

FULGIDO SAPO

Texto colectivo de la primera promoción del Programa de Etnoliteratura de la Escuela de Postgrado

N.B. La expresión "texto colectivo" no alude de ninguna manera al resultado de una serie de decisiones unánimes de las que habría sido protagonista determinado sujeto colectivo, y de las que el redactor habría sido el cronista o el notario fiel.

A lo sumo dicha expresión puede entenderse en referencia a una peculiar y discutibilísima reelaboración de las discusiones e informes realizados por los estudiantes de la primera promoción del Programa de Etnoliteratura durante el Taller de Arte de 1988, reelaboración que no hubiera sido posible sin la participación en el Taller mismo de cada integrante del grupo, tácita o manifiesta, dócil o agresiva.

De esta reelaboración y de sus implicaciones, algunas relativamente inéditas y tangenciales respecto del desarrollo del Taller, el redactor se hace responsable.

En consecuencia, que este último, por razones más pedagógicas que retóricas, considere oportuno conservar el anonimato, renunciando a todo derecho de propiedad que se le quiera eventualmente atribuir, no obsta para que el mismo responda con gusto a las interpelaciones del caso, sean orales o escritas, cada vez que dicho texto se haga público en forma de lectura o de reproducción impresa, previa autorización de la Coordinación del Programa de Etnoliteratura.

*"La baba del sapo
no alcanza
la blanca paloma."*

Proverbio turco

"Nunca se sabrá como hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos."

Julio Cortázar, Las babas del diablo.

A. Si, lista para lanzar, apremias la ficha entre el índice y el pulgar sobre el medio doblado, puedes darte cuenta de tener un gran ojo de sapo en la mano. De cobre el oro de los pobres.

B. Es lo que distingue al Sapo del Tejo, creo yo, el ojo cautivo. Ambos son húmedos, no solamente porque en ellos se bebe, sino porque tanto el barro del uno cuanto el emblema del otro invitan a la orilla del estanque...

A. Al remanso del tiempo, donde se empantanar los bordes de las horas.

B. Siguiendo a Caillois hasta donde es posible, diría que Sapo y Tejo son clasificables en una misma categoría mixta de la acción lúdica: entre rivalidad y vértigo vigilándose mutuamente, el alea, el azar, oscila, ahora oculto bajo el cálculo de la voluntad de ganar, ahora manifiesto sobre el olvido del chasco, si antagonismo, vértigo y azar conformaran un triángulo elemental.

Pues ambos juegos pertenecen, por una parte, al dominio del agón o competencia, y por otra, la misma, son atraídos por el ilinx, el remolino de la ebriedad contorneada, por supuesto, diferida, y, quizás, más disfrutada que al no ser distraída, en la simple tertulia, por la ambigua atención hacia el puntaje y la repetición de los movimientos o por su interrupción en virtud de la embocinada o de la moñona, cuando el estupor no deja adversario que no deje un poco de serlo, sobre todo en cuanto a Sapo se refiere.

Y aquí, dicho sea de paso, cabría pensar en el paulatino abandono de estos juegos a la vez como síntoma y factor, entre los menos aterradores y más modestos, del aumento de la agresividad alcohólica en los grandes centros urbanos.

Sin embargo en el Tejo la puntería es como descarnada. El énfasis en el código acústico salva apenas de la abstracción al vaivén entre la lucidez y el abandono de los sentidos.

Mientras en el Sapo el idolillo de cobre preside la audiencia de chanzas alimentando constantemente la fascinación, adulando la puntería. El ojo del sapero es cautivo no solamente del blanco, sino también de su forma, de su materia y del brillo que la acaricia.

Sin menospreciar la franqueza del humus, la caja de greda del Tejo no tiene aura. Ni la necesita.

En la cancha de Sapo, aún antes de que la ficha vuele, antes de que se introduzca en el fetiche metálico y aunque no lo alcance para nada, aún después de la peor jugada, cuando todas las ofrendas lanzadas han quedado a sus pies, sin penetrar ni el más humilde de los huecos de madera que multiplican su boca, el impacto visual del personaje fabuloso, cuanto más blanqueado tanto más triunfante, sorprendente por sí solo para el jugador advenedizo, ya es comparable al totazo de la mecha, llamada también sorpresa según el Reglamento Nacional de la Federación Colombiana de Tejo, Fedetejo.

El inerte y caótico depósito del Tejo, con su pedagógico respaldo o tablero, por exceso de austeridad visual, por sintonizar el esparcimiento en otro orden sensorial, no ambiciona ser la contraparte del altar del Sapo, custodia desfondada y espejuelo para alondras devueltas al cielo de la adolescencia. El cilindro del bo-

cín que sostiene la porción de pólvora reduce a una marca convencional lo que en el Sapo es símbolo. En otras palabras, el estallido de la mecha compensa auditivamente la escenografía iconoclasta de la ancha de tejo, mientras inducir la impasible escultura a devorar las especies del sacrificio profano, excretadas ahí mismo, contantes y sonantes, es sorpresa en la sorpresa, ¿no es cierto?, una reactivación de la maravilla, de la solemnidad grotesca y vagamente alucinante del chistoso monarca, al que creíamos habernos acostumbrado: hacer sapo es un suplemento de fábula.

En suma, en los términos de lo que algunos trasnochados suelen llamar "arte culto", el Tejo sería más conceptual y ecológico, el Sapo más barroco y surrealista.

C. Otra movida de intelectual: tomas distancia de la terminología del mercado cultural para aprovecharla mejor.

Pero, por más advertencias que le encimes, asimilar el Tejo a un Land Art medio conceptual no deja de ser una jugada de manipulación neocolonialista.

A. Ahora bien, si las fórmulas que él emplea para su jugada son éstas, y no otras, las segundas tan amplias y movedizas en el tiempo y en la topografía cultural como "barroco" y "surrealista", aplicables, con igual margen de infidelidad, a los Calvarios bretones y al Abstraccionismo Lírico, a Blake y a la realidad latinoamericana en su totalidad, las primeras, al contrario, correspondientes a unas tendencias específicas del arte metropolitano de estos últimos decenios, como "arte conceptual" y "ecológico" o "de la tierra", ¿no será porque el Tejo encajaría más fácilmente en la imaginería contemporánea, en la uniformidad normativa "moderna", en el sentido corriente de la palabra?

La configuración del Tejo no se adaptaría sin tanto esfuerzo a las veleidades de movilización general características del anhelo de desarrollo. Se trata de una hipótesis que podemos deducir también de un hecho que de jugada neocolonialista tiene poco o nada: las variantes regionales del Sapo son más ricas que las del Tejo, menos sumisas a las exigencias unificadoras de la estructura nacional.

C. No vamos a ser nosotros los pregoneros de las conveniencias de la Fedesapo.

A. Los mismos trasnochados que mencionabas hace un momento, aduaneros de la pretendida distinción de arte culto e inculto, dirían que la resistencia del Sapo a la codificación nacional se debe a la indisciplina de los elementos simbólicos, a la sugestión arcaica e irracional de un objeto siempre más en juego que en cuestión, más aliado del esparcimiento que del deseo de averiguar cuestionando y de ganarse el orden de la respuesta.

B. Faltaría un estudio comparativo, más meticuloso que una charla callejera, alrededor de los índices de brotes de agresividad en ambos juegos, y cotejar esos índices con los cocientes de esquematización normativa y de neutralización simbólica. Además de las consabidas presiones socio-económicas a nivel macroestructural, ¿la agresividad entre miembros de una misma clase puede también responder a la represión de la intensidad simbólica?

C. Fijense: el Reglamento Nacional de Tejo editado por Bavaria, exactamente al lado de la lista de los nombres y apellidos de los miembros del Comité Directivo del Tribunal Deportivo, del Departamento Arbitral, de la Comisión de Relaciones Públicas y de la Comisión Técnica de Fedetejo, ofrece una densa noticia historiográfica que garantiza la ralgambre precolombina del Tejo, otrora llamado Zepcuagoscua, acudiendo así a ese coagulante de la identidad supra-étnica que algunos antropólogos e historiadores definirían como "el hechizo de la imagen del indio", edificante subterfugio que consiste en celebrar al espectro del indígena ancestral para dar más decididamente la espalda al arco iris de las diferencias culturales de los indígenas y de los mestizos del presente, jueguen lo que jueguen, en la selva, en el campo o en los centros urbanos.

Me parece que ninguna transacción ideológica de este género, cofundadora de la generalidad nacional, podría apoyarse en el Sapo con la misma confianza de Fedetejo. Resbalaría.

¿Y no contó Josefina de Zúñiga que jugó o vio jugar Sapo, igualito, también en el País Vasco?

- A. Sin dejar evaporar la especificidad del símbolo al calor del universal antropológico, la imagen del sapo, de la rana, en fin del anfibio, incuba una multitud de intersecciones míticas que desbordan las márgenes de una cultura entre otras, de la concepción solipsista del proceso cultural o de los asuntos exteriores simbólicos.
- C. Ya que hablas de solipsismo, ¿qué estatuto tiene esta charla? Porque me parece que haya llegado el momento de tener en cuenta lo que el subtítulo o dedicatoria de este texto pretende saltar, por encima de la soledad del autor, con la estaca de lo colectivo.
- B. No todo el grupo de la primera promoción del Programa de Etnoliteratura estará igualmente de acuerdo con lo que estamos leyendo. Quien más, quien menos, y unos para nada. A lo mejor ni siquiera todos alcanzaron a enterarse con anterioridad.
- C. ¿Cómo llegamos a esto? Si ni siquiera nosotros tenemos porqué identificarnos con lo que estamos pronunciando, y probablemente tampoco el tipo que lo escribe, si se agarra de un artificio para-teatral, de este sancocho pirandelliano, para revirar la unidad del discurso investigativo en una pluralidad de voces y de puntos de vista. ¿O no?
- B. Se hizo un Taller de Arte y Etnoliteratura. En ese entonces el tipo (si es así como prefiero no llamarse), al que yo preferiría llamar el otro (de una vez preguntémosnos también: al estar en el escrito, al leerlo, al transitar por el relato, al recitarlo y escucharlo, ¿quién diablos es el otro? ¿Qué digo cuando digo tú a través del que escribe, yo a través de él?), el otro nos pasó unos textos. Firmados eso sí: uno de Alison Bailey Kennedy, que Anita tradujo para todos, intitolado *Ecce Bufo* y concerniente al sapo en la naturaleza y en la iconografía olmeca, nos impulsó hacia el emblema desde el ángulo de las culturas amerindias, de la historia del arte y de la zoología; otro, de Reichel-Dolmatoff, en que se considera el simbolismo del brillo del oro, que el cobre parodia, juntamente con la función de la animalidad en el chamanismo; otro de Anne Legast, atento al papel de

la fauna en el arte precolombino; un estudio de Mario Califano alrededor del complejo de la bruja entre los Mashco, en la Amazonia peruana, adonde no hay bruja sin sapo; un libro de Jon Landaburu y Roberto Pineda Camacho, en que se recogen historias de pasión, bufas y perversas, protagonizadas por anfibios del Araracuara, por allá en el Caquetá. Y otros que tratan de anfibios y afines de otras partes del mundo.

Sin olvidar los que abordamos por nuestra iniciativa: de Adorno a Frazer, de Regina Once a Fedetejo.

Por no hablar de la rigurosa transcripción del graffiti de cierto excusado universitario, ni de cierta adivina del Barrio Obrero, ni de todas las noches en que nos fuimos a jugar sacando fotos y grabaciones.

Con el otro también. No se me olvida: en Los Helechos, la noche del 30 de septiembre del año pasado, con el pretexto de la irrupción en el área de juego del Factor R. H. (Rafael Humberto Moreno Durán para los amigos), se escapó y nos dejó pendiente la revancha.

- A. Todo esto, menos el vergonzoso episodio de Los Helechos (cuyo recuerdo tal vez se pretenda sanar aquí con el regalo -no se sabe a ciencia cierta si envenenado o homeopático- de una ausencia diferente), fue puesto en circulación y comentado durante las sesiones del Taller.

El otro tomó apuntes, a su manera.

- C. La pregunta, justamente, es hasta qué punto su manera puede ser también nuestra. Hasta dónde podemos admitir que nos ponga en la boca que esa modalidad empataría con la del grupo.

La que llamas "ausencia diferente" me suena más bien como la solapada imposición de su presencia.

- A. Te suena. Oigamos lo que suena como si fueran las voces de Olimpo Cárdenas y de Los Panchos en una cancha cualquiera: ritmo de pasos, motores, martillazos, fragmentos de charla sobre el andén, citas de canciones silbadas, lo que se oye haciendo cola ante una ventanilla para pagar los servicios, en las galerías de un centro comercial, caminando entre la gente...

Nosotros y el otro, inscritos, trazados, escritos en la misma manera.

Qué novedosa originalidad resultaría, en el medio académico, el saber que se retransmite refutando la originalidad novedosa, en el ámbito combativo de la rentabilidad de la firma al pie de las conclusiones de la investigación científica.

Sin nombre, por compartir la pluralidad de fisonomías de lo que es menos y más que sujeto: si así resuena esta modalidad del juego investigativo, del regusto estudioso, ni suya ni nuestra, simulacro de la impersonalidad del relato tradicional, no es porque no seamos responsables: "Entendemos que la responsabilidad no es algo que se asigna en la autonomía, en la libertad, en la independencia. Nos cae. No la escogemos."

Y ya que esta es una cita, conste que el estar en ella captados, singularmente, artesanalmente, no implica que estemos hablando de una cohesión unánime y edificante, de la responsabilidad de un sujeto, individual o colectivo.

B. Así como el cobre remeda el oro, esta singularidad sin sujeto sigue las pisadas de la paradoja del relato repetido por el anciano, que lo transfiere como carga de innumerables otros a lo largo de la orilla del tiempo, donde se empantanar horas y huellas, modificándolo sin embargo, imprimiéndole su sesgo, como hiciera Charles Cultee contándole a Franz Boas el mismo mito, pero dándole unos giros marcadamente diferentes de los que había empleado tres años antes.

Y esta paradoja me parece perseguir la movilidad femenina, intervenir en su coreografía, vertiginosa hasta la ilusión de la inmovilidad, hasta el fantasma de la pasividad sin huella y de la ausencia consuetudinaria en los automatismos fisiológicos y domésticos, mientras ahí mismo la singularidad responsable ahoga al sujeto.

C. Hasta bonito sería si fuéramos los ancianos de una comunidad tradicional contando un mito o una leyenda. Pero somos estudiantes universitarios...

B. Y un texto, oral o escrito, por el simple hecho de no tener firma, no se transforma en relato tradicional, así como otro, por tenerla, no se excluye ipso facto de la eficacia del mito, ni para qué decirlo.

Sin embargo nos hemos comprometido, en cuanto estudiantes, en tratar de acercarnos a la ética de las relaciones entre lo singular y lo colectivo, individuo y ethnos, mediante la práctica literaria que excede "el universal gesto libresco". Ética y práctica que eventualmente alteran la noción de "estudiante" junto con la de "tradición".

Es posible que lo que estamos haciendo ahora sea una manera de estudiar esas relaciones.

A. En cuanto al cuerpo de danza femenino con sus pas de deux entre lo singular y lo colectivo, a propósito de la ilusoria inercia del agente del saber consuetudinario, si hubieras añadido que devora al sujeto, estaríamos todavía más cerca del peligroso ser femenino del anfibio, literalmente más cerca del "ser de doble vida".

B. Peligroso tan sólo para la obstinación secamente cohesiva, deshidratada, claro está.

Pues, para el buen estado de salud del individuo comunitario, casi a la inversa, el anfibio, lúbrico y lubricante, resulta tutelar.

Joseph Needham, por ejemplo, en el volumen de su obra dedicado a la alquimia fisiológica china, reproduce una de las estatuas del templo Pao-Kuang Ssu en que una de las principales substancias indispensables para la elaboración de la equimoma o elixir de longevidad es representada por el sapo, emblema lunar y femenino.

Por otra parte el personaje del Príncipe Rana, difuso en Europa no menos que en Africa y Malasia, es aliado del saludable encuentro de los contrarios en el eros, que los intérpretes junguianos de los cuentos de las abuelas llaman anima.

Cuán femenina sea esta doble vida puede inferirse de los exvotos de ciertas iglesias europeas, adonde las mujeres curadas de una u otra enfermedad uterina ofrendan sapos de cera, con la misma devota gratitud con la que otras convale-

cientes donan piernas o manos de cerámica. Así que en muchas capillas de Baviera tan familiar es la congregación de sapos rodeando a la estatua de la Virgen cuanto por acá, en Ancyua, las constelaciones de bichos sobre el manto de la misma.

A. Por supuesto, y menos mal, la diferencia florece lujuriosa. En América el aspecto devorador y terrorífico del sapo se acentúa sensiblemente.

Kennedy, después de haber indicado la estrecha asociación de la imagen del batracio y del cuerpo de la mujer (recuerden que la palabra maya para referirse al sapo, Muts o Much, es la que se emplea para los genitales femeninos), comentando el ensayo de Furst, *Simbolismo y psicofarmacología*: el sapo como madre tierra en Indoamérica, destaca la igualdad o equivalencia que el sapo parece tener con el jaguar, tal como se presenta en muchos relatos suramericanos, y, en referencia a sus propias investigaciones, afirma que "podemos deducir que los atributos felinos - garras y colmillos - representan al sapo en su más alta octava, como psicopompo o transformador del estado consciente".

Sea que esta función de abridor de caminos, psíquicos u otros, se justifique en razón de las propiedades alucinógenas de las secreciones de las glándulas de una entre las especies más espectaculares de anfibios, el Bufo marinus (bien conocido en Colombia: miren los altivos Bufos calima, de los períodos Itana y Yotoco, piezas de la exposición itinerante del Museo del Oro del Banco de la República que nos acompañan en estos días), sea que se interprete a partir de otras propiedades, bioquímicas o morfológicas, y no solamente del Bufo sino de los sapos en general como las que los distinguen a título de protectores de los alumbramientos en culturas muy alejadas entre sí, queremos atenuar los efectos ideológicos de una mirada demasiado inclinada a endosar una negatividad irremediable a la ferocidad de muchos ejemplos del arte indioamericano, demasiado interesada en reconocer un supuesto estigma ancestral de la cultura del terror.

B. Cómo no. La boca abierta del Sapo-jaguar (ojalá así se me abriera todita cada vez que me toca lanzar) es expresión de ira o de extremo disgusto, pero a la vez "símbolo de transformación", indica Kennedy al relacionar la tradición de Xipe-Totec, Nuestro Señor el Desollado, con la bostezadera que sobrecoge al anfibio, durante media hora o más, antes de que empiece a cambiar de piel, así como podríamos relacionar el motivo de los llamados Gritones de la cerámica Capulí con la mímica del bebedor de yajé, no solamente recordando los vómitos de la limpija, sino principalmente los bostezos que no expresan necesariamente el cansancio o el desperezo del visionario, mucho menos el simple aburrimiento.

El blanco de la ira más feroz es la piel antigua, los tóxicos restos del pasado que el sujeto se ha obstinado en atesorar tomándolos por el capital de su progreso.

Y esta ira es el blanco de un disgusto abismal.

Las fauces del Sapo-jaguar se abren entonces no solamente para devorar al otro, al adversario guardián de la verdad del sujeto, proyectada sobre el rostro del prójimo, sino, desde el acmé y la revolcada de esta misma voracidad, para desanidar al sujeto devorador, que se guarda y se aferra al vacío, aterrado de su propia pérdida.

