



JINU POTÓ, MITH OR HISTORY? DISPLACEMENTS OF KNOWLEDGE AND EPISTEMIC QUESTIONING IN THE ORAL NARRATION OF THE EMBERA DOBIDA PEOPLE

Resumen

El presente artículo pretende aportar una reflexión en el ámbito de las metodologías de estudio acerca de las formas contemporáneas de la narración oral, en el contexto de la producción mitopoiética embera dóbida en el Pacífico colombiano. El análisis compara dos narraciones orales del relato fundacional de Jinu Potó, realizadas por un joven miembro de la comunidad embera dóbida de Boca de Jagua y por un mayor perteneciente a la comunidad embera dóbida de Yucal, ambas ubicadas en el departamento del Chocó (Colombia). El artículo entreteteje un estudio de los motivos narrativos (motifemas) del relato con un análisis de 'lo que acontece entre' la narración. Según la tesis propuesta, lo que acontece entre la narración integra la misma dimensión epistemológica de la producción oraliteraria embera y condensa huellas y trayectorias del proceso futuro de reconfiguración epistémica en curso en distintas culturas indígenas colombianas contemporáneas, particularmente en contextos de desplazamiento forzado.

Palabras clave

Narración oral; cultura embera dóbida; textualidad oralitegráfica; epistemologías y metodologías indígenas.

Abstract

This essay aims to provide a reflection in the field of analysis methodologies about contemporary forms of oral narration, in the context of embera dóbida mythopoeitic production in the Colombian Pacific region. The analysis compares two oral narrations of the cosmogonical story of Jinu Potó, made by a young member of the embera Dóbida community of Boca de Jagua and by an older member of the embera Dóbida community of Yucal, both located in the Department of Chocó (Colombia). The article interweaves a study of the narrative motifs (motifemes) of the story with an analysis of 'what happens between' the narrative. According to the proposed thesis, what happens between the narration integrates the epistemological dimension of the embera oraliterary production and condenses traces and trajectories of the contemporary *future* process of epistemic reconfiguration in different colombian indigenous cultures, particularly in contexts of forced displacement.

Keywords

Oral narration; embera dóbida culture; oralitegraphic textualities; indigenous epistemologies and methodologies.

* * *

Referencia: Ferrari, S. (2023). Jinu Potó, ¿Mito o historia? Desplazamientos del saber y cuestionamientos epistémicos en la narración oral del pueblo Embera Dóbida. *Cultura Latinoamericana*, 37 (2), pp. 148-173 DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2023.37.1.8>

El presente artículo es resultado de un proceso de investigación desarrollado en la Università degli Studi di Milano.

Fecha de recepción: 10 de diciembre de 2022; fecha de aceptación: 30 de enero de 2023.

JINU POTÓ, ¿MITO O HISTORIA? DESPLAZAMIENTOS DEL SABER Y CUESTIONAMIENTOS EPISTÉMICOS EN LA NARRACIÓN ORAL DEL PUEBLO EMBERA DÓBIDA

Simone Ferrari

Università degli Studi di Milano

Simone.ferrari1@unimi.it

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2023.37.1.8>

Presentación

Simone Ferrari se desempeña como investigador postdoctoral en la cátedra en Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Milán. Ha conseguido en el marzo de 2021 el título de Doctor con mención honorífica en Estudios Lingüísticos, Literarios e Interculturales por la Universidad de Milán y el título de Doctor en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Su investigación doctoral se titula *Los derroteros del palabrandar. Escrituras de resistencia desde el pueblo nasa en Colombia (1970-2020)*. Su trabajo de investigación se centra en la producción escrita de autores colombianos autodenominados indígenas en la contemporaneidad, con un enfoque específico en la construcción de imaginarios, epistemologías y teorías del texto desde los espacios del saber indígenas andinos y de las áreas pacíficas de Colombia. Otros intereses de investigación son: el Paisaje Lingüístico y el estudio de la escritura en el espacio público en contextos de tensión social, de migración masiva o de discriminación étnica en la perspectiva de la sociolingüística; la memoria oral y el arte visual como forma de resiliencia y dignificación cultural en las periferias urbanas de las metrópolis latinoamericanas; las literaturas de la migración en América Latina.



Perspectiva teórico-metodológica: el encanto de ‘lo que acontece entre’

Los seculares intentos de encajar los conocimientos indígenas de América en un encuadramiento teórico racionalizador y *desencantado* siguen avanzando de forma paralela y contraria con respecto a perspectivas académicas dirigidas a interpretar la actividad de recolección y estudio de oralituras, cosmovisiones, espiritualidades y mitopoiéticas amerindias como una labor de aprendizaje epistémico —o de “aprender a aprender” (Micarelli, 2018, p. 236)— de forma otra. Me refiero, entre otros, a los recientes procesos de reposicionamiento ontológico propuestos por ciertas corrientes de la antropología, de la etnografía y de los estudios literarios latinoamericanos, dirigidas a redefinir el (des) equilibrio entre quien es ‘estudioso’ y quien es ‘estudiado’¹ (Vasco Uribe, 2002; Mignolo, 2003; Boaventura, 2009; Escobar, 2014; Rivera Cusicanqui, 2018), adentrándose, al mismo tiempo, en la delicada tarea de diferenciar las fronteras intersticiales entre miradas decoloniales, activismo académico e imposición de saberes (Caviedes, 2007, 2013; Escobar, 2014, 2014a; Rosa, 2021).

Sí, por un lado, la construcción de nuevas formas de diálogo con los conocimientos indígenas no puede prescindir de una perspectiva que involucre la complejidad de sus sistemas y modos epistemológicos, evitando separación entre *kosmos*, *corpus* y *praxis* (Rosa, 2021), en un camino de familiarización con el entramado de costumbres epistémicas que desde adentro direccionan la operación creativa, en este caso la narración oral, por otro lado, el prisma de saberes flotante entre mundos imaginados, contados y vividos en los espacios del saber indígena, lejos de ser interpretable como conocimiento estático o “estado acabado” (Matías Rendon, 2018), convoca a interrogarnos constantemente sobre los derroteros metodológicos a seguir, a raíz de las evoluciones dictadas, entre otras cosas, por nuevas formas de relación entre pensamientos propios, vivencias políticas y procesos interculturales.

En un reciente ensayo sobre las nuevas fronteras de los estudios amazónicos, la antropóloga Giovanna Micarelli vincula dichos horizontes de investigación con una propuesta metodológica de estudio de saberes y producciones culturales amerindias fundada en la perspectiva del *encanto*: “el método moderno desencantado —con sus ‘entrevistas semi-estructuradas’, sus grupos focales y sus diseños de recolección de datos” puede resultar “inadecuado para dar cuenta de un mundo en que todo habla y lo hace de manera inesperada”

1. Esta perspectiva se desarrolla bajo trayectorias de pensamiento y prácticas distintas en las academias latinoamericanas, estadounidenses y europeas. Acerca del tema, se aconseja Caviedes (2007; 2013).



(Micarelli, 2018, p. 242). Asimismo, dando por sentado el objetivo conjunto, o al menos parcialmente compartido, entre las ciencias sociales y humanas, de facilitar los procesos de reafirmación de la dimensión cultural del saber indígena, el estudioso tendría que desarticular ciertos pilares del autoritarismo académico, para abrirle espacio a una ‘ocupación’ epistemológica de los principios de conocimiento con los cuales se intentan conformar puentes de diálogo: “Al entrar en un mundo encantado, la autoridad del saber académico queda revocada. En cuanto reconocemos su existencia, tomamos consciencia de que el conocimiento no es definitivo; nos quedamos con el conocimiento que «se vive y se siente»” (Micarelli, 2018, p. 240).

Para enfocar este posicionamiento en el ámbito del estudio del presente trabajo es necesario recorrer algunos puntos de partida comunes entre las miradas de acercamiento a aquellas modalidades y prácticas de producción narrativa abarcadas bajo la noción de literatura oral u oralitura, particularmente en contextos culturales vinculados con el espacio del saber indígena. Dichas perspectivas parten de una crítica al *textocentrismo* de ciertas modalidades de transcripción y formas exegéticas tradicionales de la literatura oral, las cuales suelen carecer de atención analítica hacia elementos contextuales o extratextuales que, sin embargo, son identificados como elementos esenciales del acto narrativo, como ya lo señalaron hacia finales de siglo XX estudiosos como Daniel Mato (1995), Eric Havelock (1996), Walter Ong (1997), Bruce Mannheim (1999), Víctor Vich & Virginia Zavala (2004). El mismo Daniel Mato, entre otros, propuso una crítica de la propia definición de ‘literatura oral’, de por sí marcada por una mirada *textocentrada* (1995, p. 15), así como lo sostuvo anteriormente Walter Ong en su *Orality and Literacy* (1982), abriéndole espacio a una larga trayectoria de cuestionamientos a la noción de literatura oral desde los estudios literarios y etnográficos, los cuales llevarían a un extenso debate terminológico, con el surgimiento de las más variadas propuestas definitorias (arte oral, arte verbal, acción de narrar, etnoliteratura, oralitura, oraliteratura, literatura indígena, entre otras; cfr. Friedmann, 1999; Rocha Vivas, 2010; Sisto, 2010; Toro Henao, 2010; Rodrigo-Mendizábal, 2012; Barba Téllez, 2013).

En época más reciente, la decodificación de la producción cultural autorreconocida como ‘indígena’ ha sido filtrada por nuevas fronteras de reflexión, relacionadas con las complejidades estéticas alcanzadas por algunas realizaciones artísticas amerindias. Si bien centradas en la misma tarea de superar ciertas miradas y prácticas etnoliterarias fundadas en un trasvase –generalmente exógeno– del conocimiento oral indígena al espacio de la escritura académica o divulgativa, dichas propuestas se han dirigido a abarcar la compleja heterogeneidad



epistémica, formal y estructural de ciertas producciones culturales en la Abiyala contemporánea. Entre ellas, se distingue la noción de “textualidades oralitegráficas” (Rocha Vivas, 2016), planteada por el estudioso colombiano Miguel Rocha Vivas para enfocar las complejas redes de significados y la pluralidad de canales generados por los múltiples códigos (escritura literaria alfabética, oralidad, escrituras no alfabéticas y dimensión visual) en diálogo en un determinado corpus de operaciones creativas realizadas por autores y autoras que se auto-definen como indígenas en la contemporaneidad. La definición de textualidad oralitegráfica anhela, en cierta medida, a desenredar algunos nudos conceptuales vinculados con las propuestas definitorias mencionadas anteriormente, en el encuadramiento de obras donde la convivencia entre oralidad y escritura alfabética es acompañada, en grado mayor o menor, por la presencia de otros códigos de comunicación, vinculados con formas tradicionales de producción y conservación del saber en ciertas epistemologías indígenas.

Sin embargo, en la concepción elaborada por Rocha Vivas la noción de “textualidades oralitegráficas” no limita a aportar una reflexión definitoria sobre las producciones culturales (oralitegrafías) que se distinguen por una compleja red de contactos entre códigos. Más allá de la estructuración formal de las producciones oralitegráficas, la atención a la multimodalidad de las obras pretende enfocar en los procesos ontoepistémicos propios de las realizaciones creativas de autores y autoras indígenas: si, por un lado, los contactos entre oralidad, escritura alfabética y códigos ideográficos reproducen estructuralmente la complejidad gnoseológica de los espacios de construcción del arte, del mito y de la historia en ciertas cosmovisiones amerindias, por otro lado, la oralitegrafía representa una puesta en acto de perspectivas y formas de ver el mundo —o “visiones de cabeza” (Rocha Vivas, 2016)— propias de cosmovisiones indígenas y generalmente marginadas por las representaciones culturales dominantes.

A partir de este orden de ideas, se plantea en este aparato metodológico un desplazamiento, o una extensión, de la noción de “textualidad oralitegráfica” más allá de su concreción en oralitegrafías, direccionándola más bien al espacio *encantado* de la dimensión de la narración preminentemente oral, en un intento de demostrar la dimensión multimodal de redes textuales, epistémicas y semióticas que interactúan inclusive en el relato oral no vehiculado a códigos escritos, textiles, etc. Dicho desplazamiento mueve del siguiente asunto de partida: el relato oral contiene una textualidad primaria, reproducida oralmente por medio de la acción de narrar, ya de por sí sujeta a modificaciones y variaciones (Mannheim, 1999; Zavala, 2006), pero no concebida como



un simple acto de habla: al contrario, el arte del relato oral en distintos contextos culturales indígenas es interpretable como resultado, al menos parcial, de una *lectura* del territorio, de sus tiempos, plantas, condiciones climáticas, sonidos (Ferrari, 2022).

En este sentido, es posible asumir que el relato oral es dinámico y las normas que lo rigen, en constante evolución y contradicción, se posicionan en una doble dimensión textual primaria, donde la espontaneidad del habla entrecruza un ejercicio exegético más estructurado de interpretación simbólica del entorno, parcialmente variable según su condición temporal, espiritual, climática —caso bastante evidente, en este sentido, es la diferenciación entre la dimensión diurna y nocturna de la narración (Micarelli, 2018)—. Al mismo tiempo, en un segundo nivel, las textualidades primarias dialogan, en el momento de vivencia del relato, con una serie de factores contextuales, paratextuales y/o extratextuales, los cuales suelen interferir con la construcción del relato, y tienen que ver con la voz, la postura y el cuerpo, con interrupciones, preguntas y silencios (Mannheim, 1999; Zavala, 2006; Rocha Vivas, 2010), pero también, con la dimensión sensorial y con actos de comunicación pragmáticos por parte del narrador, los cuales —aun no haciendo parte del relato— dialogan con ello en una dimensión epistemológica: reflexiones, dudas, diálogos no previstos.

Finalmente, en un tercer nivel, “lo narrado” en un momento específico queda en contacto permanente con una red de narraciones y cosmovisiones acerca del mismo mito o relato cosmogónico, posicionadas en otros espacios y tiempos distintos, los cuales se configuran como tejido entre textualidades que permite darle autoridad al relato. Si bien —como es obvio— el arte oral no puede concebirse una forma de producción del saber exclusiva de los mundos indígenas, en tanto no hay pueblo, cultura o sociedad que no mantenga sus tradiciones orales; por otro lado, cuando nos acercamos a las narraciones orales amerindias no podemos pasar por alto su valor de ancla epistémica, es decir, de mecanismo de resistencia cultural primario frente a todo tipo de procesos coloniales fundados en la imposición de saberes, del “verbo ajeno” (Fredy Chikangana en Rocha Vivas, 2010a) y de la connotación colonial asumida por las letras y la escritura alfabética (Rama, 1998); por consecuencia, el arraigo al mito oral queda vinculado a su sistema de saberes multidimensional de referencia, en sus dimensiones políticas, costumbres epistemológicas y perspectivas socioculturales (Weaver, 1997; Toro Henao, 2014; Escalante, 2015; Rosa, 2021).

Ahora bien, la noción de textualidades oralitegráficas nos ayuda a enfocar la multimodalidad de estos tres niveles de redes textuales y semióticas, las cuales interactúan en la dinamicidad intrínseca de la



narración oral, donde los motifemas² (Toro Henao, 2014) y los contenidos de la narración quedan permanentemente interconectados con textualidades “situacionales”, por un lado, y con dimensiones cosmológicas y epistemológicas, por otro. En este orden de ideas, por medio de la metodología sugerida se plantea un análisis de las distintas dimensiones de *lo que acontece entre* la narración, de la mano con la narración misma, a partir de la hipótesis de que lo que acontece entre no es un complemento de la narración, sino un conjunto de hilos y huecos indispensable para descifrar el tejido narrativo y el entramado epistémico que sostiene el relato oral embera, en un intento, volviendo a Micarelli, de poder dar cuenta del “conocimiento que se vive y se siente” en un mundo “en que todo habla y lo hace de manera inespereada” (Micarelli, 2018, p. 242).

Dicha perspectiva nos convoca a posicionar la narración oral en una dimensión dinámica y de “futuralidad” (Escobar, 2016, p. 20), es decir, en una perspectiva complementaria y ortogonal con respecto a la concepción “ancestral” del saber indígena, la cual tiende a delimitarlo en una condición de inmutabilidad vinculada a un pasado estático y sin posibilidades de avance. En una mirada *futural*, las trayectorias y las múltiples dimensiones de la narración oral no pueden desvincularse de las urgencias culturales, sociales y políticas más contemporáneas, como, en el caso de los Embera, los múltiples fenómenos de desplazamiento que acompañan a su pueblo y, con ello, su cosmovisión. En otras palabras, lo que se quiere resaltar es la dimensión de vivencia de dichas textualidades, orales u oralitegráficas, a partir de su configuración dentro de los derroteros de evolución del saber temporal, por medio del trasvase generacional, y espacial, a partir de la compleja relación con el movimiento de dichos conocimientos, y la consiguiente generación de un remolino permanente de reconfiguraciones del saber mitopoiético o, en palabras de Ana Matías Rendón, de “desajustes discursivos” y aparentes “vacíos de sentido” (Rendón, 2019, p. 25) para colmar. Por lo tanto, ¿qué sucede con los relatos orales cuándo hay desconexión temporal o espacial con sus territorios de brote? ¿qué pasa con los desarraigos de las raíces, con la necesidad de enfrentar ausencias cosmológicas a través de la constitución nuevos caminos del saber? ¿cómo se vinculan los contenidos del relato oral con lo que acontece entre el relato, atrás y al lado de ello, en un espacio epistemológico bien lejos de ser considerable fijo e inmutable?

2. En el marco de una propuesta metodológica para el análisis de la narración oral, Toro Henao define los motifemas como “realizaciones discursivas y textuales concretas de un motivo en una variante determinada” (Toro Henao, 2014, p. 243), asignándole particular relevancia a los procesos de resemantización estética de ciertas temáticas invariables típicas del arte oral.



Jinu Potó ‘hijo de la pantorrilla’: orfandad y venganza del antihéroe

Las aventuras de Jinu Potó, Jeru Poto Oarra, Jinu-Poto-Wuarra o Jinopotabar, según las distintas transcripciones y el área lingüístico-cultural de referencia³, (Vasco Uribe, 1985; Morales, 1994; Rocha Vivas, 2010) integran la mitopoiética de distintos pueblos embera, entre ellos los embera dóbida, los embera catío y los embera chamí, en un área cultural que se extiende de la región panameña del Darién al eje cafetero colombiano y de las costas occidentales del Chocó al área del Urabá antioqueño. El ciclo de historias que ve como protagonista a Jinu Potó es múltiple y variado, está relacionado con momentos fundacionales del mundo y con sus movimientos entre los distintos espacios que constituyen el universo según las cosmovisiones embera, en busca de venganza contra quien, supuestamente, habría asesinado a su madre. Además de las dos versiones que proponemos aquí, varias han sido recogidas en recolecciones etnográficas y estudios de investigación de distintas matrices y épocas (Santa Teresa, 1924; Rochereau, 1933; Reichel-Dolmatoff, 1953; Betania, 1964; Pinto García, 1974; Urbina Rangel, 1978; Nengarabe & Vasco Uribe, 1978; Vélez Vélez 1990; Dominicó, Hoyos & Turbay, 2002; Vasco Uribe, 2002; Rocha Vivas, 2010)⁴.

Dentro de las canónicas variaciones regionales, hay unos puntos esenciales compartidos entre las distintas narraciones. Jinu Potó es un joven embera nacido de la pantorrilla (o de los dedos del pié) de su madre⁵. Su madre pierde la vida inmediatamente después de parir, desagrada⁶. Jinu Potó está convencido de que alguien la haya asesinado. A raíz de eso, ya en temprana edad emprende una búsqueda de los hipotéticos homicidas, indicados por los mismos embera, los cuales, en realidad, quieren alejarlo del pueblo (o dejarlo morir a mano de animales feroces), por vía de sus modos de comportarse la comunidad, particularmente por sus acciones violentas en contra de las mujeres durante su ciclo menstrual. Así, bajo las indicaciones de la comunidad, Jinu Potó enfrenta a animales de tierra y de agua, se introduce en el estómago de fieras marinas, hasta intentar agredir a la misma luna. La mayoría de las versiones concuerdan en que el protagonista termina buscando

3. La denominación de Jinopotabar y sus variantes (Jeru Poto Oarra, Jinu-Poto-Wuarra) son más comunes entre los emberá katio (Vasco Uribe, 1985; Morales, 1994).

4. Algunas de estas versiones son recolectadas y analizadas en Vasco Uribe (1985) y en Rocha Vivas (2010).

5. El padre de Jinu Potó difiere según las versiones. Algunas lo mencionan como Picario, el primer jaibaná, otros como una nutria o un murciélago, otro más como un espíritu o como la luna (Vasco Uribe, 1985; Rocha Vivas, 2010).

6. Según algunas narraciones, es el mismo Jinu Potó quien chupa la sangre de su madre hasta desangrarla.



el asesino de su madre en el “mundo de abajo”⁷, donde viven, según la cosmovisión embera, los embera *dijuna*, *amukuna* o *amuqaram* (Mecha Forastero, 2007; Aristizábal Gómez, 2009), seres sin ano quienes se nutren por medio del olfato. Después de salir de mundo de abajo, a pesar de sus poderes supernaturales, Jinu Potó finalmente es derrotado, según las distintas versiones, por una fiera, por un aberrojo, por un tronco de guayacán, por la sanción de un espíritu (o de Dios⁸) o por un “indio brujo” (Vasco Uribe, 1985, p. 91). Después de morir, su cuerpo se convierte en mosquitos, zancudos, tábanos y todos aquellos animales que se nutren chupando sangre humana, llegados al mundo con la muerte de Jinu Potó.

Las distintas versiones de la historia cargan consigo diferentes juicios éticos sobre la figura de Jinu Potó, en ciertos casos explicitados por los narradores, en otros deducibles por sus acciones. Los motivos de la orfandad y del exceso de poderes supernaturales se elaboran bajo trayectorias heterogéneas y tal vez contrastantes. En algunas variantes, se le atribuye a Jinu Potó el mérito de haber creado la noche, porque antes de su choque con la luna no había diferencia entre la actividad de esta y la del sol, posibilitando así el surgimiento del mundo de los sueños y del jaibanismo (Vasco Uribe, 1985). En estas narraciones, Jinu Potó intentó agarrar la luna por apoyar las quejas de la comunidad y no porque aquella había sido acusada de asesinar a su madre. Otras versiones señalan la importancia de Jinu Potó en la creación del mundo como lo conocemos hoy, gracias a los vegetales y alimentos que trajo desde los mundos que visitó en busca del asesino de su madre, pero también por medio de sus acciones reguladoras del equilibrio ‘ambiental’, neutralizando fieras peligrosas y dejando viva una pareja de cada una de las especies de animales asesinadas para vengar la muerte de su progenitora, y por su ‘humanización’ de espacios hasta entonces no conocidos y temidos por la comunidad. Sin embargo, al mismo tiempo, Jinu Potó suele ser considerada una figura problemática para la sociedad, en línea con un rasgo común a los héroes de la mitopoiética embera, quienes “favorecen y al tiempo incomodan a la comunidad” (Rocha Vivas, 2010: 588). Su incapacidad de controlar su fuerza supernatural y su obsesión por la sangre menstrual de las mujeres lo vuelven agresivo y violento; además, a su condición de huérfano se le imputa, en continuidad con algunas

7. De acuerdo con la cosmovisión emberá existen seis mundos, de los cuales dos mundos se posicionan ‘abajo’: el mundo de los espíritus, o emberá *chiamberá*, y el mundo de los seres sin ano, o emberá *amukuna*. Para una profundización de la estructura del universo según los emberá, véase Mecha Forastero, 2007).

8. Las intensas actividades misioneras cristianas en territorios emberá, particularmente claretianas y protestantes, han llevado a la conformación de elementos sincréticos en los relatos tradicionales emberá (sobre el tema, véase Díaz Baiges, 2018).



creencias tradicionales embera, una actitud malvada y dañina para la comunidad (Domicó, Hoyos y Turbay, 2002).

En las siguientes páginas se recogen las transcripciones de las dos versiones del mito recogidas, entre septiembre del año 2021 y febrero del 2022, en las comunidades indígenas embera dóbida de Yucal y Jagua (Departamento del Chocó), situadas en áreas cercanas de la misma región cultural de la costa pacífica del Norte colombiano. La primera es narrada por Graciliano, dinamizador espiritual de alrededor de cincuenta años, líder social y conocedor ancestral de la comunidad Yucal, a orillas del Río Panguí. Durante el mes de febrero de 2022, Graciliano me hospedó en su casa. Aprovechando la dimensión nocturna del relato, momento donde, al igual que en ciertas comunidades amazónicas, el habla “recoge todo lo que ha ocurrido durante el día y lo teje en un ‘canasto’ de experiencia” (Micarelli, 2018, p. 229), un par de horas después del atardecer, bajo un intenso ruido de animales de la selva, en la oscuridad de su salón sin electricidad y en compañía del menor de sus once hijos, oyente como yo, Graciliano me compartió cuatro relatos tradicionales embera, interconectados entre ellos: la historia de los gallinazos blancos del mundo de arriba, la historia de cómo nació el agua y la historia de Jinu Potó. En este sentido, es posible colocar su acto narrativo dentro de una práctica, cotidiana o usual, intrafamiliar de transmisión del saber a las generaciones venideras, si bien con la presencia de un investigador.

La segunda versión es narrada por Lizandro, joven líder social y gestor del proyecto de etnoturismo Kípara Te de la comunidad Boca de Jagua, ubicada en la desembocadura de la quebrada Jagua, a orillas del Río Chorí. La comunidad de Boca de Jagua es fundada hace poco más de veinte años, entre 1998 y 2000, después de unos episodios de violencia y conflictos intracomunitarios los cuales obligaron al desplazamiento un grupo de embera dóbida del resguardo de Chorí, situado en el corregimiento de Jurubirá, municipio de Nuquí (Chocó). El nuevo asentamiento es habitado principalmente por jóvenes. Alrededor de 2014, algunos de ellos decidieron implementar un proyecto de etnoturismo en la comunidad, donde se dan a conocer a los turistas (colombianos y extranjeros) prácticas y vivencias comunitarias, tradiciones culturales, músicas y deportes⁹. A partir de este proyecto, los jóvenes de la comunidad han realizado un proceso de revitalización de saberes, mitos y relatos propios, poco conocidos por las nuevas generaciones, a partir de conversaciones con jaibánás y sabedores ancestrales de la región e investigaciones autónomas

9. Sobre el caso de la etnoaldea de Jagua, incluyendo las tensiones intracomunitarias vinculadas con el proyecto, véase Valencia Cuesta (2019).



realizadas por los mismos habitantes de Boca de Jagua. En este contexto se configura la narración sobre Jínu Potó realizada por Lizandro, durante una de mis visitas a Boca de Jagua en septiembre del 2021. Su relato sobre Jínu Potó no suele hacer parte de la ‘performance’ comunitaria de exposición de prácticas culturales embera para los turistas, pero sí fue fruto de un trabajo de investigación sobre los relatos cosmogónicos propios. Este elemento resultará esencial para analizar la dimensión epistemológica futura de su narración.

En el trabajo de transcripción se han mantenido algunas repeticiones, fundantes del relato oral (Ong, 1997), así como algunas inconformidades con el español estándar típicas del uso del español como segunda lengua entre hablantes cuyo idioma natal es el embera, como en el caso de Graciliano y de Lizandro. Si bien se hayan intentado mantener siempre la mayor fidelidad posible a las especificidades sintácticas de los dos relatos, en algunos casos se ha considerado necesario intervenir para evitar incomprensiones en la lectura¹⁰. Entre corchetes se han señalado movimientos del cuerpo de los narradores particularmente relevantes para la narración.

Versión de Graciliano (comunidad Yucal)

Es una historia larguísima. Bueno. Jínu Potó ayudó a crear el mundo, el mundo embera. El descubrió dos mundos más hacia abajo. Abajo están los chiamberá y más hacia abajo están los que no comían, que solamente olían la comida y con el vapor, el calor, eso era lo que comían. Mientras que arriba para el embera no hay nada. Solo la luna, el sol, y dicen que está Ankore. Quien muere va para el Ankore.

Bueno, Jínu Potó era un embera. Ankore cuando creó al embera creó solamente a un hombre y un perro. Entonces el embera se sentía muy solito. Ankore pensaba mucho en cómo iba a multiplicar al embera. Entonces creó a una mujer. Pero, según la historia, dicen que Ankore quería poner fácil para que se multiplicaran. Entonces primeramente para tener la criatura lo puso por aquí [Graciliano indica la zona de la barriga], como en forma de una bolsa, y que ahí, sin tener relación con hombre, la mujer iba a formar el hijo. Entonces ensayó de esa forma y así se fueron multiplicando. Pero con el tiempo, cuando la mujer se casaba con el hombre, peleaba o tenían alguna discusión, entonces sacaba a la criatura de ahí y la botaba, para no tener esa familia. Ankore se daba cuenta que estaban haciendo esa maldad con

10. Específicamente, en algunos casos se han añadido o corregido pronombres personales y demostrativos, sufijos verbales y pronombres enclíticos.



la criatura. Entonces quita eso, y según la historia dicen que a esas mujeres Ankore las castigaba, y convertía a quien lo hacía en animal. Por eso el canguro era antes embera, por eso tiene su cría por aquí. Lo mismo acá nosotros le decimos la zorra, un animalito que también da su cría por ahí. Entonces la mujer embera quedó castigada de esta forma. Entonces luego lo puso en los senos, y también ahí iba a formar. También pasó lo mismo. Luego puso como una sierra que iba a cubrir por medio de un viento, y la mujer iba a quedar embarazada. Así era la idea, Ankore pensaba mucho de cómo ponerlo fácil y que se fuera multiplicando la gente sin ningún dolor.

Pero, como había otro que era el diablo, él ayudó a construir el mundo también, entonces él le daba malas ideas a Ankore. También cuando se enojaba bajaban eso, eso era en forma de cierre, cuando ya el niño iba a salir al mundo, bajaba esa sierra, sacaban sin ningún dolor y quedaba el niño ya afuera. Pero no aceptó, no aguantaba, sacaban antes de la hora y botaban la criatura.

Entonces ahí fue que pensó: entonces voy a ponerlo en la pierna. En lengua embera esa parte [Graciliano indica su pantorrilla] le decimos *Jinu Potó*. Entonces Ankore dijo que iba a formar la cría por aquí, por la pantorrilla de la mujer. Pero entonces cuando iba creciendo el bebé ya la mujer embera no podía caminar, porque quedaba grande, y no había forma de cómo salir la criatura. Y el día cuando salió esa criatura se abrió todo eso y la mamá no aguantó, se murió. Entonces Jinu Potó quedó guaucho, nosotros decimos, que no tenía padre ni madre. Y los familiares lo criaron, la gente, los otros embera que lo criaron. Entonces Jinu Potó se alimentaba de sangre.

Él, como desde pequeño murió la mamá, entonces preguntaba a los mayores que dónde estaba la mamá. Y entonces como le tenían rabia, porque él solamente se alimentaba de sangre, entonces para que lo comiera alguna fiera... En ese tiempo la fiera era el sierpe, el tigre, muchos espíritus malos había... Entonces, cuando él preguntaba de la mamá, le decían que a su mamá la comió el tigre. Y por eso él fue y acabó el tigre. Y cuando mataba a un tigre, la sangre que salía era la que él comía.

Entonces a la gente casi no le gustaba él. Y mucha sierpe había, casi todo el territorio vivía ocupado de esa sierpe. No había forma de cómo salir. Entonces le dijeron que el sierpe la había comido, la había llevado. Y Jinu Potó hizo una balsa. Había un charco inmenso, una laguna grande, ahí es que estaba. Entonces hizo una balsa, nosotros le decimos a unos árboles, unos palos que sí son balsa. Apegó un poco de esos, hizo una hacha de balso, un machete de balso y dijo a la gente que iba allí a matar a ese sierpe, porque ese era el que le había matado a la mamá. Y la gente dijo que sí, que fuera, pero con el



fin de matar también a Jinu Potó, que no existiera más, porque como se alimentaba de sangre, esa era la envidia de la gente. Y se fue, y la verdad esa sierpe lo subía y alcanza no sé a cuantos metros, lo lleva subiendo hasta desaparecerlo. Allá según Jinu Potó dice que dentro del estómago del sierpe había otro mundo, porque llegó como si fuera acá todavía: que había embera, había pájaro, había plátano, bueno había de todo. Entonces él como era poderoso llevó su hacha, llevó su balso y cuando llegó allá solamente vio como un bombillo y ese era lo que se movía, y él supo que ese era el corazón del sierpe. Entonces lo cortó y comenzó a botar sangre y se quedó ahí, comiendo esa sangre. Se quedó unos días.

Entonces la gente acá decía “ve, ese se murió ahora sí. Ya no lo vamos a ver más”. Entonces, a los pocos días, como ocho días, lo vieron otra vez a Jinu Potó. Con la hacha, rompiendo, salió a este mundo otra vez.

Entonces, otra vez preguntó quién es que había matado, cómo se había muerto la mamá. Entonces le dijeron que era la luna. Ahí fue que intentó tumbar la luna y dejó esa seña a la luna. Y entonces llegó un pájaro, porque el sembró una guadua y en esa es que se iba subiendo, para tumbar a la luna. Si lo fueran dejado de pronto no habría luna en este mundo. Pero cuando ya iba tocando a la luna llegó un pájaro que se llama el carpintero. El carpinterito, no el carpintero grande sino uno más pequeño. Ese encomenzó a darle picotazos a la guadua y lo tronchó. Entonces se vino. Estaba tan arriba, y como era un poderoso dios, no, me mató aquí, entonces dijo “lana, lana”, hay un árbol que manda una lana, y entonces esta lana viene cayendo suavcito sin casi sentir nada, entonces dijo eso, “lana, lana”, y entonces se convirtió en esa lana, entonces comenzó a andar, andar, que nunca bajaba sino comenzó a andar arriba así, y se cansó y dijo “no, me voy a convertir en piedra”. Entonces dijo “mómpara, mómpara” y se convirtió en piedra.

Cuando se convirtió en piedra es que se vino. Se metió a la mitad del mar, pasó bajo del mundo de abajo, de chiamberá, pasó ese mundo y fue a atender al mundo de la gente que no come, sino que sienten el olor. Descubrió ese mundo y se vino otra vez, llegó al mundo de los chiamberá, estuvo ahí, y de allá otra vez volvió al mundo de acá. Y la gente decía: “oh, como lo vamos a matar?”

Una vez había una fiera, no sé, que le decían, capichoandra, entonces esa corría pa’ allí, pa’ acá, pa’ allí pa’ acá. Los embera descubrían eso, los jaibaná descubrían eso, pero no sabían cómo quitar eso a través del espíritu, porque era una cosa viva, entonces le dijeron a Jinu Potó que ese era el que había matado a la mamá. Y entonces él dijo que él sí lo iba a matar. Entonces la gente se fueron a acompañarlo ese día. Y ahora sí cortó un palo y comenzó a darle garrote. Pero esa cosa tenía



como una tenaza que cuando lo correteaban cerraba. Jinu Potó no se dejaba coger, se quitaba. Entonces de tanto así ya la estaba venciendo. Pero no sé cómo se descuidó, el otro hizo correr a la tenaza, y cuando cerró esa tenaza lo partió en dos de una. Y el que cayó allá y dijo bueno, que aquí llegó él.

Como él se alimentaba de sangre, se convirtió en todos esos insectos que le gustan la sangre. Que él no murió, sino se iba a transformar en esos animales. Así acabó la vida de Jinu Potó. Se convirtió en esos animales.

Jinu Potó para unos era bueno, porque acabó con todos esos malos espíritus que había. Ayudó a construir entonces, porque los ríos eran de mucha sierpe, porque iba matando esos animales y la gente seguía caminando hacia la cabecera del río. Entonces en cierta parte hizo cosa buena. (Graciliano, 2022)

Versión de Lizandro (Comunidad Jagua)

Había una señora... Esa no es una historia. Es un mito. Había una señora... No... Eso es historia... Sí, porque eso siempre los mayores cuentan, se hace esa narración. La historia.

Había una señora. Esa señora quedó embarazada. No sé cómo. Se embarazó acá en la pantorrilla. ¿Sí? En la pantorrilla. Entonces, quedó embarazada durante nueve meses, así como siempre se embaraza la mujer, cuando se le dio el parto. Nació el hijo. Ahí por el dolor la mamá se falleció. Se murió la mamá, y el hijo se creció. Fue creciendo, fue creciendo, y cuando ya estaba joven empezó ahora sí a preguntar a las personas, a alguien de la comunidad. Fue preguntando a todo mundo, diciendo: “¿quién mató a mi mamá?” y nadie decía. Nadie decía.

Creo que él fue mandado de un Dios y por eso que tenía mucho poder. Jinu Potó. Entonces: él le gustaba mucho, mucho cuando a las mujeres se le daba la menstruación. Él como que tenía... o sea, esa imaginación, de saber, bueno tal mujer tiene menstruación. Entonces pedía mucho la menstruación de la mujer para tomársela.

Entonces él siempre iba en totumo. Nosotros decimos totumo a lo que está ahí pequeño [indica un vaso en el piso de la casa], el vaso. El totumo era nuestro vaso, nuestro pocillo. Se acercaba ante de la mujeres y pedía. Entonces más que todo las mujeres les tenían odio. Querían matárselo, porque de tanta pidiera, siempre pedía sangre de la mujer, de la menstruación, siempre. Entonces algunas mujeres lo odiaban mucho; no querían que existiera, querían que se muera.

Últimamente le dijeron que su mamá la había matado un Je. El Je es un animal que uno no se encuentra, pero se encuentra por medio



del espíritu. Es un animal silvestre que vive en el agua. Donde hay un charco grande ahí es que vive el Je. A él le dijeron: “su mamá lo mató un señor que se llama Je. Acá abajo donde hay un charco grande, usted va a ir en una balsa y usted va a encontrar a él”.

Pero eso le dijeron de mentira. Para hacer trampa, querían matarlo. Entonces el Je se lo traga por medio del agua, y como siempre se hace un remolino entonces se lo llevó, en el charco grande y lo llevó abajo (adentro de su estómago).

Y cuando fue a llegar allá, había una playa grande, mucho palo, palizada que nosotros decimos. Muchos palos, había bananos, caña, en el estómago de un Je. Entonces allá se fue a conocer un viejito, una vieja, una india, lo que había comido el Je, pero estaba en el estómago del Je. Entonces cuando el empezó a salir por el ano, el señor Jinu Potó. El Je se tragó por acá y salió por el ano. Salió nuevamente, apareció. “¿Cómo matar a ese señor, cómo?”.

Entonces últimamente le dijeron: “su mamá la mató la luna”. “Lis-to, yo voy a matarla porque mató a mi mamá”. Él hizo un trabajo. Se fue a cortar varios palos de la guadua, larga que crece. Cortó varios palos de esos y empezó a hacerse la escalera. Se hizo una escalera e ya iba llegando al cielo de acá, de la sociedad actual. Iba llegando en el cielo. Él era un embera, era un sabio o no sé, tenía mucho poder. Pero como él lo había mandado el Dios, el Dios lo tenía así. Iba llegando allá en la luna y en un momento se vino el señor carpintero, que es un ave de pico largo y de pelo rojo, cabello. Se llama carpintero. Entonces el carpintero que hizo: ahí en la mitad de la guadua empezó a hacer una cueva. Iba a caerse, en la mitad de la guadua.

Entonces Jinu Potó ya iba llegando allá, entonces al no caerse de una hizo así con la mano, y casi agarró la luna. Entonces él decía: esponja, esponja, esponja en lengua embera. La esponja como está balsuda no podía caerse tan rápido. En el aire uno se cae rápido, pero como es balsudo, en el aire estaba volando como aves. Últimamente se cansó.

Él como no había caído tan rápido acá en el suelo, él se cansó de volarse. Último dijo “mómpora, mómpora, mómpora, mómpora”, que en la lengua embera es una piedra pesada. Como las piedras son pesadas, entonces lo que él hizo, como estaba volando, lo que dijo él, “mómpora”, de allá se vino y se cayó acá en el suelo y se pasó al otro mundo.

Como él... No se convirtió en piedra, sino que la piedra como está pesada, eso se manejaba con el poder de dios, entonces él lo llamó así y se vino de allá como una piedra. Necesitaba la piedra porque si le tira, la piedra se va más rápido. Entonces no se convirtió en piedra, llamó la piedra para que se viniera más rápido, para que viniera a llegar acá en el suelo, un poco rápido, porque se cansó de estar en el aire. Llamó



ese, y asimismo con la piedra se pasó al mundo de abajo.

En el mundo de abajo fue a conocer unos emberas, que se llaman amukuna. Amukuna son las personas así como nosotros, pero los emberas amukuna no comen, sino para alimentarse solo usan el olfato. Entonces ahí es que se fue a conocer el mundo de los emberas amukuna.

Pero entonces... Por eso que la luna cuando está llena parece como una huella, una huella de la mano. Cuando está llena. Porque el intentó agarrarla. Si la fuera cogido bien la luna no existiría. No existiría la luna.

Él se fue allá y conoció a los emberas amukuna. No comían. Sus actividades se hacen normal, así como nosotros hacemos acá, su comida la preparan normal, pero no comen: solamente huelen y con eso ya, se alimentan, se llenan. ¿Por qué? Porque para hacer la necesidad el año tienen muy cerrado, por lo tanto, ellos no comen. Entonces ¿qué hizo él? Él comía y los emberas viendo así, “¿usted está comiendo? Y ellos solamente huelen... “Pero yo estoy viendo que usted está comiendo, oiga, como así”. Jinu Potó les preguntó: “¿usted porque no comé? No quiero que pase”. “Es que nosotros el año lo tenemos muy cerrado, por lo tanto, no comemos”. “Ah listo, si así yo voy a hacer... voy a curar. Voy a hacer el trabajo a todo el mundo para que ustedes coman como yo”. “Listo”.

Entonces cogió un cuchillo y había sacado el año de las personas, a todo el mundo les hizo así. Pero casi la mayoría por el dolor se murieron, se fallecieron. Entonces él últimamente pensó: “si yo hago así sacando el año a punta de cuchillo, los voy a matar a todos. Entonces con la punta del cuchillo voy a rajar, voy a cortar apenas para que el año se abra. Y entonces lo que hizo es así. A todo el mundo lo hizo. Luego: “¿qué más que usted también le tiene miedo, o lo que necesitan también para que yo estar colaborando?”. El mismo ofreció así. Entonces los emberas amukuna le tenían miedo al cangrejo. ¿Usted conoce el cangrejo azul? Que es grande. Y eso cuando muerde usted se puede sacar mucha sangre. Entonces le tenían miedo porque con eso los mataban a los emberas amukuna. Entonces lo que hizo fue: “bueno no tengan miedo, eso no hace nada, solamente muerde”. Lo mata, e ya todo se acabó así.

Los emberas amukuna de noche, así como está ahora de noche, ahorita está del día. Ellos están durmiendo. Porque la luna siempre gira como un reloj. El sol, perdón, en este momento está abajo en el mundo de los emberas amukuna, están del día. Pero ellos están durmiendo. ¿Sí? Eso es al contrario. Cuando acá está de noche, como ahora, acá nosotros estamos de noche, ellos están haciendo sus actividades, normal, de pesca artesanal. Pero nosotros acá de día hacemos las actividades y de noche dormimos. Pero ellos, al contrario. Del día están



durmiendo y de noche están haciendo su actividad. Y del día todo el mundo gateando a una mujer. Gatear es... por ejemplo usted está durmiendo acá (abajo), y usted va a ir allá (arriba), de noche, a gatear, a buscar a una muchacha, esto es un gateo, nosotros le decimos gateo, gateo a una mujer. Entonces del día, Jínu Potó viendo, pero del día que no se ve. Pero de noche se ve, porque si hacen su actividad. Y el señor Jínu Potó se dormía de noche. Y ellos andaban haciendo su actividad, la pesca artesanal, la cacería, al contrario. Entonces últimamente él se vino acá, nuevamente se vino acá a la sociedad actual, no sé cómo.

Él encontró con un puerco de monte, parecido a un jabalí. Entonces se acompañó a él. Había muchos huecos grandes, ahí es que entraba todo el mundo, los puercos de monte, y él se fue persiguiéndolos atrás de ellos, y lo metieron en la oscuridad, como del hueco en la oscuridad, y entonces cuando llegó ya estaba amaneciendo, quiere decir que ya había salido al mundo actual.

Él se vino nuevamente, apareció y nuevamente las mujeres gritando: “¿cómo te vamos a matar? ¿cómo? Pero él trajo el chontaduro, la caña, la albahaca, hay unos flores que se llaman artotó. Eso fue traído del mundo de abajo: el señor Jínu Potó lo trajo acá a la sociedad actual, porque eso no había acá en la sociedad actual, entonces eso fue traído por el señor Jínu Potó.

Entonces últimamente ya la gente estaba muy cansada, más que todo las mujeres, pedía mucha sangre, entonces el Dios: “usted como le gusta mucho pedir sangre” pedía mucha sangre, entonces el Dios lo sancionó. ¿Cómo? El día que le dijo al señor Jínu Potó, usted como le gusta mucho esto, lo voy a sancionar. Usted va a transformarse en diferentes insectos, que sancudo, que otros animalitos que comen sangre. Eso fue compartido por el señor Jínu Potó, porque el Dios lo castigó. Chimbilaco, murciélago como decimos, porque el murciélago chupa sangre. En eso fue transformado el señor Jínu Potó. Él prácticamente no se murió, sigue siendo lo que chupa sangre. El sancudo chupa sangre. Eso fue lo que hizo el Dios.

Esa es una historia del señor Jínu Potó. Creo que eso es una historia, ¿o es leyenda o es mito? ¿Para usted? (Lizandro, 2021)

Análisis de los relatos. Cuestionamientos epistémicos y auto-determinaciones del saber

Las dos versiones del relato de Jínu Potó, de Graciliano y de Lizandro, muestran modos narrativos diferenciables bajo múltiples dimensiones. En primer lugar, destaca el énfasis en motifemas distintos de las aventuras de Jínu Potó. El relato de Graciliano se desarrolla en



un marco ético-fundacional. La acción narrativa abre y cierra con un juicio de valor explícito sobre Jinu Potó. En un principio, se señalan sus aportes para el descubrimiento de los mundos que componen el universo embera, ubicando su nacimiento en el complejo ciclo de personajes y espíritus que participaron en la creación del mundo, de la medicina tradicional, del hombre, de la mujer y de sus formas reproductivas. Asimismo, después de finalizar el relato, Graciliano señala los aportes positivos para la regulación de la naturaleza y la domesticación de animales venenosos y hasta entonces desconocidos para la comunidad. El relato de Lizandro abarca derroteros narrativos distintos: su historia de Jinu Potó no arranca de un contexto temporal o cosmogónico estructurado, sino a partir de una trayectoria individualizante, con la presentación del personaje de la madre, y del parto doloroso que causó su muerte, manteniendo inexplicadas las razones por las cuales llegó a parir por la pantorrilla. En esta misma línea, la narración de Lizandro se detiene más detalladamente en la singularización del personaje Jinu Potó, en su proceso de formación y en el progresivo detrimento de su relación con la comunidad.

La mayoría de los obstáculos, espacios y enemigos enfrentados por Jinu Potó se equivalen entre los dos relatos: la sierpe (*Je* en el relato de Lizandro), la luna, la intervención del pájaro carpintero (*señor carpintero* para Lizandro, *carpinterito* para Graciliano), el mundo de abajo o de los seres sin ano. Los motifemas que difieren, de alguna forma, se abalanzan dentro de equilibrios narrativos comparables, aun delineando detalles diferentes del perfil espiritual y social del hijo de la pantorrilla. Si Graciliano presenta el tigre como primer obstáculo, a enmarcar el papel regulador de la naturaleza de Jinu Potó, Lizandro se detiene más en los acontecimientos del mundo de abajo, evidenciando cómo el exceso de fuerza del protagonista desemboca en una matanza de los seres de abajo. La mayor diferenciación en términos narrativos se encuentra en las causas de la muerte de Jinu Potó. Según Graciliano, el hijo de la pantorrilla es asesinado por una fiera, después de ser enviado por la “gente”, es decir la comunidad, y por los jaibanás, los cuales no lograban controlar la violencia del animal: una muerte vinculada con el sacrificio y la defensa del territorio. Al contrario, en la versión de Lizandro, Jinu Potó fallece a raíz de una sanción de un dios (hacia el final singularizado en ‘el Dios’), quien acogió las peticiones de la comunidad cansada por los comportamientos de Jinu Potó, particularmente hacia las mujeres. Es decir: en un caso, el protagonista se sacrifica por defender a la comunidad; en otro, termina su vida por voluntad de la misma comunidad. Este aparente contraste no tiene que sorprender, pues el mundo espiritual embera vive en un delicado equilibrio entre



celebración y difidencia de las figuras con poderes supernaturales, como lo demuestra la percepción social de los jaibanás, o médicos tradicionales, según las distintas comunidades, en algunos casos discriminados o considerados causas de desarmonías, también a raíz de la prolongada actividad de represión cultural de la figura del jaibaná por parte de los misioneros cristianos (Vasco Uribe, 1985; Caviedes, 2007; Rocha Vivas, 2010; Pardo, 2020).

Ahora bien, las diferenciaciones en estas ‘textualidades primarias’ del relato combinan con otras textualidades presentes en la narración, cuyas trayectorias epistemológicas generan y plasman las múltiples redes de sentido del relato oral llevándolo, de alguna forma, más allá de lo narrado. El poder creador de la palabra, la cual aparece como habilidad innata de Jinu Potó –quien se convierte en piedra, o en lana, solo nombrándola– y se vincula en la relación *corpus-práxis-kosmos* con el canto curativo de los jaibanás, donde “mediante el canto se narra lo que ocurre en el nivel de realidad que los asistentes no perciben. Y, al mismo tiempo que se narra, ocurre. Porque se narra, sucede.” (Vasco Uribe, 1985, p. 125), se vuelve episteme narrativa, configurando una dimensión de vivencia de la narración oral a partir del mismo posicionamiento de sus narradores.

Una primera entrada a este tipo de trayectorias se evidencia en el carácter referencial y territorial del ejercicio autoexegético para el oyente no embera: tanto Lizandro como Graciliano se detienen en explicar algunas palabras, tanto españolas (guaicho, balsa) como de la lengua embera (Jinu Potó), aún sin que haya habido peticiones de aclaración: “Él siempre iba en totumo. Nosotros decimos totumo a lo que está ahí pequeño, el vaso” (Lizandro, 2022). Las referencias a objetos presentes en el espacio de la narración forman parte de un diálogo con el territorio que se hace constante a lo largo del relato, lo cual nos permite enfocar una primera capa de los contactos entre la multiplicidad de redes de significado condensada en la narración oral embera. Esto se hace evidente en las dos distintas dimensiones epistemológicas de los relatos de Graciliano y Lizandro.

En la narración de Graciliano, relatada con el tono seguro y ‘ontológicamente sólido’ de un sabedor ancestral, la figura de Jinu Potó trasciende la fatalidad del mito. Si bien el foco de enunciación esté claramente posicionado en la herencia de una transmisión oral, transgeneracional y ancestral del relato fundacional –“y según la historia dicen que a esas mujeres...” (Graciliano, 2022)–, el uso del tiempo presente “dicen” posibilita cierta cercanía, incertidumbre y dinamicidad de los acontecimientos narrados. Sin embargo, la palabra comunitaria es tejida con otra voz narradora: la del mismo Jinu Potó. Al presentar el espacio del estómago de la serpiente, Graciliano se apoya



en el mismo testimonio del protagonista: “Allá según Jinu Potó dice que dentro del estómago del sierpe había otro mundo” (Graciliano, 2022). En este pasaje se teje otro principio ontológico de la existencia espiritual embera, bien presentada por Vasco Uribe al analizar la doble dimensión del jaibaná: “él mismo es parte de la naturaleza [...] Si los hombres de hoy son solamente humanos, no ocurre igual con el Jaibaná, quien mantiene todo el tiempo su asociación con lo natural” (Vasco Uribe, 1985, p. 102). Ahora bien, esta convivencia ontológica entre lo humano y lo natural, la palabra ritual y su acción, cercana a muchas cosmovisiones andinas y amazónicas¹¹, se reproduce en un relato oral donde la textualidad se plasma en un diálogo enunciativo entre los divulgadores tradicionales de la comunidad y la voz de un héroe civilizador, como lo es Jinu Potó (Rocha Vivas, 2010), en un movimiento ontológico donde el espacio narrativo acoge las instancias epistémicas de, jaibanismo, el cual “estructura una forma de pensar, una forma de aprender el mundo, una visión cosmológica que entra en una interacción, conflictiva o no, con otros sistemas simbólicos, de origen nativo o exógeno (Pardo, 2020, p. 190).

Dentro de esta malla de sentidos, exploraciones y diálogos polifónicos, el rigor narratológico le deja espacio a fórmulas condicionales e hipótesis alternativas: “el sembró una guadua y en esa es que se iba subiendo, para tumbar a la luna. Si lo fueran dejado de pronto no habría luna en este mundo”. Si, por un lado, el pasaje mencionado permite transmitir el equilibrio entre fuerzas opuestas (Jinu Potó, la naturaleza y la gente de la comunidad) sobre el cual se posibilita la fundación de la civilización embera, superando la época de los “espíritus malos” (Graciliano, 2022), por otro lado, la construcción hipotética deconstruye la linealidad del relato, dando a entender cierta maleabilidad epistemológica que mueve de un punto de partida antifatalista –el mundo es así, pero pudo haberse constituido de otra forma–, cuya visión subyacente implica la dimensión futura y cambiante de la epistemología embera, la cual enmarca inevitablemente la producción narrativa.

En este mismo orden de ideas es posible enfocar las trayectorias epistémicas del relato de Lizandro, joven embera desplazado a la comunidad de Boca de Jagua. Ahora bien, la experiencia del desplazamiento forzado, a ciudades o a otras zonas rurales, es condición común a decenas de miles de emberas en Colombia y Panamá (Tuirán Martínez, 2017; Ruiz-Eslava, Urrego-Mendoza & Escobar-Córdoba, 2019). El caso ejemplar de la comunidad de Boca de Jagua, donde la mayoría de los desplazados son jóvenes, engendra tensiones epistémicas que

11. Piénsese, a modo de ejemplo, en la noción de ‘chuyma’ aymara (Rivera Cusicanqui, 2018), en el ‘rafue’ uitoto (Urbina Rangel, 2010) o en el ‘palabrandar’ nasa (Ferrari, 2020).



reviven en la narración oral. Con el desplazado camina la mitopoiética comunitaria, desarraigada de sus ancestros, las cual encuentra sus nuevas raíces a partir de la privación: privación de mayores, mayores, jaibanás quienes conservan el bagaje vivo del saber ancestral, pero también privación de la territorialidad. Sin embargo, la ausencia no es pérdida: es memoria e imaginación (Micarelli, 2018).

El relato oral revive e integra los cuestionamientos epistémicos a la narración. El relato de Lizandro arranca con unas dudas, explicitadas al interlocutor: “Había una señora... Esa no es una historia. Es un mito. Había una señora... No... Eso es historia... Sí, porque eso siempre los mayores cuentan, se hace esa narración. La historia” (Lizandro, 2021). Desde el principio del acto de narración, la textualidad primaria es penetrada por desajustes, aparentes vacíos, incertidumbres metanarrativas: ¿Qué es lo que estoy contando? ¿Mito o historia? El intento de encontrar respuestas epistémicas en la autoridad de los mayores le asigna valor histórico a lo narrado. Al mismo tiempo, el desarraigo intergeneracional obliga a reconfiguraciones de los “desajustes discursivos” (Rendón, 2019, p. 25) provocados por el desplazamiento del saber. En el acto narrativo, Lizandro aclara no conocer la forma en que la madre de Jinu Potó se embarazó en la pantorrilla: “Esa señora quedó embarazada. No sé cómo” (Lizandro, 2021). El autocuestionamiento integra la textualidad. Mientras que en la narración de Graciliano conviven, como narradores, las voces propias, de mayores y de Jinu Potó, no dejándole caminos vacíos a la narración, en el caso de Lizandro ese mismo vacío se vuelve parte de la polifonía narrativa embera, junto con las incertidumbres que le asignan un papel específico, futural y en constante evolución, al relato oral de Lizandro; sobre el origen de los poderes supernaturales de Jinu Potó, el narrador parece proponer una hipótesis propia: “Creo que él fue mandado de un Dios y por eso que tenía mucho poder” (Lizandro, 2021).

A lo largo de la acción narrativa, el autocuestionamiento se convierte en posibilitación de nuevas explicaciones y trayectorias narrativas, progresivamente estabilizadas, donde las inquietudes se alternan con contextualizaciones aclaratorias de las reglas cosmogónicas del mundo embera –“El Je es un animal que uno no se encuentra, pero se encuentra por medio del espíritu” (Lizandro, 2021)– hasta llegar a un cierre narrativo que, si en el caso de Graciliano operaba en un marco analítico de evaluación moral de Jinu Potó, en el relato de Lizandro vuelve a su brújula epistémica de investigación de la dimensión ontológica de lo narrado: “Esa es una historia del señor Jinu Potó. Creo que eso es una historia, ¿o es leyenda o es mito? ¿Para usted?” (Lizandro, 2021). De ahí, en la vivencia del relato, empezó un pequeño debate entre Lizandro y yo, donde compartimos unas reflexiones sobre las lábiles fron-



teras entre historia y mito en muchas cosmovisiones indígenas, como bien lo profundizan distintos antropólogos, pensadores amerindios y mayores (Porto Borges, 1999; Uzendoski, 2006; Couto Henrique, 2015). Si bien dicha conversación no integre la textualidad de la saga de Jinu Potó, es posible considerarla, tal y como las muchas más que se posibilitan intra e intercomunitariamente en el territorio, como parte de aquella inmensa canasta de pensamientos y reflexiones vinculadas con la reconfiguración de raíces en la comunidad de Boca de Jagua, en un camino disonante que se construye y se activa nombrándose, tal y como lo hace la palabra ritual de los jaibanás, de los cuales, de cierta forma, el joven narrador hereda la función de creación de *un* mundo compartido *por medio de* la palabra. Por consecuencia, en la dimensión epistemológica del relato oral de Lizandro el conocimiento no se ausenta: más bien, dialoga con intentos de recategorizar el saber y escribir la privación, en una etapa refundacional para muchas comunidades, como las emberas, condicionadas por fenómenos de desarraigo cultural, donde la palabra cierta y certera de la figura del mayor, la mirada inequívoca a la raíz, pueden dejarle espacio a otros modos enunciativos de un arte oral en busca de fundamentas coyunturales para reencontrarse frente a las urgencias contemporáneas, a partir de renovados derroteros de la cosmovisión propia, y de nuevas vivencias epistémicas, enmarcadas por los silencios e inquietudes del desarraigo.

A modo de conclusión

Las disyunciones entre saber ancestral y procesos de futurización de los conocimientos indígenas se han manifestado, a lo largo de los últimos años, por medio de múltiples trayectorias epistémicas integradas a la complejidad interrelacionada de las cosmovisiones indígenas de América en la contemporaneidad. En el ámbito de las narraciones orales, la relación entre distintas esferas de textualidades, analizada en este ensayo a partir del desplazamiento de la noción de “textualidades oralitegráficas” a los derroteros de contacto entre narración, saberes tradicionales y vivencias comunitarias, nos permite enmarcar dimensiones narrativas fundantes las cuales, si bien dialoguen con los contenidos de los relatado, pueden abarcarse con un enfoque específico en “lo que acontece entre” la narración. En este orden de ideas, y en el contexto cultural de la producción narrativa oral del pueblo embera dóbida en las costas occidentales del Departamento del Chocó, en Colombia, el estudio de dos relatos recogidos en las comunidades indígenas de Yucal y de Boca de Jagua da muestra de la inequívoca ruptura de fronteras entre la dimensión



vivencial del relato, sus posiciones enunciativas y su contenido, siendo este último no considerable como una textualidad estática, sino al contrario, una textualidad estructurada en un diálogo permanente con cuestionamientos epistémicos, intersticios generacionales y vinculaciones con urgencias sociales comunitarias, como lo es el desplazamiento forzado en el caso de los embera dóbida. La narración oral, así como el mito (o la historia) que condensa, restituyen palabras para decirse, para nombrar la orfandad epistémica, convirtiendo la experiencia viva del relato oral, en palabras de Vasco Uribe, en un ejercicio de “creerle al mito”, o de vivir su relato, en constante evolución.

Referencias

- Aristizábal Gómez, J. D. (2019). *El corto animado como herramienta para la preservación del patrimonio Cultural Material e Inmaterial: Caso embera (Jinu Poto)*. [Tesis de Grado Universidad Jorge Tadeo Lozano].
- Barba Téllez, M. N. (2013). La narración oral como acto de comunicación. *Didasc@lia: Didáctica y Educación*. IV (2), Abril-Junio, pp. 139-152.
- Betania, M. d. (1964). *Mitos, leyendas y costumbres de las tribus suramericanas*. Cocolsa.
- Boaventura Santos, d. S. (2009). *Una Epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI Editores, CLACSO.
- Caviedes, M. (2007). Antropología apócrifa y movimiento indígena. Algunas dudas sobre el sabor propio de la antropología hecha en Colombia. *Revista Colombiana De Antropología*, 43, 33-59.
- Caviedes, M. (2013) Metodologías que nos avergüenzan: la propuesta de una investigación en doble-vía y su efímera influencia en la antropología. *Universitas Humanística*Print, 75(75). <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/5960>
- Couto Enrique, M. (2015). Entre o mito e a história: o padre que nasceu índio e a história de Oriximiná. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* 10 (1). <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/GT7Ps8fdy6trJjhbKjgFrnF/?lang=pt&format=html>.
- Díaz Baiges, D. (2019). El proyecto misional claretiano entre “las pobres gentes abandonadas”. Prácticas y representaciones del Chocó colombiano y sus habitantes 1908-1952. *Boletín Americanista*, LXIX, 78 (1), 51-69.
- Escobar, A. (2014). *La invención del desarrollo*. Editorial Universidad del Cauca.



- Escobar, A. (2014a). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.
- Escobar, A. (2016). Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 11 (1), 11–32.
- Ferrari, S. (2020). Vilma Almendra y el Palabrandar Indígena: hacia una integración de saberes desde la Abya Yala. En E. Perassi & P. Guadarrama González (eds.), *Integración en la globalización* (pp. 195-223). Penguin Random House,.
- Ferrari, S. (2022). Palabrandar el mito: el relato fundacional nasa de Juan Tama en la versión oralitegráfica de Gustavo Yonda. *Orillas*, 11, 149-170.
- Friedmann, N. S. d. (1999). *De la tradición oral a la Etnoliteratura*. [Versión de su ponencia leída en el Congreso Abra Palabra en la Universidad Tecnológica de Santander], Bucaramanga, el 4 de septiembre de 1996.
- Havelock, E. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*. Paidós.
- Mannheim, B. (1999). Hacia una mitografía andina. En J. C. Godenzzi (ed.), *Tradición andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos* (pp. 47-79). Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Matías Rendón, A. (2019). *La discursividad indígena: Caminos de la palabra escrita*. Kumay.
- Mato, D. (1995) [1990]. El arte de narrar y la noción de literatura oral. Universidad Central del Venezuela.
- Mecha Forestero, B. (2007). Una mirada de embera sobre el conocimiento y la investigación. *Revista Educación y Pedagogía*, XIX (49), 103-118.
- Micarelli, G. (2018). Investigar en un mundo encantado: los aportes de las metodologías indígenas al quehacer etnográfico *Universitas humanística*, 86, 219-245.
- Mignolo, W. D. (2003). Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Akal.
- Morales, D. M. (1994). Enfermedad, curación y jaibanismo. Concepciones embera sobre las enfermedades más comunes. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 23 (2), 317-357.
- Nengarabe, C. y Vasco Uribe, L. G. (1978). Chamí. *Literatura de Colombia Aborigen. En pos de la palabra*. Colcultura, Biblioteca Básica Colombiana, 39, 413-449.
- Ong, W. (1997). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.



- Pardo, M. (2020). *Permanencia, intercambios y chamanismo entre los embera del Chocó, Colombia*. Editorial Universidad del Cauca.
- Porto Borges, P. H. (1999). Uma visão indígena da história. *Cadernos CEDES*, 19 (49). <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/XbzhCztySXjQLgPZC3jsMXJ/?stop=next&lang=pt&format=html>.
- Pinto García, C. (1974). *Los indios katíos. Su cultura - su lengua. Vol. II: La lengua katía*. Granamérica.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad Letrada*. Arca.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1953). Algunos mitos de los indios Chamí (Colombia). *Revista Colombiana de Folklore*, 2, 148-165.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Rocha Vivas, M. (ed.) (2010). *El sol babea jugo de piñas. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la serranía del Perijá*. Ministerio de la Cultura.
- Rocha Vivas, M. (ed.) (2010a). *Antes el amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*. Ministerio de la Cultura.
- Rocha Vivas, M. (2016). *Mingas de la palabra*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Rochereau, H. (1933). Nociones sobre las creencias, usos y costumbres de los catíos del occidente de Antioquia. *Journal de la Société des Americanistes de Paris, Nouvelle serie*, XXV, 71-105.
- Rodrigo-Mendizábal, I. F. (2012). La lengua y lo afro de la literatura oral a la oralitura. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 120, 93-101.
- Rosa, C. (2021). ¿Del Monólogo al Diálogo de Saberes? Una Reflexión Epistemológica y Pedagógica sobre la Incorporación de los Saberes Tradicionales Indígenas en la Educación Intercultural Básica en México. *Archivos analíticos de políticas educativas*, 29 (102), 1-25.
- Ruiz-Eslava, L. F., Urrego-Mendoza, Z. C., y Escobar-Córdoba, F. (2019). Desplazamiento forzado interno y salud mental en pueblos indígenas de Colombia. El caso embera en Bogotá. *Tesis psicológica*, 13 (2). <https://revistas.libertadores.edu.co/index.php/TesisPsicologica/article/view/914>.
- Santa Teresa, S. d. (1924). *Creencias, ritos, usos y costumbres de los indios katíos de la Prefectura Apostólica de Urabá*. Imprente de San Bernardo.
- Sisto, C. (2010). O conto popular africano: a oralidade que atravessa o tempo, atravessa o mundo, atravessa o homem. *Revista Tabuleiro das Letras*, Número especial. <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/131>.



- Toro Henao, D. C. (2010). Tradiciones orales colombianas. Introducción a su estudio en el sistema literario colombiano. En *Observaciones históricas de la literatura colombiana. Elementos para la discusión* (pp. 105-131). Cuadernos de trabajo III. La Carreta Editores,
- Toro Henao, D. C. (2014). Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales. *Lingüística y literatura*, 65, 239-256.
- Tuirán Martínez, J. A. (2017). Embera katío: un pueblo milenario que se niega a desaparecer tras un desplazamiento forzado que conlleva a su extinción física y cultural. *Criterios* 10 (1), 79-110.
- Urbina Rangel, F. (1978). Embera (Choco). En H. Niño (ed.), *Literatura de Colombia Aborigen. En pos de la palabra* (pp. 401-411). Colcultura, Biblioteca Básica Colombiana, 39.
- Urbina Rangel, F. (2010). *Las palabras del origen*. Ministerio de Cultura.
- Uzendoski, M. (2006): El regreso de Jumandy: historicidad, parentesco y lenguaje en Napo. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 26, 161-172.
- Valencia Cuesta, T. d. J. (2019). Capital social y turismo comunitario. Caso: comunidad indígena de Jagua, municipio de Nuquí – Chocó. [Tesis de maestría en planificación y gestión del turismo, Universidad Externado de Colombia].
- Vasco Uribe, L. G. (2002). *Entre selva y páramo. Viviendo y pensando la lucha india*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá.
- Vasco Uribe, L. G. (1985). *Jaibanás: los verdaderos hombres*. Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- Vélez Vélez, L. (1990) [1982] *Relatos tradicionales de la cultura catía*. Universidad de Antioquia
- Vich, V. y Zavala, V. (2004). *Oralidad y Poder*. Grupo Editorial Norma.
- Weaver, J. (1997). Native American Literatures and Communitism. *That the People Might Live: Native American Literatures and Native American Community* (pp. 3-45). Oxford University Press.
- Zavala, V. (2006). La oralidad como performance. Un análisis de géneros discursivos andinos desde una perspectiva sociolingüística. *BIRA*, 33, 129-137.