

Simone Ferrari

JINU POTÓ, MITO O STORIA?

*MIGRAZIONI DEL SAPERE E INQUIETUDINI METANARRATIVE NELLA
LETTERATURA ORALE EMBERA¹*

ABSTRACT A partire da una riflessione teorica sulle metodologie di studio delle forme contemporanee della letteratura orale amerindiana, il saggio prende in analisi due narrazioni orali afferenti alla mitopoiesi embera dóbida contemporanea. Nello specifico, l'articolo mette a confronto due versioni del racconto fondazionale di Jinu Potó, raccolte dall'autore e realizzate da un giovane membro della comunità embera dóbida di Boca de Jagua e da un *mayor* appartenente alla comunità embera dóbida di Yucal, entrambe situate nel Dipartimento di Chocó (Colombia). Il saggio intreccia uno studio dei motivi narrativi (motifemi) del racconto con un'analisi di ciò che accade *tra* (Micarelli) la narrazione. Secondo la tesi proposta, ciò che accade durante la narrazione integra la dimensione testuale della produzione letteraria orale embera, condensando tracce e traiettorie del processo di riconfigurazione epistemica in atto in

¹ Una prima versione di questo saggio, intitolata "Jinu Potó, ¿mito o historia? Desplazamientos del saber y cuestionamientos epistémicos en la narración oral del pueblo embera dóbida", è stata pubblicata in lingua spagnola per la rivista *Cultura Latinoamericana* (Universidad Católica de Colombia, 2023). La presente versione in lingua italiana è frutto di un ampliamento della prospettiva di ricerca e di una parziale rielaborazione delle considerazioni teorico-metodologiche alla base dell'analisi.

diverse culture indigene colombiane contemporanee, in particolare nei contesti di sfollamento forzato.

Parole chiave: Letteratura orale; cultura embera dóbida; epistemologie e metodologie indigene; oralità e scrittura; Jinu Potó.

ABSTRACT. Starting from a theoretical reflection on the methodologies of studying contemporary forms of Amerindian oral literature, the essay analyzes two oral narratives relating to contemporary Embera dóbida mythopoeia. Specifically, the article compares two versions of Jinu Potó's foundational story, collected by the author and narrated by a young member of the Embera Dóbida community of Boca de Jagua and by a mayor belonging to the Embera Dóbida community of Yucal, both located in the Department of Chocó (Colombia). The essay intertwines a study of the narrative motifs (motifemes) of the story with an analysis of 'what happens between' (Micarelli) the narrative. According to the proposed thesis, what happens during the narrative integrates the textual dimension of Embera oral literary production, condensing traces and trajectories of the process of epistemic reconfiguration underway in several contemporary Colombian indigenous cultures, particularly in contexts of forced displacement

.Keyword: Oral literature; Embera dóbida culture; indigenous epistemologies and methodologies; orality and literacy; Jinu Potó.

Prospettiva teorico-metodologica: l'incanto di 'ciò che accade tra' la narrazione.

Da alcuni decenni, i plurisecolari sforzi di perimetrare i saperi indigeni d'America in un quadro teorico razionalizzante e disincantato si sviluppano in una dimensione parallela e contraria rispetto a prospettive di studio tese a interpretare la attività di raccolta e analisi di narrazioni orali, visioni del mondo e produzioni mitopoietiche amerindiane come una pratica di apprendimento epistemico, o una possibilità di “imparare a imparare” (Micarelli, 2018, p. 236) in altro modo. I processi di riposizionamento ontologico proposti negli ultimi decenni da alcune correnti dell'antropologia, dell'etnografia, degli studi culturali e letterari latinoamericani, volti a ridefinire il (dis)equilibrio tra la figura dello ‘studioso’ e l'oggetto culturale ‘studiato’, si addentrano al contempo nel delicato compito di differenziare i confini interstiziali tra visioni decoloniali, attivismo accademico e imposizione della conoscenza (cfr. Vasco Uribe, 2002; Mignolo, 2003; Caviedes, 2007, 2013; Boaventura, 2009; Escobar, 2014; Rivera Cusicanqui, 2018).

Nello studio di produzioni culturali afferenti alla cosiddetta ‘letteratura orale’ –sul cui concetto torneremo nei seguenti paragrafi– tali frontiere risultano particolarmente permeabili. Da un lato, la costruzione di nuove forme di dialogo con i saperi indigeni non può prescindere da una prospettiva che coinvolga la complessità dei modi epistemologici delle cosmovisioni di riferimento, evitando la separazione autoindotta tra kosmos, corpus e praxis (Rosa, 2021), in un percorso di familiarizzazione con il

quadro di consuetudini epistemiche che dirigono l'operazione di creazione e/o trasmissione del sapere comunitario –in questo caso, la narrazione orale. D'altro canto, il prisma di conoscenze fluttuanti tra mondi immaginati, raccontati e vissuti negli spazi del sapere indigeno, lungi dall'essere interpretabili come conoscenza statica o “stato finito”² (Matías Rendon, 2018), convoca a costanti interrogativi sui percorsi metodologici da perseguire, in conseguenza delle evoluzioni socioculturali dettate, tra gli altri fattori, dalle rinnovate relazioni tra pensiero amerindiano, esperienze politiche comunitarie e processi interculturali di rivitalizzazione dei saperi indigeni.

In un recente saggio sulle nuove frontiere degli studi amazzonici, l'antropologa Giovanna Micarelli vincola tali orizzonti di ricerca a una proposta metodologica fondata sulla prospettiva dell'incanto: “il metodo moderno disincantato – costituito di interviste semi-strutturate, focus group e modelli di raccolta dati” potrebbe risultare “inadeguato per spiegare un mondo in cui tutto parla, e lo fa in modo inaspettato” (Micarelli, 2018, p. 242). Allo stesso modo, posto l'obiettivo congiunto –o almeno parzialmente condiviso tra le scienze sociali e umane– di facilitare i processi di riaffermazione della dignità culturale dei saperi indigeni, secondo Micarelli lo studioso è chiamato a smantellare le fondamenta dell'autoritarismo accademico, per aprirsi ad una ‘occupazione’ epistemologica da parte dei principi di azione della conoscenza con cui si tenta di costruire ponti di dialogo: “Entrando in un mondo

² Questa e le successive traduzioni sono a cura dell'autore.

incantato, viene revocata l'autorità del sapere accademico. Non appena ne riconosciamo l'esistenza, ci rendiamo conto che la conoscenza non è definitiva; ci resta la conoscenza che 'si vive e si sente'» (Micarelli, 2018, p. 240).

Per mettere a fuoco tale posizionamento nell'ambito di studio delle narrazioni orali amerindiane ci è necessario ripercorrere alcune questioni essenziali relative al dibattito intellettuale su nozioni quali letteratura orale e oralitura. Tali definizioni sorgono a partire da una serie di questionamenti nei confronti dell' 'alfabetocentrismo' (Rocha Vivas, 2016) proprio delle modalità tradizionali di trascrizione e raccolta delle produzioni mitopoietiche indigene: metodologie che hanno mancato, in linea generale, di attenzione analitica agli elementi contestuali ed extratestuali del racconto orale. Tali elementi, ambientali e performativi, sono stati identificati come componenti essenziali dell'atto narrativo da una solida corrente di studi che, già nell'ultimo decennio del XX secolo, ha sistematizzato caratteri e proposte esegetiche dell'arte orale (cfr. Mato, 1995; Havelock, 1996; Ong, 1997; Mannheim, 1999; Vich e Zavala, 2004).

Le inquietudini sulle possibilità di definizione nelle maglie degli studi letterari della narrazione orale amerindiana hanno trovato nuove sfide concettuali con l'intensificazione dei dialoghi tra trasmissione orale della mitopoiesi tradizionale e nuove proposte letterarie di autori e autrici indigene, le quali rivendicano uno spazio enunciativo autonomo. Già nel 1995, Daniel Mato problematizzava la definizione di "letteratura orale" per inquadrare le narrazioni orali amerindiane trascritte in saggi

accademici, antologie o testi divulgativi, riprendendo le argomentazioni di Walter Ong nel suo *Orality and Literacy* (1982) ed evidenziando come tale nozione fosse permeata da una visione centrata sul testo e sulla scrittura (15). Tali posizioni si configurano all'interno di un ininterrotto dibattito terminologico, con l'inevitabile risultato dell'emersione un susseguirsi di proposte definitorie, ognuna di esse attribuibile a una determinata angolatura analitica nell'approccio alle produzioni culturali prese in analisi. Termini quali 'arte orale', 'arte verbale', 'azione di narrare', 'etnoletteratura', 'oralitura', 'oraliteratura', 'letteratura indigena' (cfr. Friedmann, 1999; Rocha Vivas, 2010; Sisto, 2010; Toro Henao, 2010; Mendizábal, 2012; Barba Téllez, 2013), delineano letture focalizzate, a seconda dei casi, sulle specificità etnoculturali di una determinata forma narrativa, sul luogo di enunciazione, sulle differenziazioni in termini di codici e modalità di propagazione o sulle peculiari relazioni tra autorialità individuale e comunitaria. In questo senso, l'accoglienza del termine oralitura nel contesto intellettuale indigeno latinoamericano³ –si pensi alle riflessioni sulla nozione di scrittori indigeni quali Elicura Chihuailaf (en Del campo, 2000), Fredy Chikangana (2014) o Hugo Jamiroy (en Ferrari, 2024) – ha determinato l'identificazione e la teorizzazione di punti di confluenza, e convivenza, tra arte orale tradizionale e la produzione letteraria contemporanea, interpretati come un letto di un fiume bagnato da due coste (oralità e scrittura) o come un chumbe, tessuto tradizionale inga la cui scrittura attinge dalle narrazioni orali dei taita (Ferrari, 2024).

³ In ambito francofono, il termine «oraliture» appare già nel 1974, in una proposta di Ernst Mirville nella rivista *Le Nouvelliste* sorta nel contesto di un dibattito intellettuale sulle relazioni tra oralità e letteratura in area haitiana.

In tempi recenti, tali riflessioni si sono scontrate con la crescente diversificazione delle dimensioni enunciative della produzione narrativa indigena: l'incursione nel mondo letterario globalizzato di autori e autrici indigeni, consolidatasi nel continente durante la tappa storica dell' "emersione indigena" (Bengoa, 2009) degli anni Novanta, ha creato ulteriori interstizi tra arte orale, trascrizioni scritte di matrice etnografica di narrazioni orali tradizionali e pratiche letterarie endogene che, pur ispirandosi alla tradizione narrativa comunitaria, propongono soluzioni creative autonome. Al contempo, l'ambizione all'apertura di nuove frontiere di riflessione nella decodificazione della produzione culturale autoriconosciuta come 'indigena' è stata filtrata dall'apparizione di innovative interazioni tra codici, linguaggi ed estetiche costituite in alcune realizzazioni creative amerindiane contemporanee. Se, da un lato, la classificazione delle produzioni culturali indigene nell'ambito delle multiliteracies (Nakata, 2001) ha prodotto importanti intuizioni nello studio della semiosi in lingue indigene nello spazio pubblico (ver Córdova-Hernández, 2017), in ambito letterario la nozione di "testualità oralitografiche" (Rocha Vivas, 2016) appare come un solido sforzo di messa a fuoco delle reti di significati e pluralità di canali posti in comunicazione dai molteplici codici (scrittura letteraria alfabetica, oralità, scritture non alfabetiche e ideografie) in dialogo in un certo corpus creativo di autori e autrici indigene contemporanee. La definizione di testualità oralitografica scioglie alcuni nodi concettuali legati alle proposte definitorie sopra menzionate, nell'inquadramento di opere dove la convivenza tra oralità e scrittura alfabetica è

accompagnata, in misura variabile, dalla presenza di altri codici comunicativi, legati a forme tradizionali di produzione della conoscenza in alcune società indigene latinoamericane.

Tuttavia, sarebbe improprio considerare le produzioni oraletterarie o oralitografiche come nuove tappe afferenti a lineare transizione della produzione narrativa amerindiana dall'era dell'oralità a quella della scrittura. Secondo Juan Duchesne Winter, le società indigene si caratterizzano per la particolare rilevanza 'modo differenziale' nella costruzione narrativa del mondo; in tale modalità di pensiero, ogni costruzione simbolica si distingue come "entità singolare che 'simbolizza se stessa' e ha vita propria, partecipando nello stesso piano di ciò che simbolizza" (2015, p. 13). Di conseguenza, narrazione orale e scrittura letteraria esaudiscono istanze di fabulazione tra di esse compatibili e non sono concepibili, nello sviluppo culturale di tali società, come due momenti conseguenti, in una traiettoria evuzionista in cui l'arte verbale è considerabile una tappa 'preletteraria' di una società priva di scrittura⁴:

Se visualizziamo le arti verbali ed espressive attraverso il modo differenziale, possiamo dunque considerarle modalità di scrittura, nella misura in cui compongono messaggi eloquenti e duraturi attraverso simboli grafici, sonori e forme memorizzate e stilizzate della lingua orale, ovvero nella misura in cui vi è un effetto di selezione, stabilizzazione e sistematizzazione. Si può, pertanto, parlare di libri e di letterature del mondo amerindiano, indipendentemente dal fatto che queste assumano o meno i simboli alfabetici della scrittura (Duchesne Winter, 2015, p. 14).

⁴ Le riflessioni di Juan Duchesne Winter convocano in forma esplicita l'interpretazione della produzione culturale e letteraria indigena come "libro del quarto mondo", suggerita da Gordon Brotherston (1995).

La prospettiva di Duchesne consente la riaffermazione delle possibilità di convivenza tra la nozione di letteratura e quella di oralità, nelle loro molteplici forme di relazione. La materia letteraria dell'arte orale è composta di una serie di testualità non alfabetiche tra di esse interrelazionate, le quali compongono un universo narrativo sottoposto a costanti processi di ridefinizione, in particolare nei contesti in cui la trasmissione orale intergenerazionale delle narrative viene interrotta o manipolata da fattori esogeni, come nei casi che analizzeremo. Se alcune produzioni letterarie scritte amerindie sono interpretabili come testualità oralitografiche strutturate, a livello formale, in una rete multidimensionale di codici (Rocha Vivas, 2016), d'altra parte, gli stessi caratteri multimodali sono riscontrabili, in chiave di stratificazione testuale, nella letteratura orale amerindiana contemporanea. In altri termini: le letterature alfabetiche indigene contemporanee non *derivano* dalla letteratura orale, ma convivono con essa, ispirandosi entrambe alla mitopoiesi comunitaria. Le due modalità narrative condividono una genesi in cui l'autore – scrittore in un caso, narratore nell'altro – funziona al contempo come mediatore e come creatore, ovvero: sebbene chi scrive (o racconta oralmente) operi nel quadro etico di aderenza, o 'fedeltà', ai saperi tradizionali, in quanto soggetto o portavoce della propria cultura (Espino Relucé, 2018; Calambás Tróchez, 2023), si posiziona al contempo come soggetto creativo; la sua autonomia è dettata da una molteplicità di fattori geoculturali, biografici ed estetici, la cui fioritura è agevolata dalla multidimensionalità delle oralitografie, in un caso, e della letteratura orale nell'altro.

In questo senso, il racconto orale condensa tre livelli di testualità che permettono l'attivazione di una stratificata relazione di reti narrative e semiotiche. La testualità primaria è data dalla storia riprodotta oralmente attraverso l'azione del narrare, soggetta a modifiche e variazioni (Mannheim, 1999; Zavala, 2006), ma non concepita come semplice atto linguistico. Al contrario, l'arte del racconto orale nei diversi contesti culturali indigeni è interpretabile come risultato, almeno parziale, di una lettura del territorio, dei suoi tempi, delle piante, delle condizioni climatiche, dei suoni (Ferrari, 2022). Le norme che governano il racconto orale, in continua evoluzione e contraddizione, si collocano in una duplice testualità primaria, dove la spontaneità del discorso orale interseca pratiche strutturali di interpretazione simbolica dell'ambiente circostante, variabile a seconda delle condizioni temporali, spirituali, climatiche –un caso abbastanza evidente, in questo senso, è la differenziazione tra la dimensione diurna e notturna della narrazione (Micarelli, 2018).

Allo stesso tempo, ad un secondo livello, le testualità primarie dialogano, durante l'esperienza del racconto, con una serie di fattori contestuali, paratestuali e/o extratestuali, i quali interferiscono con la costruzione della narrazione. Mi riferisco a elementi quali la voce, la postura e il corpo, le interruzioni, le domande e i silenzi (Mannheim, 1999; Zavala, 2006; Rocha Vivas, 2010), ma anche alla condizione sensoriale, psicologica o pragmatica del narratore, alle sue vicende biografiche e alle sue impostazioni comunicative che –pur non integrando la trama narrata– dialogano

con essa in un piano onto-epistemologico, attraverso riflessioni, dubbi, pause, dialoghi impreveduti.

Infine, a un terzo livello, 'ciò che viene narrato' in un dato momento stabilisce contatti permanenti con una rete di narrazioni e cosmovisioni, tra di esse interconnesse, le quali accompagnano la base letteraria del mito, racconto o storia cosmogonica. Le radici mitopoietiche dell'arte orale indigena dialogano con i processi storico-politici di difesa dell'autonomia culturale e territoriale amerindiana nel continente. In effetti, sebbene –come è ovvio– l'arte orale non possa essere concepita come una forma di produzione di conoscenza esclusiva dei mondi indigeni, non esistendo popolo, cultura o società che non mantenga le proprie tradizioni orali, d'altra parte la narrativa orale amerindiana si caratterizza per il suo valore di ancora epistemica, ovvero di meccanismo primario di resistenza culturale contro i procedimenti di oppressione culturale basati sull'imposizione della letterarietà, o *palabra ajena* (Fredy Chikangana in Rocha Vivas, 2010a), che hanno definito le connotazioni colonizzatrici della scrittura alfabetica (Rama, 1998). In conseguenza, le fondamenta del mito orale sono legate a un sistema multidimensionale di conoscenze di riferimento, nelle sue traiettorie politiche, costumi epistemologici e prospettive socioculturali (Weaver, 1997; Toro Henao, 2014; Escalante, 2015; Rosa, 2021), in cui le reti narrative di terzo livello, posizionate in linee cronotopiche non contingenti alla narrazione, operano da tessuto intertestuale che garantisce l'autorità cosmogonica del racconto.

Di conseguenza, la definizione di letteratura orale che accogliamo in questo saggio si basa su un orizzonte di liberazione simbolica dai giochi della *ciudad letrada* e dalla conseguente supremazia imposta dalla letterarietà alfabetica. In una proposta di superamento dialettico del carattere ossimorico della locuzione, definiamo la nozione della letteratura orale di una determinata società come l'insieme di narrazioni verbali integrate da più livelli di reti testuali e semiotiche, le quali interagiscono nel dinamismo intrinseco al racconto, dove i motifemi⁵ (Toro Henao, 2014) e i contenuti della narrazione sono permanentemente interconnessi con una serie di testualità 'situazionali' e con le matrici cosmologiche, enunciative ed epistemologiche della narrazione. In questo ordine di riflessioni, si propone l'associazione di una trascrizione scritta di tali testualità a un'analisi delle diverse implicazioni di ciò che accade *tra* la narrazione, di pari passo con la narrazione stessa. L'approccio proposto si basa sull'ipotesi che ciò che accade *tra* la narrazione non sia un complemento, ma un insieme di filature essenziali per decifrare il tessuto narrativo e l'impianto epistemico che sorreggono il racconto orale embera, nel tentativo, tornando a Micarelli, di poter dare conto della "conoscenza che si vive e si sente" in un mondo "in cui tutto parla e lo fa inaspettatamente" (Micarelli, 2018, p. 242).

Questa prospettiva ci invita a posizionare la letteratura orale in un orizzonte dinamico e di "futuralità" (Escobar, 2016, p. 20): un punto d'osservazione

⁵ Nella sua proposta metodologica di analisi della narrazione orale, Toro Henao definisce i motifemi come "realizzazioni discorsive e testuali concrete di un motivo in una variante determinata" (Toro Henao, 2014, p. 243), assegnando particolare rilevanza ai processi di risemantizzazione estetica di alcune tematiche invariabili tipiche dell'arte orale.

complementare rispetto alla concezione ‘ancestrale’ del sapere indigeno, la quale tende di delimitarlo in una condizione di immutabilità legata ad un passato statico e senza possibilità di avanzamento storico. In tale visione, le molteplici traiettorie della letteratura orale non sono separabili dalle più contemporanee emergenze culturali, sociali e politiche delle società prese in analisi. Nel caso delle popolazioni embera colombiane, tali urgenze si traducono, in primo luogo, nei fenomeni di sfollamento forzato generati dal conflitto armato interno colombiano, che hanno provocato migrazioni massive di membri di comunità embera verso altre zone rurali o verso le grandi città colombiane. In questa chiave, l’analisi comparata tra le due narrazioni cosmogoniche raccolte ambisce a esplorare la dimensione esperienziale della letteratura orale embera, alla luce della configurazione di tali testualità all’interno di movimenti di trasferimento temporale e geografico della narrazione orale, con la conseguente emersione di rielaborazioni, “disaccordi discorsivi” e “vuoti di significato” (Rendón, 2019, p. 25) nella mitopoiesi di riferimento.

Nel contesto delle narrative orali delle popolazioni embera dóbida relative alle avventure di Jinu Potó, le istanze analitiche elaborate in questi paragrafi esplorano dunque le seguenti domande di ricerca: cosa succede alle letterature orali comunitarie in contesti di sradicamento forzato di tali narrazioni dalle spaziotemporalità in cui sono originate? Quali meccanismi si attivano nella narrazione orale per affrontare le assenze cosmologiche attraverso la costituzione di nuovi percorsi di conoscenza? Come si legano i contenuti del racconto orale a ciò che accade *tra* il racconto, attorno

e accanto ad esso, in uno spazio epistemologico soggetto a costanti variazioni cronotopiche?

Jinu Potó 'figlio del polpaccio': orfanità e vendetta dell'antieroe

Le avventure di Jinu Potó, Jeru Poto Oarra, Jinu-Poto-Wuarra o Jinopotabar –a seconda delle diverse trascrizioni e dell'area linguistico-culturale di riferimento– (Vasco Uribe, 1985; Morales, 1994; Rocha Vivas, 2010) integrano le cosmogonie delle culture embera dóbida, embera catío ed embera chamí⁶. Nel suo complesso, la popolazione embera colombiana è composta di 193.615 persone (DANE, 2019)⁷ e risiede in un'area culturale che si estende dalla regione panamense del Darién al cosiddetto *eje cafetero* in Colombia, dalle coste occidentali del Chocó all'area del golfo dell'Urabá, sebbene diverse migliaia di embera siano stati costretti alla

⁶ La suddivisione in sottogruppi etnico-culturali e linguistico-dialettali che confluiscono nella popolazione e lingua embera è oggetto di estesi dibattiti accademici. Adottiamo le forme canoniche di autodefinizione delle popolazioni embera a partire dalla relazione con la geografia circostante: si definisce embera dóbida la 'gente del fiume' che risiede principalmente nell'area occidentale del dipartimento del Chocó; è invece denominata embera eyabida la 'gente della montagna'. Questo secondo gruppo si suddivide tra gli embera catío, che abitano principalmente nella zona orientale del dipartimento del Chocó, nell'area dell'Urabá antiocheno e nel dipartimento di Córdoba e gli embera chamí, i quali risiedono principalmente nei dipartimenti dell'*eje cafetero* (Caldas, Risaralda, Quindío), nel sudoccidente antiocheno e nel Valle del Cauca; si identificano nella famiglia linguistico-culturale embera anche le popolazioni eperara siapidara dei dipartimenti del Cauca, Valle del Cauca e Nariño (cfr. ONIC, s. d.; González Henao, 2011).

⁷ La cifra di 193.615 persone è relativa alle persone che si identificano come embera in Colombia, ed è ottenuta sommando le seguenti cifre contenute nel censo del Dane: 77.714 persone riconosciute come embera chamí; 56.504 come embera; 48.117 come emberá katío; 7.047 come eperara siapidara; 4.233 come embera dóbida. La popolazione embera rappresenta la quarta etnia più numerosa della Colombia, dopo wayuu, zenú e nasa. Si segnala che a Panama la popolazione di etnia embera (31.284 secondo il censo del 2010, ma in continuo aumento a causa delle migrazioni dalla Colombia) rappresenta la terza comunità indigena più numerosa del Paese, dopo le popolazioni ngabe e gunadule. (INEC, 2010; DANE, 2019).

emigrazione dai *resguardos*⁸ in alcune grandi città (Bogotà e Medellín in particolare) a causa del conflitto armato (ver DANE, 2022).

I caratteri di eterogeneità e nomadismo del mondo culturale embera rendono il ciclo di narrazioni che vede Jinu Potó come protagonista molteplice e variegato. Le narrazioni sono legate ai momenti fondativi del mondo e agli spostamenti di Jinu Potó tra i diversi strati che costituiscono l'universo secondo gli embera, in cerca dei presunti colpevoli della morte di sua madre. Alcune versioni del racconto sono state trascritte in raccolte etnografiche, studi letterari e antropologici di diverse epoche (cfr. Santa Teresa, 1924; Rochereau, 1933; Reichel-Dolmatoff, 1953; Betania, 1964; Pinto García, 1974; Urbina Rangel, 1978; Nengarabe & Vasco Uribe, 1978; Vélez Vélez 1990; Domicó, Hoyos & Turbay, 2002; Vasco Uribe, 2002; Rocha Vivas, 2010).

Al di fuori dello spettro di variazioni regionali del racconto, è possibile identificare alcuni punti essenziali condivisi tra le diverse narrazioni. Jinu Potó è un giovane embera, dotato di poteri sovranaturali e nato dal polpaccio (o dalle dita dei piedi) di sua madre.⁹ A causa del dissanguamento provocato dal parto, sua madre perde la vita pochi istanti dopo la nascita di Jinu Potó.¹⁰ Convinto che qualcuno abbia ucciso la

⁸ Istituzione territoriale retta da giurisdizione parzialmente autonoma, riconosciuta dallo Stato colombiano ad alcuni territori indigeni.

⁹ Secondo alcune versioni, il padre di Jinu Potó sarebbe Picario, il primo jaibaná. Secondo altre versioni è una nutria, un pipistrello, uno spirito o la luna (Vasco Uribe, 1985; Rocha Vivas, 2010).

¹⁰ In alcune versioni del racconto, Jinu Potó sarebbe colpevole della morte di sua madre, poiché si sarebbe nutrito del suo sangue fino a provocarne il dissanguamento.

genitrice, Jinu Potó intraprende un lungo viaggio alla ricerca degli ipotetici assassini. È la stessa comunità embera dove vive ad indicargli, di volta in volta, possibili colpevoli dell'omicidio, siano essi persone, animali o altri elementi della natura. La comunità persegue in realtà lo scopo di allontanare Jinu Potó dal villaggio, o di lasciarlo morire per mano di un animale feroce, stanca dei suoi comportamenti violenti e, in particolare, delle sue aggressioni nei confronti delle donne embera durante la fase di sanguinamento del loro ciclo mestruale. Su indicazione della comunità, Jinu Potó utilizza i suoi poteri sovranaturali per affrontare animali terrestri e acquatici, per dirigersi nello stomaco di bestie marine e per entrare in conflitto con la superficie lunare. Secondo alcune versioni del racconto, il protagonista cerca l'assassino di sua madre anche nel 'mondo di sotto'¹¹, dove, secondo le cosmovisioni embera, vivrebbero gli embera dijuna, amukuna o amuqaram (Mecha Forastero, 2007; Aristizábal Gómez, 2009): persone prive di ano che si nutrono esclusivamente attraverso l'olfatto. Dopo aver lasciato il mondo di sotto, Jinu Potó viene sconfitto, a seconda delle versioni, da una belva feroce, da uno scarabeo, da un tronco di guaiaco¹², dalla sanzione di uno spirito (o di un dio)¹³ o da un "indigeno stregone" (Vasco Uribe, 1985, p. 91). Dopo la morte, il suo corpo si

¹¹ Secondo la cosmovisione embera esistono sei mondi, di cui due mondi si posizionano 'di sotto': il mondo degli spiriti, o embera chiamerá, e il mondo degli esseri senza ano, o embera amukuna. Per un approfondimento della struttura dell'universo secondo gli embera cfr. Mecha Forastero, 2007.

¹² Albero sempreverde originario della regione caraibica.

¹³ Le intense attività dei missionari cristiani in territorio embera, particolarmente di clarettiani e protestanti, hanno contribuito a determinare l'apparizione di elementi sincretici nei racconti tradizionali embera (su tema, cfr. Díaz Baiges, 2018).

tramuta in un insieme di zanzare, tafani e altri animali che si nutrono del sangue umano, i quali sarebbero stati introdotti nel mondo come reincarnazione di Jinu Potó.

Le diverse versioni del racconto confluiscono in giudizi etici divergenti sulla figura di Jinu Potó. In certi casi, tale valutazione è esplicitata dai narratori, mentre in altri è implicita e deducibile dalle azioni del protagonista. I motifemi dell'orfanità e del mancato controllo dei poteri sovranaturali si sviluppano secondo traiettorie eterogenee, talvolta contrastanti. In alcune varianti, a Jinu Potó viene attribuito il merito di aver creato la notte, poiché prima della sua collisione con la luna non vi erano differenze tra l'attività del satellite e quella del sole. In questo modo, Jinu Potó avrebbe permesso la nascita del mondo dei sogni e, con esso, del jaibanesimo¹⁴ (Vasco Uribe, 1985). Altre versioni sottolineano il ruolo creatore di Jinu Potó nella formazione del mondo: sarebbe stato lui, infatti, a portare nelle società embera una serie di alimenti (ortaggi, frutti e verdure) trovati nei mondi che ha attraversato alla ricerca dell'assassino di sua madre. Inoltre, le sue azioni avrebbero avuto una forza regolatrice dell'equilibrio ambientale, grazie alla neutralizzazione di animali pericolosi, alla preservazione di almeno una coppia di ciascuna delle specie di animali uccise per vendicare la morte della genitrice, e all'attribuzione di caratteri umani a luoghi fino ad allora inesplorati e temuti dalle comunità embera. Allo stesso tempo, a Jinu Potó sono conferiti tratti esuberanti e problematici per la collettività, in linea con un tratto comune agli eroi della mitopoiesi embera, che “favoriscono e al

¹⁴ Insieme di pratiche spirituali guidate dal *jaibaná*, medico tradizionale delle società embera.

contempo infastidiscono la comunità” (Rocha Vivas, 2010, p. 588). L’incapacità di controllare la sua forza soprannaturale, unita alla sua ossessione per il sangue mestruale delle donne, rendono Jinu Potó aggressivo e violento. Inoltre, al suo status di orfano è attribuito, in continuità con alcune credenze tradizionali embera, un atteggiamento malvagio e dannoso per la comunità (Domicó, Hoyos & Turbay, 2002).

Nelle pagine seguenti sono raccolte le trascrizioni delle due versioni delle vicende di Jinu Potó raccolte, tra settembre 2021 e febbraio 2022, nelle comunità indigene embera dóbida di Yucal e Jagua (Dipartimento del Chocó), situate in aree contigue della regione della costa pacifica della Colombia nordoccidentale. Il primo racconto è narrato da Graciliano, dinamizzatore spirituale, insegnante, *mayor*¹⁵ e leader sociale¹⁶ della comunità embera di Yucal, sulle rive del fiume Panguí. Nel mese di febbraio 2022, Graciliano mi ha ospitato per alcuni giorni nella casa della sua famiglia. Avvalendosi della dimensione notturna del racconto, momento in cui –così come in certe comunità amazzoniche– la parola “raccolge tutto ciò che è accaduto durante la giornata e lo intreccia in un *canasto*¹⁷ di esperienza” (Micarelli, 2018, p. 229), due ore dopo il tramonto, cinti dal rumore intenso degli animali della giungla e dal buio

¹⁵ In diverse comunità indigene colombiane, l’attribuzione dell’aggettivo *mayor* a una persona implica – insieme al significato letterale, di ‘adulto’ – la certificazione di una condizione di saggezza e dettagliata conoscenza delle cosmovisioni comunitarie.

¹⁶ Traduzione letterale dell’espressione *líder social*, utilizzata in Colombia per definire gli attivisti per i diritti umani, ambientali, culturali e/o educativi delle proprie comunità etniche, contadine o urbane.

¹⁷ Letteralmente ‘cesto’, nelle culture amazzoniche l’oggetto definito come *canasto* è connotato da molteplici significati simbolici legati alla memoria, al tempo e alla cura (cfr. Echeverri, 2013).

del suo salotto privo di luce elettrica, in compagnia del più giovane dei suoi undici figli, ascoltatore come me, Graciliano ha condiviso con noi quattro storie tradizionali appartenenti alla narrazione mitopoietica embera, tra di esse interconnesse: il racconto delle poiane bianche del ‘mondo di sopra’, il mito della nascita dell'acqua, la storia della nascita delle etnie e il racconto delle avventure di Jinu Potó. La narrazione orale di Graciliano è collocabile all'interno di una consuetudine intrafamiliare quotidiana, la pratica di trasmissione della conoscenza alle generazioni future, pur se condizionata, in questo caso, dalla presenza di un ricercatore.

La seconda versione delle vicende di Jinu Potó è narrata da Lizandro, giovane leader sociale embera, responsabile del progetto di etnoturismo *Kipara Te* della comunità Boca de Jagua, situata alla foce del torrente Jagua, sulle rive del fiume Chorí. La comunità di Boca de Jagua è nata poco più di vent'anni fa, tra il 1998 e il 2000, dopo episodi di violenza legata al conflitto armato interno e a dispute intracomunitarie che hanno costretto alla migrazione forzata un gruppo di giovani embera dóbida dal *resguardo* di Chorí, situato nella municipalità di Nuquí (Dipartimento del Chocó). Il nuovo insediamento è abitato prevalentemente da giovani embera. Intorno al 2014, alcuni di loro hanno implementato un progetto di etnoturismo nella comunità, attraverso cui i turisti (colombiani e stranieri) sono immersi in pratiche culturali, esperienze quotidiane, tradizioni spirituali, musica e

sport tradizionali della comunità¹⁸. Sulla base di questo progetto, i giovani della comunità hanno portato avanti un processo di rivitalizzazione di conoscenze, miti e storie cosmogoniche embera, generalmente poco conosciute alle nuove generazioni di embera migranti, basato su memorie di gioventù dei racconti familiari, ma anche su conversazioni con *jaibanás* (medici tradizionali) e *mayores* delle comunità circostanti e su ricerche antropologiche autonome effettuate dagli stessi abitanti di Boca de Jagua. In questo contesto si configura il racconto su Jinu Potó realizzato da Lizandro, durante una delle mie visite a Boca de Jagua nel settembre 2021. La narrazione della storia su Jinu Potó non rientra nella ‘performance’ comunitaria di esposizione delle pratiche culturali e conoscenze cosmogoniche embera ai turisti, ed è stata realizzata al termine di un lungo dialogo in cui, sotto le foglie di palma del *tambo*¹⁹ centrale del villaggio, Lizandro ha condiviso con me alcune riflessioni sull’esperienza del loro progetto etnoturistico. Tuttavia, l’apprendimento delle vicende di Jinu Potó da parte di Lizandro è stato parte del lavoro di ricerca portato avanti dalla comunità per la rivitalizzazione di miti e storie cosmogoniche tradizionali. Tale elemento risulterà essenziale per analizzare il carattere epistemologico futuro della sua narrazione.

Nel lavoro di trascrizione sono state mantenute alcune ripetizioni, tratto determinante della narrazione orale (Ong, 1997), così come alcune espressioni non

¹⁸ Sul caso del ‘villaggio etnico’ di Boca de Jagua, si suggerisce la lettura di Valencia Cuesta (2019), in cui sono affrontate le tensioni intracomunitarie relazionate al progetto.

¹⁹ Casa tradizionale embera. A Boca de Jagua, il *tambo* centrale funziona come spazio assembleare e organizzativo della comunità.

conformi allo spagnolo standard e ricorrenti nell'uso dello spagnolo come seconda lingua tra parlanti la cui lingua madre è l'embera, come nei casi di Graciliano e Lizandro. Nonostante gli sforzi di mantenere la maggiore fedeltà possibile alle specificità sintattiche delle due narrazioni, in alcuni passaggi è stato ritenuto necessario apportare leggere modifiche alle trascrizioni, per evitare malintesi durante la lettura.²⁰ Alcuni movimenti del corpo dei narratori, ritenuti particolarmente rilevanti per la narrazione, sono segnalati tra parentesi quadre.

Versione di Graciliano (*mayor* della comunità Yucal)

Es una historia larguísima. Bueno. Jinu 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, Jinu 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 como 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

²⁰ Nello specifico, in alcuni casi sono stati aggiunti o corretti pronomi personali e dimostrativi, suffissi verbali e pronomi enclitici.

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 la criatura. Entonces quita eso, y según la historia dicen que a esas mujeres Ankore las castigaba, y convertía 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 donde 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 balsa, un machete de balsa 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, como 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 suavemente 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)

Versione di Lizandro (Comunità 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”. “Listo, 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 embera amukuna no comen, sino para alimentarse solo usan el olfato. Entonces ahí es que se fue a conocer el mundo de los embera amukuna.

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

Él se fue allá y conoció a los embera 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 ¿que hizo él? Él comía y los embera viendo así, “¿usted está comiendo? Y ellos solamente huelen... “Pero yo estoy viendo que usted está comiendo, oiga, como así”. Jínu 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 ano 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 ano 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 ano 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 embera 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 embera 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 embera 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 embera 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, Jinu Potó viendo, pero del día que no se ve. Pero de noche se ve, porque si hacen su actividad. Y el señor Jinu 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 Jinu Potó lo trajo acá a la sociedad actual, porque eso no había acá en la sociedad actual, entonces eso fue traído por el señor Jinu 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 Jinu 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 Jinu Potó, porque el Dios lo castigó. Chimbilaco, murciélagu como decimos, porque el murciélagu chupa sangre. En eso fue transformado el señor Jinu 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 Jinu Potó. Creo que eso es una historia, ¿o es leyenda o es mito? ¿Para usted? (Lizandro, 2021)

Analisi delle narrazioni. Questionamenti epistemici e autodeterminazione enunciativa.

Le molteplici discrepanze nei modi narrativi delle due versioni della storia di Jinu Potó, di Graciliano e Lizandro, hanno un primo epicentro nell'enfasi su motivi differenti dalle avventure di Jinu Potó. La storia di Graciliano si sviluppa all'interno di un quadro diegetico etico-fondazionale: l'azione narrativa è introdotta da un giudizio di valore sulla figura di Jinu Potó, che sarà ribadito in seguito alla conclusione del racconto. Nella prima parte della narrazione sono evidenziati i contributi del personaggio alla scoperta dei mondi che compongono l'universo embera. Nel complesso *pantheon* di figure antropomorfe e spiriti sovranaturali embera, è risaltato l'impatto di Jinu Potó nella storia della creazione del mondo, della medicina tradizionale, dell'uomo, della donna e delle forme riproduttive umane. Allo stesso modo, sul finale della narrazione, Graciliano sottolinea i contributi del

protagonista della narrazione alla regolazione della catena alimentare delle zone fluviali e all'addomesticamento umano di animali velenosi fino ad allora sconosciuti alla comunità. La narrazione di Lizandro è costruita su altri percorsi narrativi: la figura di Jinu Potó non è introdotta in un contesto temporale o cosmogonico strutturato, ma attraverso una traiettoria matrilineare individualizzante. La presentazione del personaggio della madre è connotata da un carattere di mistero alla luce dell'apparente inintelligibilità delle ragioni che hanno portato al parto del figlio attraverso il polpaccio. La causa del fatto scatenante delle vicende di Jinu Potó –la morte della madre–, posizionata da Graciliano nell'ambito degli sforzi cosmogonici dello spirito Ankore per stabilizzare le forme di riproduzione tra esseri umani, nella versione di Lizandro assume i caratteri dell'incomprensibilità epistemica, a favore di uno sviluppo più approfondito del protagonista delle vicende, di cui Lizandro dettaglia il processo formativo e il progressivo deterioramento del suo rapporto con la comunità.

La parte prevalente dei luoghi attraversati da Jinu Potó e degli ostacoli affrontati dal protagonista corrispondono: il serpente (*Je* nel racconto di Lizandro), la sfida con luna, l'intervento del picchio (*señor carpintero* per Lizandro, *carpinterito* per Graciliano), il mondo degli esseri senza ano. I motifemi dissonanti tra le due versioni si bilanciano in equilibri narrativi comparabili, che delineano però angolature differenti del profilo sociale e spirituale del 'figlio del polpaccio'. Se la versione di Graciliano si trattiene su ostacoli in apparenza minori, quali la tigre, che manifestano

la rilevanza del ruolo regolatore della convivenza uomo-animale del protagonista, Lizandro si sofferma con maggiore attenzione sugli eventi del ‘mondo di sotto’, mettendo in luce le conseguenze tragiche dell’incapacità di controllare la propria forza sovranaturale da parte del protagonista, autore di un involontario massacro degli embera amukuna, nel tentativo di migliorarne l’esistenza. La distinzione narrativa più evidente è identificabile nelle cause della morte di Jinu Potó. Secondo Graciliano, il ‘figlio del polpaccio’ viene ucciso da una belva, indicata come responsabile dell’uccisione della madre da parte delle persone della comunità e dai *jaibaná*, i quali non trovavano gli strumenti medici per controllare la violenza dell’animale: la morte di Jinu Potó si configura come sacrificio per la difesa del territorio da una condizione di pericolo non controllata dalla medicina tradizionale. Nella versione di Lizandro, Jinu Potó muore a seguito della sanzione di un Dio (talvolta singolarizzato ne ‘il Dio’), il quale ha accolto le richieste della comunità, insofferente ai comportamenti violenti di Jinu Potó nei confronti delle donne. Nel primo caso, seppur indotto da alcuni *jaibaná*, la morte del protagonista diviene un sacrificio in difesa della propria comunità; nel secondo, è la stessa comunità a richiedere l’intervento divino per porre fine alla vita di Jinu Potó. L’apparente contrasto non deve sorprendere, poiché la relazione tra comunità embera, mondo spirituale e conoscenze mitopoietiche tradizionali si configura a partire da un delicato equilibrio tra celebrazione e diffidenza di figure dotate di poteri soprannaturali: emblematiche, in questo senso, le dissonanze nella percezione sociale dei *jaibanás*,

rispettati medici tradizionali che in alcune comunità embera vivono discriminazioni, aggressioni e sono ritenuti causa di disarmonia alla luce di un presunto uso improprio delle loro capacità spirituali (Vasco Uribe, 1985; Caviedes, 2007; Rocha Vivas, 2010; Pardo, 2020)²¹.

Ora, le differenze presentate nelle testualità primarie del racconto si combinano con altre testualità che intessono le due narrazioni, le cui traiettorie epistemologiche modellano una serie di reti di significato che trasportano il racconto orale al di fuori del ‘fatto’ narrato. In questo senso, è necessario tenere conto di una caratterizzazione fondamentale nelle forme di pensare l’atto comunicativo nelle cosmovisioni embera: il potere creatore della parola. Tale predisposizione appare come abilità innata di Jinu Potó, capace di trasformarsi in pietra o in lana con un semplice atto di pronuncia ad alta voce delle parole che corrispondono a tali oggetti in lingua embera. Il potere creatore della parola di Jinu Potó si lega, nella relazionalità *corpus-práxis-kosmos*, con il canto curativo tradizionale dei *jaibaná*, dove “attraverso il canto viene raccontato ciò che accade a un livello di realtà che i partecipanti non percepiscono. E, nello stesso momento in cui viene narrato, accade. Accade poiché è narrato”. (Vasco Uribe, 1985, p. 125). In una stessa prospettiva, la parola che genera letteratura orale embera permette l’accadimento, in una dimensione esperienziale, del fatto narrato: la specifica contiguità tra avvenimenti comunitari e cosmogonie nella prospettiva embera (Rincón Villanueva, 2022; Ferrari, 2024a) implica, in un certo senso,

²¹ Tale percezione è stata alimentata dalla prolungata attività di demonizzazione culturale della figura del *jaibaná* da parte dei missionari cristiani (Vasco Uribe, 1985).

l'incarnazione del narratore e delle contingenze territoriali nell'episteme narrativa del racconto.

Un'esemplificazione di tali traiettorie relazionali è restituita dalla natura referenziale e territoriale dell'esercizio autoesegetico del narratore per l'ascoltatore non-embera. Tanto Lizandro come Graciliano ritengono necessario fornire la spiegazione del significato di alcune parole nel loro uso locale, sia in lingua spagnola (*guaicho*, *balsa*, *totumo*) che in lingua embera (*Jinu Potó*). Tali approfondimenti sono avvenuti senza richieste di chiarimenti da parte dell'ascoltatore: “Él siempre iba en totumo. Nosotros decimos totumo a lo que está ahí pequeño, el vaso” (Lizandro, 2021). I riferimenti agli oggetti presenti nello spazio della performance orale conformano movimenti di dialogo con lo spazio circostante che caratterizzano l'intera durata del racconto. Tale aspetto focalizza un primo livello delle reti testuali condensate nella narrazione orale embera, già evidente nelle diverse configurazioni epistemologiche delle storie di Graciliano e Lizandro. La narrazione di Graciliano si appoggia su un tono di sicurezza e solidità ontologica tipica della figura di un *mayor*. Attraverso tale modalità narrativa, la figura di Jinu Potó trascende la fatalità del mito. Sebbene il focus enunciativo di Graciliano sia esplicitamente posizionato nell'ambito dell'eredità di una trasmissione orale, intergenerazionale e di origine ancestrale, di una storia di fondazione – “y según la historia dicen que a esas mujeres...” (Graciliano, 2022) –, l'uso del tempo presente consente l'attivazione di un prisma di contiguità, incertezza e dinamismo degli eventi narrati, attraverso il quale il passato si

fa presente e il mito si fa esperienza viva. La matrice comunitaria dell'enunciazione di Graciliano si intreccia, in alcuni frammenti del racconto, con un'altra voce narrante: quella dello stesso Jinu Potó. Nel presentare lo spazio dello stomaco del serpente, Graciliano si affida alla testimonianza del protagonista: "Allá según Jinu Potó dice que dentro del estómago del sierpe había otro mundo" (Graciliano, 2022). Il passaggio intesse il dialogo interdiegetico con un altro principio filosofico dell'esistenza spirituale embera, ben illustrato dallo studio di Vasco Uribe dedicato alla doppia dimensione ontologica del *jaibaná*: "egli stesso [il *jaibaná*] è parte della natura [...] Se gli uomini di oggi sono solamente umani, lo stesso non vale per il *jaibaná*, che mantiene costantemente la sua associazione con la natura" (Vasco Uribe, 1985, p. 102). Ora, questa coesistenza ontologica tra l'umano e il naturale, tra la parola rituale e la sua concrezione, affine a diverse cosmovisioni andine e amazzoniche,²² è riprodotta in una narrazione orale in cui la testualità si riflette in un dialogo enunciativo tra i narratori tradizionali della comunità, i *mayores* del passato che Graciliano atterra nel presente, e la voce perlocutiva del mito embera, condensata nella figura dell'eroe civilizzatore Jinu Potó (Rocha Vivas, 2010), in un movimento sapienziale dove lo spazio narrativo accoglie le istanze epistemiche del *jaibanesimo*, il quale "struttura un modo di pensare, un modo di conoscere il mondo, un visione cosmologica che entra in interazione, conflittuale o meno, con altri sistemi simbolici, di origine nativa o esogena (Pardo, 2020, p. 190).

²² Si pensi, a modo di esempio, allá nozione aymara di 'chuyma' (Rivera Cusicanqui, 2018), al 'rafue' uitoto (Urbina Rangel, 2010) o al 'palabrandar' nasa (Ferrari, 2020).

In questo intreccio di esplorazioni epistemiche e dialoghi polifonici, il rigore narratologico lascia spazio a formule condizionali e ipotesi alternative: “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” (Graciliano, 2022). Il passaggio restituisce le relazioni equilibratrici tra forze opposte (Jinu Potó, la natura e le persone della comunità) che rendono possibile il superamento dell’era degli “espíritus malos” (Graciliano, 2022) e la fondazione della civiltà embera. D’altra parte, la locuzione ipotetica decostruisce la linearità del racconto, implicando una certa malleabilità epistemologica che muove da un punto di partenza anti-fatalista –la creazione del mondo è avvenuta in questo modo, ma avrebbe potuto costituirsi diversamente–, cui soggiace una visione futurale e mutevole delle epistemologie embera che inquadrano la produzione letteraria orale di Graciliano.

In una stessa prospettiva è possibile inquadrare le traiettorie epistemiche della narrazione orale di Lizandro, giovane embera costretto all’allontanamento dal suo territorio di origine e stabilizzatosi nella comunità di Boca de Jagua. L’esperienza dello sfollamento forzato, verso città o altre aree rurali della Colombia, è una condizione comune a decine di migliaia di embera in Colombia (Tuarán Martínez, 2017; Ruiz-Eslava, Urrego-Mendoza & Escobar-Córdoba, 2019). Il caso della comunità di Boca de Jagua, dove la maggioranza degli sfollati sono giovani, permette l’approfondimento tensioni epistemiche che rivivono nella narrazione orale in una comunità composta, in maggioranza, da persone costrette alla migrazione a causa di

un conflitto. Con i giovani migranti embera cammina la mitopoiesi della comunità che, sradicata dai *mayores* che mediano la loro riproduzione, trova le sue nuove radici nella privazione: la negazione del territorio e del contatto intergenerazionale con *mayores* e *jaibanás* incaricati di preservare il bagaglio vivo del sapere ancestrale. L'assenza mitopoietica non costituisce però una perdita, ma una possibilità di rielaborazione della memoria e di nuova immaginazione del mondo (Micarelli, 2018). Il racconto orale trova nuove traiettorie vitali nell'integrazione di dubbi epistemici alla narrazione. Il racconto di Lizandro prende avvio con l'esplicitazione di alcuni dubbi all'interlocutore: "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). Dalle prime battute, la testualità primaria dell'atto narrativo è permeata da disallineamenti enunciativi e incertezze metanarrative: cosa sto raccontando? Un mito o la storia? La risposta di Lizandro si immerge nell'autorità dell'assenza: la parola saggia degli anziani conferisce valore storico a quanto narrato. Allo stesso tempo, lo sradicamento intergenerazionale obbliga una riconfigurazione degli "squilibri discorsivi" (Rendón, 2019, p. 25) generati dallo spostamento della conoscenza. Nella performance narrativa, Lizandro chiarisce di non sapere come la madre di Jinu Potó sia rimasta incinta di suo figlio nel polpaccio: "Esa señora quedó embarazada. No sé cómo" (Lizandro, 2021). I processi di auto-questionamento integrano la diegesi testuale. Mentre nel racconto di Graciliano convivono tre narratori (Graciliano, i *mayores* e

Jinu Potó) che impediscono possibili debilitamenti enunciativi, nel caso di Lizandro l'esplicitazione di incertezze narrative integra la polifonia della produzione letteraria orale embera. Riguardo all'origine dei poteri soprannaturali di Jinu Potó, il narratore sembra proporre una propria ipotesi: “Creo que él fue mandado de un Dios y por eso que tenía mucho poder” (Lizandro, 2021). Nel corso dell'azione narrativa, i procedimenti di auto-interrogazione si tramutano in nuove traiettorie narrative possibili. Le inquietudini sono messe in atto e progressivamente stabilizzate, alternate a contestualizzazioni chiarificatrici delle norme cosmogoniche del mondo spirituale embera –“El Je es un animal que uno no se encuentra, pero se encuentra por medio del espíritu” (Lizandro, 2021). La conclusione, che nel caso di Graciliano operava in un quadro analitico di valutazione morale di Jinu Potó, nel racconto di Lizandro richiama l'incipit della sua performance orale, in cui il narratore interroga l'interlocutore per orientare la propria bussola epistemica, questionando la veridicità del processo di fabulazione sotteso alla narrazione: “Esa es una historia del señor Jinu Potó. Creo que eso es una historia, ¿o es leyenda o es mito? ¿Para usted?” (Lizandro, 2021). Successivamente, ma ancora nell'arco dell'esperienza viva del racconto, ha preso avvio un breve dibattito tra me e Lizandro, in cui abbiamo condiviso alcune riflessioni sui confini labili tra storia e mito in molte cosmovisioni indigene, come approfondito da numerosi antropologi, pensatori e *mayores* amerindiani (cfr. Porto Borges, 1999; Uzendoski, 2006; Couto Henrique, 2015). Sebbene la conversazione non integri la testualità afferente alla saga di Jinu Potó, è possibile considerarla, come

le tante altre conversazioni possibili dentro e fuori dal territorio comunitario, come una parzialità dell'immenso cesto di pensieri e riflessioni legate alla riconfigurazione delle radici culturali nella comunità di Boca de Jagua, in un percorso dissonante che si costruisce e si attiva con il potere creatore della parola, così come il canto rituale dei *jaibanás*. In un certo senso, è proprio dalla figura dei *jaibanás* che il giovane narratore Lizandro eredita la funzione di creare un mondo condiviso attraverso la narrazione orale. Di conseguenza, nell'epistemologia del racconto orale di Lizandro, la tradizione comunitaria non è plasmata in forma passiva: il sapere comunitario affronta un processo di ricategorizzazione della conoscenza in una nuova alba mitopoietica, fondata sulla deprivazione dell'assenza. Nella fase di rifondazione delle narrazioni orali attraversata dalle comunità embera, condizionate da molteplici fenomeni di sradicamento culturale, la parola accurata e inconfutabile del *mayor* e lo sguardo rassicurante alle radici lasciano spazio a nuove modalità enunciative della letteratura orale, la quale contribuisce a stabilire i fondamenti congiunturali per affrontare le nuove urgenze contemporanee nella chiave sapienziale delle epistemologie embera.

A modo di conclusione

Le tradizionali attribuzioni alle narrazioni orali indigene dei caratteri di astoricità e immutabilità diacronica corrono il rischio di relegare tali produzioni narrative a una

presunta sfera di primitività culturale, propria delle società agrafe e destinata ad essere sopperita dall'avvento dell'alfabetismo letterario. Tuttavia, le letterature orali amerindiane contemporanee soggiacciono a continui processi di riconfigurazione futura (Escobar, 2016) delle traiettorie storico-culturali indigene, non esenti dall'influenza delle urgenze sociali e politiche che impattano sull'armonia delle comunità autoctone, tanto nel contesto colombiano preso in analisi come in altre regioni latinoamericane. A partire da questa osservazione, e in dialogo con gli argomenti di Juan Duchesne Winter (2015) e Giovanna Micarelli (2018), nel saggio si propone un approccio teorico-metodologico di analisi delle letterature orali amerindiane strutturato nella congiunzione tra le seguenti due riflessioni:

- (i) nelle culture permeate dal 'modo divergente' (Duchesne, 2015) di fabulazione del mondo, le narrazioni orali non rappresentano una tappa pre-letteraria delle traiettorie culturali delle società indigene, ma convivono con la letteratura scritta; le due modalità narrative hanno geni enunciativi comparabili, in cui la tensione tra mediazione culturale e propositi estetici dello scrittore (o del narratore) si traduce in un dialogo permanente tra mitopoiesi comunitaria e autonomia creativa. Allo stesso modo, le traiettorie contemporanee di sviluppo delle due forme si contraddistinguono, in entrambi i casi, per l'attivazione di una multidimensionalità di reti testuali, narrative e semiotiche. Nel caso delle letterature orali, è stata argomentata nel saggio la presenza di tre livelli

di testualità che nella loro tessitura generano la materia letteraria orale presa in analisi;

- (ii) Di conseguenza, si propone una metodologia analitica delle letterature orali che tenga conto di tali interrelazioni dinamiche tra molteplici livelli testuali, in cui è la convivenza tra i motifemi (Toro Henao, 2014) diegetici e le testualità ‘situazionali’ implicate in ciò che accade *tra* la narrazione (Micarelli, 2018) a generare l’impianto narrativo ed epistemico del testo orale.

A partire da queste premesse teoriche e metodologiche, la seconda parte del saggio è stata dedicata all’analisi di due narrazioni orali realizzate da due membri della comunità embera dóbida, nelle coste occidentali del Pacifico colombiano. Lo studio mette a confronto due versioni della storia di Jinu Potó, raccolte in territorio embera: una narrazione realizzata da Graciliano, un mayor della comunità di Yucal, e una narrazione di Lizandro, un giovane indigeno vittima di sfollamento forzato e residente nella comunità di Boca de Jagua. L’analisi comparata dei due racconti mostra le stratificate permeabilità narrative tra la dimensione esperienziale del racconto, le posizioni enunciative del narratore, il contenuto narrato e una serie di testualità contingenti, le quali producono l’apertura dell’atto narrativo a inquietudini narratologiche e metanarrative. Tali dinamiche sono legate a interstizi intergenerazionali ed emergenze spirituali, culturali e sociali che, nel caso della seconda narrazione, trovano origine nello sfollamento forzato vissuto da parte della

comunità di Lizandro. In questa chiave, il saggio ha ambito a dimostrare che l'analisi delle dinamiche di relazione tra le stratificazioni testuali che conformano la letteratura orale indigena contemporanea può permettere l'identificazione di nuove configurazioni epistemologiche di tale produzione narrativa, legate all'interazione produttiva tra diverse dimensioni enunciative e, in alcuni casi, alla necessità di riconfigurazione del sapere tradizionale alla luce delle assenze epistemiche generate dallo sfollamento forzato. In questo senso, la letteratura orale embera contemporanea, unitamente alla diegesi in essa condensata, può trovare nella sua funzione di parola creatrice una restituzione alla comunità dislocata di parole, prospettive e narrazioni per nominare l'orfanità epistemica.

BIBLIOGRAFIA

- 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, Facultad de Artes y Diseño.
- 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*. Madrid, Cocolsa.
- Boaventura Santos, d. S. (2009). *Una Epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, CLACSO.
- Brotherston, G. (1995). *Book of the fourth world: Reading the Native Americas through their literature*. Cambridge University Press.
- Calambás Tróchez, E. (2023) “Origem popular e territorial da criatividade. As artes nascem no território, são aprendidas pelas comunidades e oficializadas pelos artistas” *Revista Periódicus*, 1(19), pp. 208–220.
- 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, pp. 33-59.

---. (2013) “Metodologías que nos avergüenzan: la propuesta de una investigación en doble-vía y su efímera influencia en la antropología” *Universitas Humanística* Print version ISSN 0120-4807 univ.humanist. 75 (75). Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/5960>.

Chikangana, F. (2014). “Oralitura indígena como un viaje a la memoria”, en Luz María Lepe Lira, (coord.), *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*, PRODICI, Palabras de vuelta, pp. 75-97.

Córdova-Hernández, L., López-Gopar, M. y Sughrua, W. (2017). “From Linguistic Landscape to Semiotic Landscape: Indigenous Language Revitalization and Literacy”, *Studie z aplikovane lingvistiky*, 2, pp. 7-21.

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). Recuperado de <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/GT7Ps8fdy6trJjhbKjgFrnF/?lang=pt&format=html>.

DANE (2019). Población indígena de Colombia. Resultados del Censo Nacional de Población y Vivienda de 2018. Departamento Administrativo Nacional de Estadística, Colombia.

DANE (2022). Desigualdades poblacionales y migratorias de los pueblos indígenas de Colombia. Un análisis comparativo entre los censos de 2005 y 2018. Departamento Administrativo Nacional de Estadística, Colombia.

- Del Campo, V. (2000). “Elicura Chihuailaf: en la oralitura habita una visión de mundo” *Aérea*, 3, pp. 49-59.
- 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), pp. 51-69.
- Echeverri, J. Á. (2013). “Canasto de vida y canasto de las tinieblas: memoria indígena del tiempo del caucho”, in François Correa Rubio, Jean-Pierre Chaumeil, e Roberto Pineda Camacho (Eds.), *El aliento de la memoria: Antropología e historia en la Amazonia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), pp. 471–484.
- Escobar, A. (2014). *La invención del desarrollo*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- (2014a). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.
- (2016). “Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur” *Revista de Antropología Iberoamericana*, 11 (1), pp. 11 – 32.
- Espino Relucé, G. (2018). “Literatura indígena amazónica shipibo-conibo y el kené de la palabra de Lastenia Canayo”, *Estudios filológicos*, 62, pp. 247-267.

Ferrari, S. (2020). “Vilma Almendra y el Palabrandar Indígena: hacia una integración de saberes desde la Abya Yala”, in Emilia Perassi e Pablo Guadarrama González (eds.), *Integración en la globalización*, Bogotá, Penguin Random House, pp. 195-223.

--- (2022). “Palabrandar el mito: el relato fundacional nasa de Juan Tama en la versión oralitegráfica de Gustavo Yonda”, *Orillas*, 11, pp. 149-170.

--- (2024). “Oralitura y palabra bonita. Una conversación con Hugo Jamioy”, *Altre modernità*, 31, in pubblicazione.

--- (2024a). “Destejer la ciudad letrada. Poéticas y cantares del pueblo embera en Bogotá”, *Altre modernità*, 31, in pubblicazione.

Friedmann, N. 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.

González Henao, R. (2011). “La ablación genital femenina en comunidades emberá chamí”, *cadernos pagu*, 37, pp. 163-183.

Graciliano, (2022). Conversazione personale. Racconto del mito di Jinu Potó. Yucal, Colombia.

Havelock, E. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*. Barcelona, Paidós.

INEC, 2010. XI Censo de Población y VII de Vivienda de Panamá: año 2010. Instituto Nacional de Estadística y Censo, Panamá.

- Lizandro (2021). Conversazione personale. Racconto del mito di Jinu Potó. Boca de Jagua, Colombia.
- Mannheim, B. (1999). “Hacia una mitografía andina”, in Juan Carlos Godenzzi (ed.), *Tradición andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, pp. 47-79.
- Matías Rendón, A. (2019). *La discursividad indígena: Caminos de la palabra escrita*. México, Kumay.
- Mato, D. (1995) [1990]. *El arte de narrar y la noción de literatura oral*. Caracas, Universidad Central del Venezuela.
- Mecha Forestero, B. (2007). “Una mirada de embera sobre el conocimiento y la investigación”, *Revista Educación y Pedagogía*, XIX, 49, pp. 103-118.
- Micarelli, G. (2018). “Investigar en un mundo encantado: los aportes de las metodologías indígenas al quehacer etnográfico”, *Universitas humanística*, 86, pp. 219-245.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, 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), pp. 317-357.

- Nengarabe, C. e Vasco Uribe, L. G. (1978). “Chamí”, *Literatura de Colombia Aborigen. En pos de la palabra. Bogotá*, Colcultura, Biblioteca Básica Colombiana, 39, pp. 413-449.
- Ong, W. (1997). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ONIC, s. d. *Embera Eyabida - Embera Katío*. <https://www.onic.org.co/pueblos/1096-embera-katio>
- Pardo, M. (2020). *Permanencia, intercambios y chamanismo entre los embera del Chocó, Colombia*. Popayán, Editorial Universidad del Cauca.
- Porto Borges, P. H. (1999). “Uma visão indígena da história”, *Cadernos CEDES*, 19 (49). Recuperado de <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*. Medellín, Granamérica.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad Letrada*. Montevideo, Arca.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1953). “Algunos mitos de los indios Chamí (Colombia)”, *Revista Colombiana de Folklore*, 2, pp. 148-165.
- Rincón Villanueva, E. (2022). “Ontología espacial embera a partir del mito creacional. El viaje de Chuchurí”, in Lía Ferrero e Restrepo Eduardo (eds.),

Memorias VI Congreso. Asociación Latinoamericana de Antropología. Desafíos Emergentes. Antropologías desde América Latina y el Caribe, ALA, pp. 643-652.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 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*, Bogotá, Ministerio de la Cultura.

--- (ed.) (2010a). *Antes el amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá, Ministerio de la Cultura.

--- (2016). *Mingas de la palabra*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Rochereau, H. (1933). “Nociones sobre las creencias, usos y costumbres de los catíos del occidente de Antioquia” *Journal de la Societé des Americanistes de París, Nouvelle serie*, XXV, pp. 71-105.

Mendizábal, I. R. (2012). “La lengua y lo afro de la literatura oral a la oralitura”, *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 120, pp. 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), pp. 1-25.

Ruiz-Eslava, L., Urrego-Mendoza, Z. e Escobar-Córdoba, F. (2019). “Desplazamiento forzado interno y salud mental en pueblos indígenas de

Colombia. El caso emberá en Bogotá”, *Tesis psicológica*, 13 (2). Recuperado de <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*. Bogotá, 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. Recuperado de <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. Cuadernos de trabajo III*. Medellín, La Carreta Editores, pp. 105-131.

---,. (2014). “Orality and oral tradition. A proposal for analysis of oral artistic forms”. *Linguística y literatura*, 65, pp. 239-256.

Tuirán Martínez, J. A. Alfredo (2017). “Emberá katío: un pueblo milenario que se niega a desaparecer tras un desplazamiento forzado que conlleva a su extinción física y cultural”, *Criterios* 10 (1), pp. 79-110.

Urbina Rangel, F. (1978). Embera (Choco). En H. Niño (ed.), *Literatura de Colombia Aborigen. En pos de la palabra*, Bogotá, Colcultura, Biblioteca Básica Colombiana, 39, pp. 401-411.

---, (2010). *Las palabras del origen*. Bogotá, Ministerio de Cultura.

- Uzendoski, M. (2006). “El regreso de Jumandy: historicidad, parentesco y lenguaje en Napo”, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 26, pp. 161-172.
- Valencia Cuesta, T. de 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. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Vasco Uribe, L. G. (1985). *Jaibanás: los verdaderos hombres*. Bogotá, Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- , (2002). *Entre selva y páramo. Viviendo y pensando la lucha india*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá.
- Vélez Vélez, L. F. (1990) [1982]. *Relatos tradicionales de la cultura catía*. Medellín, Universidad de Antioquia
- Vich, V. e Zavala, V. (2004). *Oralidad y Poder*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Weaver, J. (1997). “Native American Literatures and Communitism” *That the People Might Live: Native American Literatures and Native American Community*. New York, Oxford University Press, pp. 3-45.
- Zavala, V. (2006). “La oralidad como performance. Un análisis de géneros discursivos andinos desde una perspectiva sociolingüística”, *BIRA*, 33, pp. 129-137.