



Revista
NÓMADE

ETNOPOÉTICA

VERSIONES Y LECTURAS



Mg. Gonzalo Jiménez Mahecha
(Versiones y Compilación)

ETNOPOÉTICA

VERSIONES Y LECTURAS

Mg. Gonzalo Jiménez Mahecha
(Versiones y Compilación)

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
SAN JUAN DE PASTO
2022

CONTENIDO

Declaración de intención	4
Preliminares	5
La política de la etnopoética: Gary Snyder	9
La posición del artista en la sociedad tradicional: Ulli Beier	23
La posición del artista en una sociedad cambiante: Ulli Beier	36
Primitivo: el término crítico: Stanley Diamond	53
La amante de la serpiente	57
Descubrimiento y diálogo en la etnopoética: Richard Bauman	62
La etnopoética como reconstrucción funcional: Jan Blommaert	75
Etnopoética e ideologías sobre la verdad poética: David W. Samuels	94
Etnopoética de la mirada: Gilmar Rocha	120
Poéticas libres y forzadas: Édouard Glissant	132
De “WHEN”: algunos relatos sobre la creación griegos y del Cercano Oriente: Charles Doria y Harris Lenowitz	142
Interacciones y asociaciones en el trabajo de campo: etnomusicología, etnopoética y literatura oral: Cláudia Neiva de Matos	174
Revisión sobre la competencia comunicativa: un análisis etnopoético de performances narrativas de identidad: Doris S. Warriner	184
Hacia una historia de la Literatura popular catalana: el aporte de Cataluña: Carme Oriol	199
Jerome Rothenberg en conversación con Irakli Qolbaia, sobre los orígenes de la etnopoética, la imagen profunda, la gematría y otros temas tempranos (entrevista)	218
La etnopoética y los cantos de María Sabina. Una aproximación: Ernesto Miranda Trigueros	226
Ciertos métodos de la investigación (trans)creación: la (etno)poética de Jerome Rothenberg: Mario Javier Bogarín Quintana, Heriberto Martínez Yépez y Alejandro Espinoza Galindo	268
Transcreación, intertextualidad y etnopoética: Alessandra Abruzzese	278
Etnopoética andina: Gonzalo Espino	286
Poética del agua en las narraciones tradicionales. Textos y contextos: Alberto Martos García y Aitana Martos García	290
Etnopoéticas del umbral: el simbolismo del arco en la cultura mapuche williche y sus recurrencias en los sistemas cosmovisionarios andinos: Rodrigo Moulian y Cristina Garrido	303
Claudia Andujar y los Yanomami: hacia una etnopoética de la fotografía: María Fernanda Piderit	332
Jerome Rothenberg: más allá de la imagen profunda (entrevista)	340
“Je est un autre”: la etnopoética y el poeta como otro: Jerome Rothenberg	348
Diez poemas de Jerome Rothenberg como un grito contra la apatía de nuevo milenio: Edmée García	351
Los autores	359

VERSIONES

DECLARACIÓN DE INTENCIÓN

Como la primera revista de poesías tribales del mundo, *Alcheringa* no será tanto una “revista de etnopoética” erudita como un lugar donde la poesía tribal puede aparecer traducida al inglés y puede actuar (en la más antigua y más nueva de las tradiciones poéticas) para cambiar la actitud de las mentes y vidas de los hombres. Si bien sus fuentes serán diferentes de otras revistas de poesía, apuntará a la presentación sorprendente y reveladora que ha sido común a nuestras vanguardias. En el camino, esperamos

- mediante la exploración de toda la gama de poesías del hombre, ampliar nuestra comprensión de lo que puede ser un poema

- proporcionar un terreno para experimentos en la traducción de poesía tribal/oral y un foro para discutir las posibilidades y problemas de traducción de culturas ampliamente divergentes

- animar a los poetas a participar activamente en la traducción de poesía tribal/oral

- alentar a etnólogos y lingüistas a realizar un trabajo cada vez más ignorado por las publicaciones académicas en sus campos, o sea, presentar las poesías tribales como valores en sí mismas y no como datos etnográficos

- ser una vanguardia para el inicio de proyectos cooperativos en estas líneas entre poetas, etnólogos, cantores y otros

- volver a los sistemas de poesía complejos/“primitivos” como performance (intermedia), etc., y explorar formas de presentarlos en la traducción

- enfatizar, con ejemplos y comentarios, en la relevancia de la poesía tribal en el lugar donde nos encontramos hoy: así, en palabras de Gary Snyder, “dominar lo arcaico y lo primitivo como modelos de culturas básicas relacionadas con la naturaleza... cuando sabemos que Nosotros somos los primeros seres humanos en la historia en tener toda la cultura del hombre disponible para nuestro estudio, y ser lo suficientemente libres del peso de las culturas tradicionales para buscar una identidad más amplia”

- ayudar al libre desarrollo de la autoconciencia étnica entre los indios jóvenes y otros interesados, con el fomento de un conocimiento, amoroso respeto entre ellos y todas las personas por el pasado y el presente tribal del mundo

- combatir el genocidio cultural en todas sus expresiones.*

* Statement of Intention. *Alcheringa. Ethnopoetics*. Vol. 1, No. 1 (1970): 1. Disponible en: [Alcheringa_1-1_Fall-1970.pdf](#)

PRELIMINARES

Alcheringa ... “tiempo de ensueño” de los Arunta ... “El Tiempo de Sueño Eterno” ... (o) “El Ensueño” ... de un tiempo heroico sacro hace mucho, mucho tiempo cuando el hombre y la naturaleza llegaron a ser ... una especie de narración de cosas que alguna vez sucedieron; una especie de carta de cosas que aún suceden; y una especie de *logos* o principio de orden que trasciende todo lo significativo ... *el acto* de ensoñar, como realidad y símbolo, (mediante el cual) ... el artista se inspira para producir una nueva canción... (por la cual) la mente establece contacto con fuese cual fuera el misterio que conecta El Ensueño y el Aquí-y-Ahora.

—W.E.H. Stanner, “El ensueño”

lo que el informante le dijo a Franz Boas en 1920 (Keresan)

hace mucho tiempo su madre
tenía que cantar esta canción y así
ella tenía que moler junto con eso
la gente del maíz tiene una canción también
es muy buena
me niego a decirla

—Armand Schwerner

Los antiguos Poetas animaban a todos los objetos sensibles con Dioses o Genios, los llamaban por los nombres y ornaban con las propiedades de los bosques, ríos, montañas, lagos, ciudades, naciones, y todo lo que sus sentidos ampliados y numerosos pudieran percibir.

Y en particular estudiaban el genio de cada ciudad y territorio y lo ubicaban bajo su deidad mental;

Hasta cuando se conformó un sistema, del que algunos se aprovecharon y esclavizaron al vulgo al intentar realizar o abstraer las deidades mentales de sus objetos: así comenzó el Sacerdocio;

Elección de formas de culto a partir de relatos poéticos.

Y, al final, declararon que los Dioses habían ordenado esas cosas.

Así los hombres olvidaron que Todas las deidades residen en el corazón humano.

—W. Blake (1790)

El tiempo fluye más allá de la posición central permanente ... viven en un lugar llamado mediodía, en el centro del mundo, el único lugar donde el espacio y el tiempo se intersectan.

—Stanley Diamond, de “Anaguta Cosmography” (Nigeria)

Oh, ansiaban, por el mundo en que vivían, estos Maya, ansiaban entenderlo como era —la forma como es, mis conciudadanos.

—Charles Olson

Evento de visión sioux

Ve a la cima de una montaña y clama por una visión.

Palabras mágicas (Eskimo)

En el tiempo más temprano,
cuando personas y animales vivían en la tierra,
una persona podía llegar a ser un animal si lo quería
y un animal podía llegar a ser un ser humano.
A veces eran personas
y a veces animales
y no había diferencia.
Todos hablaban la misma lengua.
Ese fue el tiempo en que las palabras eran como magia.
La mente humana tenía poderes misteriosos.
Una palabra dicha por casualidad
podría traer extrañas consecuencias.
De repente vendría a la vida
y lo que la gente quería que sucediera podía suceder —
todo lo que tenías que hacer era decirlo.
Nadie podría explicarlo:
Esa es la forma como era.

(Versión inglesa Edward Field)

Era una vasta religión antigua, más grande que cualquier cosa que conozcamos: más cruda y abiertamente religiosa ... Pues todo el esfuerzo de la vida del hombre era poner su vida en contacto con la vida elemental del cosmos, la vida de la montaña, la vida de la nube, la vida del trueno, la vida del aire, la vida de la tierra, la vida del sol. Para entrar en contacto *sentido* inmediato, y así obtener energía, poder, y una suerte oscura de alegría. Este esfuerzo por el contacto puro y desnudo, *sin un intermediario o mediador*, es el significado fundamental de la religión, y en las carreras sagradas, los corredores se lanzaron en un terrible esfuerzo acumulativo, por el aire, para llegar al fin al contacto desnudo con la vida misma del aire, que es la vida de las nubes y por tanto de la lluvia.

—D.H. Lawrence

Una Declaración de los Indios Wintu sobre la Crisis Ecológica

A la gente Blanca nunca les importó la tierra o los ciervos o los osos. Cuando los Indios matamos carne, la comemos toda. Cuando cavamos raíces hacemos hoyitos. Cuando construimos casas, hacemos huequitos. Cuando quemamos pasto por los saltamontes, no arruinamos las cosas. Sacudimos bellotas y piñones. No cortamos los árboles. Solo utilizamos madera muerta. Pero la gente Blanca ara la tierra, arranca los árboles, mata todo. El árbol dice, 'No. Estoy adolorido. No me lastimes.' Pero lo taján y lo cortan. El espíritu de la tierra la odia. Arrancan árboles y lo agitan hasta sus profundidades. Vieron hasta arriba a los árboles. Eso los lastima. Los Indios nunca lastiman nada, pero la gente Blanca destruye todo. Explotan rocas y las esparcen por el suelo. La roca dice, '¡No! Me estas lastimando.' Pero la gente Blanca no atiende. Cuando los indios usan rocas, toman unas pequeñas y redondas para su comida ... ¿Cómo puede el espíritu de la tierra gustar al hombre Blanco? ... Dondequiera que el hombre Blanco lo ha tocado, está dolorido.

—Anciana hablando con Dorothy Lee “en vena profética”

Criptograma de los Zuni

teyalanne / suelo

tek'inaye / el suelo está mojado

te'ananne / huella

teyacchinne / campo cultivado

teky'appowanne / colina

tewutso'ya / el tiempo está

despejado

tene'anaye / sopla un viento fuerte

tets'enaye / hace frío

tehts'inaye / es invierno

telakwayi / primavera

tehya / es valioso

telhasshinanne / santuario

teshkwinne / tabú

tewusu / sagrado

tewusukky'a / orar

tenanne / cantar

tepehanne / tambor de cerámica

telapnanne / relato

tesshukw'a / ayer

tehlhi'a / llega la noche

tewani / mañana

tewankwin / hacia el este

teyaye / viviendo

tek'ohannanne / luz del día

tek'ohannan aaho'i / gente de la luz del
/día (humanidad)

El Indio Americano es el fantasma vengativo que acecha en el fondo de la perturbada mente americana. Por eso atacamos con tanta ferocidad y pasión, con el corazón tan emlodado, a los jóvenes campesinos y soldados de cabello negro que son el “Viet Cong.” Ese fantasma reclamará a la próxima generación como propia. Cuando esto haya sucedido, los ciudadanos de los Estados Unidos al fin empezarán a ser americanos, verdaderamente en casa en el continente, enamorados de su tierra. El coro de un cantar de la Danza fantasma de los indios Cheyenne —“hishwa'vita'ki'ni”— “Viviremos de nuevo”.

—Gary Snyder

viejo Moke, si pudieras
ver estas montañas todas
en torno, si los dos
pudiéramos reír con los pinos,
si un oscuro Pigmeo y un
Indio oscuro pudieran compartir
las lágrimas de un arco iris
entonces sería como cuando
ráfagas de nubes inundan el bosque
del Ituri y la dispersión
la felicidad de los BaMbuti
a todos en todas partes
y todos los que aceptarán
esta plegaria universal

—Harold Littlebird, Indio Pueblo

El que pierde su sueño está perdido.

—Aborígen australiano*

* Preliminares. *Alcheringa. Ethnopoetics*. Vol. 1, No. 1 (1970): 2-4. Disponible en: [Alcheringa_1-1_Fall-1970.pdf](#)

LA POLÍTICA DE LA ETNOPOÉTICA

Esta “política” es fundamentalmente el tema referente a lo que la civilización tecnológica industrial y occidental le está haciendo a la tierra. La tierra: (solo voy a recordar algunos datos) tiene 57 millones de millas cuadradas, 3.700 millones de seres humanos, evolucionó durante los últimos 4 millones de años; con más de 2 millones de especies de insectos, 1 millón de especies de plantas, 20 mil especies de peces y 8.700 especies de aves; se ha construido a partir de 97 elementos superficiales naturales, con el poder del ingreso solar anual del sol. Ello es mucha diversidad.

Ayer, (¿quién era?), David Antin, creo, refirió cómo los dramaturgos le pidieron a Platón que les dejara montar algunas tragedias. Platón les dijo: “Muy interesante, señores, pero debo decirles algo. Hemos preparado aquí la mayor tragedia de todas. Se llama El Estado.”

Desde muy temprana edad me encontré de pie ante un asombro indefinible respecto al mundo natural. Una actitud de gratitud, asombro y un sentido de protección, en particular cuando comencé a ver las colinas arrasadas por carreteras y los bosques del Noroeste del Pacífico que mágicamente flotaban en camiones madereros. Crecí en una familia rural en el estado de Washington. Mi abuelo era un granjero en el noroeste del Pacífico. La base económica de toda la región era la tala. Cuando traté de comprender la dinámica de lo que estaba sucediendo, el estado rural de Washington, 1930, la depresión, el muchacho blanco en el campo, alemán por un lado, escocés irlandés por el otro, radical, es decir, una especie de Unión de raíces herbáceas, I.W.W.* y padres socialistas radicales, nada encontré en su orientación (crítica, como era, sobre la política y la economía estadounidenses) que pudiera proveerme un acceso para comprender lo que estaba sucediendo. Tuve que encontrarlo a través de la lectura y la imaginación, lo que me llevó a una variedad de políticas: marxista, anarquista y hacia adelante.

Ahora me agradaría pensar en la posibilidad de unas nuevas humanidades. Las humanidades, recuerden, como una forma postrenacentista de ver el tema relativo a cómo sacudir al hombre de la visión teológica de la Edad Media. Pero no puedo pensar en nuestra situación en nada menos que una escala de tiempo de cuarenta mil años. Cincuenta mil años no es mucho. Si quisiéramos referirnos a la evolución de los homínidos, tendríamos que trabajar con unos cuatro millones de años. Cuarenta mil años es una escala de tiempo de trabajo útil, porque podemos estar seguros de que durante todo ese período el hombre ha estado en el mismo cuerpo y en la misma mente que está ahora. Toda la evidencia que tenemos indica que la imaginación, el intelecto, el ingenio, la decisión, la rapidez, la habilidad, se desarrollaron plenamente hace cuarenta mil años. De hecho, puede ser que fuéramos un poco más inteligentes hace cuarenta mil años, ya que el tamaño del cerebro ha disminuido algo en promedio desde ese punto del hombre de Cro-

* I.W.W.: Industrial Workers of the World. (N. de T.).

Magnon. Resulta interesante que incluso el tamaño promedio del cráneo del Neanderthal (sobre el que la mayoría de las gentes tienen una imagen bastante poco halagadora), indica un tamaño de cerebro más grande que el tamaño del cerebro del hombre moderno. No sabemos por qué disminuyó el tamaño del cerebro. Probablemente tiene algo que ver con la “sociedad”, si se desea echarle la culpa a algo. La sociedad proporcionaba atenuadores y protección de un orden cada vez más complicado, de modo que, a medida que aumentaba su alcance y las poblaciones aumentaban en tamaño, protegía a los individuos de aquellas demandas de rapidez, habilidad, conocimiento e inteligencia comunes en el Paleolítico superior. El contacto personal directo con el mundo natural requería, de cazadores y recolectores, tanto hombres como mujeres, una tremenda conciencia continua.

Lo que estamos presenciando en el mundo de hoy es una cascada sin precedentes de destrucción de una diversidad de culturas humanas; especies de plantas; especies animales; la riqueza de la biosfera y los millones de años de evolución orgánica que la han atravesado. En cierto sentido, la etnopoética es como un campo de la zoología que estudia las especies que desaparecen. Debemos inquietarnos por esto, pues nuestra materia está desapareciendo rápidamente y nosotros (y quiero decir “nosotros” para referirme a todos, independientemente de su color o antecedentes éticos, que ahora se conectan a la sociedad industrial de combustibles fósiles, somos todos ese “nosotros”), somos nosotros los que, de alguna forma inexorable, kármica e histórica, lo mantenemos en marcha.

Cuatro mil lenguajes y culturas diferentes, hacia el año 1900, también se barren en el inexorable empuje hacia el monocultivo. El monocultivo ha tenido dos tipos específicos de combustible en los últimos seis mil años. En esa escala de tiempo de cincuenta mil años (le debo mucho al Dr. Stanley Diamond por mi sentido sobre esto), la mayor parte de la interesante carrera del hombre se ha pasado como cazador y recolector, en culturas “primarias”. Hace tan solo 12.000 años, la agricultura comenzó a desempeñar un pequeño papel en algunos rincones del mundo. Solo en los últimos tres milenios la agricultura realmente ha penetrado con amplitud. La civilización, 8.000 años; estructura de clases, acumulación de riqueza excedente, sociedades alfabetizadas que, en equilibrio en ese total, representan una parte muy pequeña de la experiencia humana; el alfabetismo representa una parte aún más pequeña de la experiencia humana, ya que solo en los últimos dos siglos una proporción considerable de cualquier país civilizado ha tenido mucho alfabetismo. Así, la literatura oral, la balada, el cuento popular, el mito, las canciones, el tema de la “etnopoética” ha sido la mayor experiencia literaria de la humanidad. Entenderlo se torna aún más conmovedor cuando nos damos cuenta de que la riqueza se está barriendo.

Ahora, en el primer número de *Alcheringa*, Jerome Rothenberg y Dennis Tedlock formularon una declaración de intenciones a la que me gustaría volver a referirme, pues también me parece que, así reunidos aquí, casi cinco años después, podemos mirar hacia atrás y ver cómo nos parecen ahora esas intenciones originales declaradas de *Alcheringa* y cómo hemos trabajado con ellas. Ocho puntos en esa declaración. “Como la primera revista de poesías tribales del mundo, *Alcheringa* no será una revista académica de ‘etnopoética’, sino un lugar donde la poesía tribal

puede aparecer en una traducción al inglés y puede actuar (en la más antigua y la más nueva de las tradiciones poéticas) para cambiar las mentes y las vidas de los hombres.” Tómese en cuenta, “para cambiar las mentes y las vidas de los hombres.” “Si bien sus fuentes serán diferentes a las fuentes de otras revistas de poesía, apuntará a la presentación reveladora y luchadora que ha sido común a nuestras vanguardias. En el camino, esperamos: (1) mediante la exploración de la gama completa de poesías del hombre, ampliar nuestra comprensión de lo que puede ser un poema; (2) proporcionar una base para experimentos en la traducción de poesía tribal/oral y un foro para analizar las posibilidades y problemas de traducción de culturas muy divergentes; (3) animar a los poetas a participar activamente en la traducción de poesía tribal/oral; (4) animar a los etnólogos y lingüistas a realizar un trabajo cada vez más ignorado por las publicaciones académicas en sus campos, es decir, presentar las poesías tribales como valores en sí mismas, más que como datos etnográficos; (5) constituir una vanguardia para la iniciación de proyectos cooperativos en esta línea entre poetas, etnólogos, cantores y otros; (6) volver a los sistemas de poesía complejos/‘primitivos’, como performance (intermedia), etc., y explorar formas de presentarlos en la traducción; (7) enfatizar con ejemplos y comentarios sobre la relevancia de la poesía tribal para donde nos hallamos hoy; (8) combatir el genocidio cultural en todas sus expresiones.”

Creo que la mayoría de nosotros entendemos lo que ha sucedido con respecto a esas áreas de interacción que se han descrito en los puntos 2 al 7 durante los últimos cuatro o cinco años, por lo que voy a concentrar mis comentarios en dos puntos: “combatir el genocidio cultural” y “lo que puede ser un poema.”

Para combatir el genocidio cultural se requiere una crítica de la civilización misma, y una reflexión sobre lo que sucede cuando se produce el “cruce de barreras”; cuando culturas diferentes, pequeñas y relativamente autosuficientes, comienzan a ponerse en contacto entre sí y esa interacción se intensifica mediante un proceso histórico de poblaciones crecientes, acumulación creciente de riqueza excedente, etc. Es probable que resultase cierto que existe alguna desconfianza intercultural básica en las sociedades pequeñas, que se puede resolver mediante el comercio, el intercambio o los juegos de apuestas periódicas, las festividades y cuando se canta juntos. Solo el hecho de la distancia, la distancia física entre dos hogares, lleva a que un grupo piense en esas otras personas como “los otros.”

La verdadera carrera armamentista comienza tal vez con armas de bronce y ciertamente con armas de hierro. Surgen culturas de asalto; este es el primer tipo de interfaz turbulenta. Algunas personas abandonan la agricultura y la caza y se dedican a las incursiones para ganarse la vida. Esto continúa hoy, en lo que Ray Dasmann denomina la relación entre las culturas de los ecosistemas y las culturas de la biosfera. Son culturas de ecosistemas aquellas cuya base económica de sustentación es una región natural, una cuenca hidrográfica, una zona vegetal, un territorio natural dentro del cual tienen que ganarse la vida. Cuando se vive dentro de los términos de un ecosistema, por interés propio, si nada más, se tiene cuidado. No se destruyen los suelos, no se mata todo el juego, no se lo cierra y se deja que el agua lavase el suelo. Las culturas de la biosfera son las culturas que comienzan con la civilización temprana y el Estado centralizado; son culturas que difunden su

sistema de apoyo económico lo suficientemente lejos como para permitirse el lujo de arruinar un ecosistema y seguir adelante. Bueno, ello fue Roma, ello fue Babilonia. Es solo una extensión lo suficientemente grande como para que pudiera comenzar a ser irresponsable sobre algunos territorios locales específicos. Nos lleva a la civilización imperialista con el capitalismo y el crecimiento económico institucionalizado. El primer logro energético, para volver de nuevo a esos dos combustibles del monocultivo, fue la esclavitud. La energía con la que operamos es fundamentalmente el ingreso solar anual, a través de formas agrarias o naturales de caza y recolección para recibir más por su labor — hombre por hombre — mujer por mujer, trabajo. La esclavitud se convierte en el primer logro de energía para acelerar un poco las cosas.

El siguiente gran logro energético son los combustibles fósiles. Combustibles fósiles de la década de 1880, responsables de la explosión de todas las curvas de crecimiento y curvas de consumo que vemos hoy en el mundo. Con el impulso y a la par de una ideología preestablecida de crecimiento económico, pero los dos se refuerzan entre sí.

En ese contexto, tenemos una cantidad de seres humanos intelectuales, en particular del mundo occidental, que, a la par de la expansión mundial de los hábitos comerciales occidentales, se convierten en estudiosos de otros pueblos, y (sin comprometernos mucho en este punto en la argumentación respecto a que la antropología fuese o no siempre imperialismo), no podemos evitar verlo como un factor relacionado políticamente. El hecho mismo de la curiosidad antropológica es una función de ser un miembro de una civilización en expansión. Lo contrario de ello, del contraste con ello, es hallarse en una situación cultural en la que no se tendrá ningún interés particular en los hábitos culturales de otras personas, sino simplemente, con suerte, se los respetará. En el budismo zen se dice “mise mono ja nai,” lo que significa que esto no es algo que le mostramos a las gentes. No se permiten entrevistas de radio, grabaciones, videos, películas ni visitantes en los establecimientos de preparación zen. No es para mostrarlo. Se abre a todos los que deseen participar, pero no es para mostrarlo. Ese es el sentido que los iniciados tienen en su propia cultura como miembros. Ellos ven a las personas que acuden hasta ellos con el deseo de estudiar (pero no participar) como si flotaran extrañamente en torno a la superficie. Podemos comenzar a imaginar cuán extraños deben parecer nuestros esfuerzos antropológicos para las personas que están en ese otro tipo de cultura que se basa en el ecosistema y se arraiga profundamente en su propia identidad sin dudar en lo más mínimo sobre la humanidad de otros seres humanos.

Ahora me gustaría abordar lo relativo a “combatir el genocidio cultural.” ¿Cómo combatimos el genocidio cultural? ¿Ha combatido *Alcheringa* el genocidio cultural en los últimos cinco años? ¿Alguno de nosotros ha combatido de alguna forma enfocada el genocidio cultural? ¿Dónde está teniendo lugar el genocidio cultural? Tomemos al Brasil. En una edición reciente de *Critical Anthropology*, la revista de antropología marxista con la que el Dr. Diamond se ha asociado durante los últimos años desde la New School, tenemos un artículo en que el Dr. Jack Stauder formula estas sugerencias a sus compañeros profesores sobre cómo dar algunos

pasos académicos sencillos en la dirección correcta. Él señala que, si alguien va a ser un profesor de antropología, también debería poder enseñar a sus alumnos la dinámica de su propia cultura, al menos en el área crítica de comprender el imperialismo y el capitalismo. Si no les puede comunicar eso a sus estudiantes, entonces no tiene por qué hablarles sobre el Xingú. Si no puede explicar el sistema bancario, bueno, ¿dónde está? Él señala que un antropólogo debería ser capaz de enseñar a los miembros de una cultura oprimida la dinámica del imperialismo y una comprensión económica útil, en la medida en que quisieran aprenderlo. Conozco a personas que no desean comprometer la cabeza en esas categorías occidentales, pero, si desean aprender, debería ayudárselos. Esta es la diferencia entre ser victimizado o ser el dueño de la situación: para entender simplemente cómo funcionan las cosas. El Dr. Stauder sugiere que un antropólogo debería desempeñar un papel político activo en la sociedad. Y que deberíamos aliarnos a la lucha de los pueblos en todas partes.

Brasil es solo un caso ilustrativo en el mundo, pero resulta muy instructivo. Por supuesto, las gentes se hallan oprimidas en todas partes y la destrucción de pequeñas tradiciones se está produciendo en países de todos los niveles de complejidad. El caso brasileño resulta conmovedor, pues probablemente allí viven los últimos seres humanos primarios del mundo: unos pequeños grupos, aparentemente, a los que aún no los ha contactado la civilización en expansión. Doscientas cincuenta tribus conocidas existían en Brasil en 1900: ochenta y siete se han extinguido. Entre 1900 y 1957, la población indígena en Brasil se redujo de más de un millón a menos de doscientas mil personas. La población de indios brasileños en la cuenca del Amazonas ahora se estima en menos de cincuenta mil. Por ejemplo, los Nambiquara, Cintas Largas, Kadiweu, Bororo, Waura. Esta destrucción la respaldan grandes corporaciones multinacionales; el segundo mayor inversor en Brasil es Volkswagen. Aparentemente, Volkswagen no desea convertir todas sus ganancias del hemisferio occidental en euros, por lo que está invirtiendo mucho en el desarrollo de la ganadería en la selva brasileña, la destrucción de los bosques y su reemplazo por pastos para alimentar el gusto por la carne de vacuno de las gentes de América del Norte. Otra es la Georgia Pacific, una maderera, una empresa que también está deforestando algunos de los bosques tropicales vírgenes más hermosos que quedan en Filipinas en contratos con el gobierno filipino. Río Tinto Zinc; Litton Industries realizan estudios aéreos y cartografía; Caterpillar Tractor en grandes contratos para derribar la selva y cruzar directamente el parque Xingú. La declaración oficial brasileña es: "Creemos que la única forma en que los indios pueden mejorar su salud, educación y comenzar el autodesarrollo es a través del desarrollo." Ahora, antes de que rían, fórmulense esta pregunta: ¿Tienen una buena respuesta para ese argumento? ¿Desean asumir la posición respecto a que a los indios de Brasil deben ubicarlos en un parque nacional con una cerca alrededor y que no tuvieran absolutamente ningún contacto con el mundo civilizado? ¿Cómo lo responden? Sé que, como estudiante de antropología en la década de 1950, me convencí (cuando seguía la línea de lo que decían mis profesores) respecto a que las culturas tradicionales del mundo estaban condenadas. Podríamos estudiarlas, podríamos tratar de preservar lo que pudiéramos encontrar de sus lenguajes,

costumbres, mitos, cuentos populares, conocimiento etnobotánico, etc., pero resultaría quijotesco pensar en que deberíamos invertir cualquier esfuerzo político en la defensa real de su integridad cultural, pues la suposición era casi automática respecto a que había un proceso de crisol de asimilación (que probablemente estaba bien) en marcha y teníamos que buscar en el otro extremo del túnel un modernismo humano esperanzador, internacional, de un solo mundo, alimentado con ideas liberales y marxistas. Pero, dada la precisión de su crítica en la mayoría de los puntos, los marxistas a menudo tienen dificultades para pensar con claridad sobre las culturas primigenias, y la tendencia habitual es suponer que deberían llegar a civilizarse. ¿Correcto? Así que volveré en un momento a lo que creo que es quizás una forma de llegar a una respuesta a esa pregunta, ¿por qué dicen que deberían desarrollarse? ¿Desean evitarles que tuvieran aspirina? ¿O ello es incluso posible?

Estas extrañas contradicciones. En Argentina hay un parque nacional. Allí vive uno de los grupos de los mapuche. Las chozas del bosque se están deteriorando, no por pereza, sino porque los servicios del parque decretan que los indios no pueden cortar ni recoger leña. Rodeados por el bosque, aún no les permitían madera y los multaban si se atrevían a cortar alguna. El gobierno proporciona leña en paquetes, pero nunca la suficiente.

Estas son notas de Argentina, pero he oído que se dice lo mismo en Montana, Utah, Nevada, el centro de Oregón, etc. Para referirse al pueblo denominado Mapuche. Un coronel de origen alemán. “¿Va a escribir sobre ellos? Son alcohólicos y duermen con sus propias hijas.” Un dueño de una tienda, de origen árabe: “Pero no se inquiete por ellos. Espero que mueran. Será mejor que se inquiete respecto a que se construya una buena vía.” Un propietario de un restaurante: “No los entiendo. Se mueren de hambre, pero también son tan orgullosos que no quieren trabajar como lavaplatos.” Un abogado de una agencia de turismo: “Los Curruhuincas viven maravillosamente, sin carencias de nada; por Dios, usted y yo deseáramos tener lo mismo.” Un alto funcionario de un Parque Nacional: “¿Qué quiere decir sobre prohibir sus cabras? Queremos echarlos de aquí. Son vagos, tienen malas costumbres y son sucios. ¡Qué espectáculo para los turistas! Estamos estudiando un proyecto de desplazamiento a otra parte de la región, donde puedan vivir como quieran, sin problemas.”

El funcionario no mencionó que ninguna otra región de la provincia de Neuquén es desértica, desolada y árida y, además, los mapuches de Curruhuinca pertenecen allí y los reconoce como tales la legislación argentina en la zona del Lago Lácar.¹

Uno de los criterios que se pueden aplicar contra el aspecto destructivo de la civilización industrial es ecológico. Tiene que ver simplemente con el tema de la reducción de la diversidad. Atendí a algunos comentarios anteriores en esta conferencia por parte de algunas personas que parece, al menos, que dan a entender que estaban a favor de, y asumí que una especie de asimilación mundial de lenguajes y culturas o, ya saben, algún tipo de internacionalización, era un proceso deseable. La crítica ecológica es así (cito de Roy Rappaport, “Flow of Energy in an Agricultural

¹ Información sobre América del Sur de varias publicaciones sobre el grupo indígena (P.O. Box 4073, Berkeley, CA. 94704).

Society”): “Puede que no resultase impropio caracterizar como imperialismo ecológico a la ideación de una organización mundial que se centra en la sociedad industrial y degrada los ecosistemas de las sociedades agrarias que absorbe. El alcance creciente de la organización mundial y la creciente industrialización y el consumo de energía de los que depende los ha tomado el hombre occidental para definir virtualmente la evolución y el progreso social. Lo que hemos denominado progreso o evolución social puede ser inaceptable. Podemos preguntarnos si las posibilidades de que la supervivencia de lo humano pudiera no mejorarse con una inversión en la tendencia moderna de sucesiones para aumentar la diversidad y la estabilidad de los ecosistemas locales, nacionales y regionales incluso, si se requiere, a expensas de la complejidad y la interdependencia de las organizaciones mundiales internacionales. Me parece que la tendencia hacia la disminución de la complejidad y la estabilidad de los ecosistemas, en lugar de las amenazas de contaminación, superpoblación o incluso escasez de energía, es el problema ecológico final que enfrenta el hombre. También, el problema más difícil de resolver, ya que la solución no puede conciliarse con los valores, objetivos, intereses, instituciones políticas y económicas que prevalecen en las sociedades industrializadas y en proceso de industrialización.”

El otro día le estaba hablando a una joven sobre el crecimiento económico. Y ella me dijo: “Pero toda vida es crecimiento; eso es natural, ¿no?” Así que tuve que explicarle, sobre la base de Ramon Margalef y otros: La vida se mueve en cierto tipo de ciclos y, tras una ocasión de interrupción o turbulencia, reemplaza rápidamente el tejido perturbado, pero inicialmente con un pequeño número de especies. A medida que se repara el tejido, la diversidad de especies comienza a reemplazar el crecimiento rápido de una sola especie, y el aumento de la complejidad se convierte una vez más en el modelo, lo que ellos denominan “tender hacia el clímax”, lo que resulta en la condición denominada clímax. O sea, máxima diversidad y máxima estabilidad en un sistema natural. Estable, pues hay tantos puntos entrelazados que un tipo de, como dicen, agravio al sistema no pasa por muchas vías, sino se localiza y se corrige. Si se tiene un campo de solo hierba, y los saltamontes aterrizan en él, ese es el final de su hierba. Si tienen un acre en que la hierba es quizás el 12% de la biomasa, entonces los saltamontes alcanzan el 12% de la biomasa, pero aún se tiene el otro 88%. Eso es todo. El soporte implícito en ello, su riqueza implícita y también la riqueza del reciclaje de energía a través de las vías de los detritos (materia orgánica en descenso en lugar de ascenso, los hongos, insectos, etc., que viven en la madera podrida y las hojas podridas en lugar de vivir de la producción anual de nueva biomasa). Los detritos son la clave para esa estabilidad y madurez.

Ahora, en términos del Dr. Eugene Odum, lo que denominamos civilización es una fase de sucesión temprana; un sistema de monocultivo inmaduro. Lo que denominamos lo primitivo es un sistema maduro con profundas capacidades de estabilidad y protección incorporadas. De hecho, parece ser capaz de protegerse contra todo, excepto el azúcar blanco y la relación comercial de la economía monetaria; y alcohol, queroseno, clavos y fósforos. (John Stuart Mill señaló: “Ningún invento ahorrador de mano de obra le ha ahorrado trabajo a nadie.”)

Entonces: la etnopoética, primero como un campo. La política de inventar un nuevo campo académico. Política de tener una revista. Política de tener una conferencia como esta. Ello es solo una pequeña nota a pie de página sobre la vida académica en Estados Unidos, y hacemos estas cosas. Lo digo en broma, pues agradezco por lo que han hecho Jerome [Rothenberg] y Dennis [Tedlock]; agradezco por haberme traído aquí hoy. Ese es un nivel. El siguiente nivel es la “etnopoética”, y ello es, ¿qué hacemos cuando empezamos a adentrarnos en las culturas de otras personas y traemos de vuelta sus poemas y los publicamos en nuestras revistas? Argüiré sobre su lado positivo y se trata simplemente de esto. Y la cultura imperialista expansionista se siente más cómoda cuando es capaz de creer que las personas que está explotando son de alguna forma menos que humanas. Cuando comienza a recibir algún tipo de retroalimentación respecto a que estas personas podrían ser seres humanos como ellos, se torna cada vez más difícil.

Las colecciones de mitología, folclor y canciones de los indios americanos se remontan a la década de 1880. La cantidad se torna realmente grande tras alrededor de 1900 — Informes anuales y Boletines de la Oficina de Etnología Estadounidense, la Sociedad Etnológica Estadounidense, las Memorias y el Diario de la Sociedad Estadounidense de Folclor, etc. Una gran cantidad de literatura india americana en inglés, pero casi ninguna publicación sobre ella en formas fácilmente disponibles para un gran número de personas. Me pregunto: ¿por qué? No sé; puede ser simplemente economía de mercado en el trabajo, y nadie quería leer ese tipo de cosas. Podría ser que nadie quisiera que estuviera disponible fuera de un círculo académico.

Un caso similar: los Ainu y el pueblo de Japón. El Dr. Kindaichi y sus asociados comenzaron a recopilar literatura oral Ainu en la década de 1930, uno de los cuerpos de literatura oral más grandes que jamás se hubiera recopilado; en traducción japonesa desde el lenguaje Ainu. No encuentro ninguna publicación japonesa popular sobre ese material en las décadas anteriores: solo el año pasado salió el primer libro de bolsillo fácilmente disponible de una selección de la literatura oral que han recopilado el Dr. Kindaichi y sus asociados. Hasta ahora se había enterrado en raros y muy caros libros eruditos. La serie de libros de bolsillo Iwanami Bunko, de unos cincuenta centavos el volumen; tiene traducciones de todas las literaturas del mundo — Dostoievski, Tolstoi, lo tienen todo en traducción al japonés. Así que la capacidad de publicación estaba allí. ¿Por qué no ocurrió? ¿Por qué acaba de ocurrir ahora? ¿Qué hará la reciente publicación del libro de los hermanos Villas Boas sobre el Xingú por los indios brasileños? Probablemente ayudará. Algunas personas lo leerán y van a empezar a pensar: “Estos son seres humanos.” Así que existe un leve incremento de valor político en la publicación de las literaturas orales.

Durante la mayor parte del lapso de 40000 años, las personas no eran particularmente conscientes sobre su propio cuerpo de cantos, mitos y relatos, pero tenemos algunos casos esclarecedores del siglo XIX que ilustran cómo la publicación de literatura étnica refuerza el propio sentido de identidad de un pueblo. Tomen a Finlandia. Un joven médico llamado [Elias] Lönnrot se dispuso a caminar mucho por el norte de Finlandia, para acopiar los fragmentos restantes de cantos, epopeyas y relatos que la gente todavía narraba a principios del siglo XIX. Los encadenó en un

orden que más o menos él mismo percibió, y lo llamó *Kalevala*. Se convirtió de la noche a la mañana en la epopeya nacional finlandesa y ayudó a los finlandeses a resistir a los suecos, por un lado, y a los rusos, por el otro. Bien puede ser que las caminatas del Dr. Lönnrot en el verano fueran responsables de que hoy existe una nación llamada Finlandia.

El punto 4 de la lista de 8 puntos de *Alcheringa* era “animar a los etnólogos y lingüistas a trabajar.” Algo sucede cuando se efectúa ese trabajo.

En marzo de 1902, Alfred Kroeber estaba en Needles, California. Él señala: “En Ah’a-kwinyevai, en una casa Mohave cubierta de arena, encontramos a Inyo-Kutav’ere, que significa ‘Desaparecido-Perseguir’... continuó durante seis días, cada uno de tres a cuatro horas, una narración total suya, y otras tantas horas de traducción de Jack Jones y anotación mía. Cada noche, él creía, pienso que honestamente, que un día más lo llevaría al final. Admitió abiertamente, cuando le pregunté, que nunca había contado la historia desde el principio hasta el final. Varias veces le contó partes por la noche a públicos de Mohave hasta cuando el último de ellos se durmió. Cuando terminó nuestro sexto día, volvió a decir que otro día nos ayudaría. Pero, para entonces, yo estaba atrasado en Berkeley. Y como el día siguiente podría haberse alargado una vez más en varios, me interrumpí a regañadientes, aunque le prometí y me prometí que volvería a Needles cuando pudiera, a más tardar el invierno siguiente, para concluir la grabación de la narración. En el invierno siguiente, Inyo-Kutav’ere había muerto y, por tanto, la historia permanece inconclusa... Él estaba ciego como una piedra. Estaba por debajo del promedio de estatura de Mohave, de figura delgada, flaco, casi frágil por la edad, su cabello gris largo y descuidado, sus rasgos afilados, delicados, sensibles... Se sentó en el interior, en el suelo de arena suelta de la casa durante los seis días que estuve con él en la postura frecuente de los hombres de Mohave, con los pies debajo o detrás de él hacia un lado, no con las piernas cruzadas. Se quedó quieto, pero se fumó todos los cigarrillos Sweet Caporal que le di. Sus compañeros de casa se sentaban y oían o iban y venían según las cosas que tenían que hacer.”² Debemos convertirnos en ese anciano sentado en la casa de arena narrando su historia — no en A. L. Kroeber, a pesar de lo bueno que era.

Ahora no deseo referirme a la poesía de los otros, “ethnoi”, sino a la poesía de nosotros mismos. Poesía din’e, poesía de las gentes, poesía Maidu, poesía del ser humano. En la escala de tiempo de 40.000 años, todos somos las mismas personas. Todos somos igualmente primitivos, más o menos dos o tres mil años aquí o cien años allá. Entonces, desde este punto de vista, Homero no es el comienzo de una tradición, sino el final de esa tradición. Homero incorpora y organiza los ocho mil años anteriores de material oral como los escribas que, al final, pusieron por escrito la tradición japonesa. Homero lanza esas cosas una vez más hacia adelante por otro par de miles de años para que todavía tuviéramos el polvo de limpieza Ajax y el polvo explosivo Hércules. Algún tipo de bucle.

² A. L. Kroeber, “A Mohave Historical Epic”, *Anthropological Records*, 11.2 (Berkeley: University of California Press, 1951), p. 71.

Me impresionó el parecer de Lévi-Strauss respecto a que todo ha ido un poco cuesta abajo en la cultura occidental desde el neolítico. También, arguye que los sistemas de escritura han servido en gran medida a lo largo de la historia para esclavizar a los hombres en lugar de servir para cualquier propósito útil religioso, espiritual o estético, ya que el uso original de la escritura consistía en escribir listas de esclavos y llevar un registro de lo que tenían en su almacén, y solo mucho más tarde se utilizó en estas otras formas. Sin embargo, el antropólogo económico Marshall Sahlins me ha llevado a cambiar de parecer, pues señala que el paleolítico está donde está. Como ya se mencionó, los criterios ecológicos también se están moviendo en esta dirección. Según la investigación de Sahlins, *Stone Age Economics*, el paleolítico superior fue la sociedad próspera original, y estima que trabajaban un promedio de 15 horas a la semana. Sahlins plantea: “si se está dispuesto a aceptar que los cazadores paleolíticos estaban en la labor por su salud, entonces el arco y la flecha les sirvieron para sus necesidades.” “En esas sociedades nadie tenía mucho, pero no había gentes pobres. No existe una clase de pobres sin tierra en la cultura primitiva. Los pobres sin tierra corresponden a la civilización.” Esto también resulta interesante: la ingesta diaria promedio de proteínas, carbohidratos y todos los nutrientes era más alta para una persona primitiva y probablemente para una persona arcaica que para la vasta población de siervos y campesinos bajo los altos regímenes civilizados. Los chinos, que despreciaban tanto a los tibetanos, no eran conscientes de que la nutrición promedio de una persona china estaba muy por debajo de la nutrición promedio de una persona tibetana que vivía como nómada en esos páramos yermos de las tierras altas.

Así, entonces, ¿qué es esta poética que empieza allá atrás? Como lo señaló el Dr. Diamond, la experiencia primaria. Nuestras manos se pusieron así por efectuar ciertas cosas durante mucho tiempo. La mano todavía debe hacer esas cosas o no es lo que puede ser. Hermoso sistemita. Este es el origen del lenguaje y la poesía desde el punto de vista de la India: Brahma, el creador, se halla en un profundo estado de trance. Él es silencio, quietud. Allí, en algún lugar, se mueve un pensamiento. Se manifiesta como canto, la diosa Vak. Esta diosa se convierte en el universo mismo como energía. De esa energía surgen todas las sub-energías. Ahora bien, Vak, en la filología indoeuropea resulta lo mismo que el latín “vox”, el inglés “voz”. Esta diosa toma otro nombre: también se la denomina Sarasvati, que significa “la que fluye”, y hoy en día se la reconoce en la India como la diosa de la poesía, la música y el aprendizaje. Se la representa con un sari blanco, monta un pavo real, lleva la vina* y un pergamino.

En los días primarios de ese flujo de energía, el lenguaje era solo unas “sílabas semilla”. La práctica del canto de mantras en la India, que es el canto de esas sílabas semilla, se concibe como una forma de regresar a los niveles fundamentales de energía sonora. El sentido del universo como fundamentalmente sonido y canto, inicia la poética. También indican en la poética sánscrita que la poesía original es el sonido del agua que corre y el viento en los árboles.

* *vina*: instrumento musical de cuerda parecido a la cítara, pero con dos calabazas, una en cada extremo, como cajas de resonancia, y con cuatro cuerdas normales y tres bordones. (N. de T.).

Existe el canto sagrado y el canto secular. En el caso del canto sagrado, se tienen dos categorías: cantos hechos de sílabas mágicas y tienen solo un significado mágico, y cantos sagrados, con un significado literal. En la categoría de canto secular, se puede pensar en todos los cantos de todas las personas del mundo, que pasan por divisiones como: cantos de cuna para cantar a los bebés para que se duerman; juegos de rimas para niños; cantos de visión de poder de iniciación adolescente; cantos de cortejo de los jóvenes; cantos de trabajo — acarreo de redes, balanceo de martillos, trasplante de arroz, canoismo, equitación, canciones de caza, con un conjunto mágico específico de destrezas y entendimientos; cantos de celebración, cantos de guerra, cantos fúnebres. Podemos encajar todas nuestras propias poesías allí.

Otra categoría crítica se relaciona con los “cantos curativos”, pues de los cantos curativos, cantos que obtuvieron personas que alcanzaron cantos de visión de poder particularmente fuertes y volvieron por más, se ha desarrollado una especialización: o sea, la especialización del chamán o curandero como cantor/sanador. Ello nos llega en la historia como los camaradas que Platón quería echar. Ahora bien, me agrada pensar que, por este motivo, la inquietud por el planeta, por la integridad de la biosfera, es una inquietud larga y arraigada del poeta: el papel del cantor era cantar la voz del maíz, la voz de las Pléyades, la voz del bisonte, la voz del antílope. Contactar de una forma muy particular con un “otro” que no se hallaba dentro de la esfera humana; algo que no se puede aprender cuando se consulta de continuo a otros educadores humanos, sino solo se puede aprender en la aventura fuera de las fronteras y cuando se adentra en su propia mente cerril, de naturaleza inconsciente. Por tanto, los poetas siempre fueron “paganos”, razón por la cual Blake dijo que Milton era partícipe de la fiesta del maligno, pero él no lo sabía. Después de todo, el maligno en absoluto es el maligno, es el chamán bailarín mimético de los alces en *Trois Frères*,* con cuernos de alce y una piel en la espalda, y lo que está haciendo tiene que ver con la fertilidad animal en la primavera.

En el fondo espera la pregunta, “¿cómo se prepara la mente para convertirse en cantor?” Cómo preparar la mente para ser un cantor. Una actitud de apertura, de interioridad, de gratitud; más meditación, ayuno, un poco de sufrimiento, alguna ruptura de los lazos cotidianos con el tejido social. Cito una vez más de los Pápago: “un hombre que desea cantar no puso su mente en palabras y melodías. La puso en complacer a los sobrenaturales. Debe ser un buen cazador o un buen guerrero. Quizá les agradarían sus sendas. Y un día en el sueño natural oiría cantar. Oye un canto y sabe que el halcón le canta sobre las grandes aves blancas que vuelan desde el océano. Tal vez las nubes canten o el viento o la emplumada araña roja de la lluvia en su hilo invisible. La recompensa del heroísmo no es la gloria personal ni las riquezas. La recompensa son los sueños. Aquel que realiza actos de heroísmo se pone en contacto con lo sobrenatural. Tras ello, y no antes, ayuna y espera una

* *Trois Frères*: gruta decorada paleolítica que se encuentra en las proximidades de la pequeña localidad de Montesquieu-Avantès, en Francia. (N. de T.).

visión. Los Pápago sustentan la creencia en que las visiones no le llegan al indigno, sino al hombre digno que se muestra humilde le llega un sueño y el sueño siempre contiene un canto.”³

El simbolismo de la musa, la diosa, es fuerte en nuestra tradición occidental y también lo es en las tradiciones sánscrita y tamil de la India. La tradición china es algo diferente, pero tiene contactos muy interesantes con una especie de punto de vista de la musa que muy pronto se encubrió: está en el taoísmo, y dentro del énfasis en la hembra, lo femenino, el espíritu del valle, el *yin*. Con el taoísmo, según la evaluación del Dr. Joseph Needham en *Science and Civilization in China*, como la parte más grande de descendencia matrilineal, orientada hacia la conciencia maternal, una cultura neolítica que atravesó, por así decirlo, la barrera del sonido de la civilización en la Edad del Hierro y salió por el otro lado medio intacta. Así, a lo largo de toda su historia política, ha sido antifeudal y antipatriarcal, tanto que el Dr. Needham señala que, en cierto modo, el taoísmo fue una acción de contención de 2000 años para la revolución comunista china. El Dr. Needham es un bioquímico de Inglaterra.

Nuestra propia mitología —, mayormente aceptada por la fe —, constituye la visión científica del universo. Hay una convergencia interesante que ahora deseo desarrollar un poco, que resulta grata. Se trata de la Hipótesis de Gaia. La diosa de la tierra otra vez. En Inglaterra, dos científicos, James Lovelock y Sidney Epton, han escrito un artículo titulado “The Quest for Gaia”. En la mitología griega, Gaia es la diosa original de la tierra surgida del Caos, que produjo a Urano, se apareó con Urano, procreó a Cronos, a los Titanes, a los Cíclopes y a los Gigantes, y luego la siguiente fue la primera generación de los dioses.

La hipótesis de Gaia es una hipótesis de bioquímicos, según la cual toda la biosfera es un organismo vivo que ha programado estratégicamente su evolución para tres mil millones de años, lo que incluye producirnos. (Lo cual puede haber sido su único error). Una de las evidencias más interesantes de este tipo de trabajo es la liberación de oxígeno a la atmósfera por parte de los microorganismos oceánicos, lo que crea primero un entorno de oxígeno, pero luego, también mediante la descomposición de ciertas moléculas de oxígeno, crea el escudo de ozono que filtra los rayos ultravioletas, que permiten que las células se muevan hacia la tierra. A medida que las células bajan a la tierra, se crea más oxígeno, más escudo de ozono, lo que aumenta la posibilidad de propagación de la vida. “Por tanto, las plantas verdes no solo se benefician del dióxido de carbono, sino también se calientan con el flujo radiante que la atmósfera devuelve al suelo. La ventana atmosférica al espacio es transparente a la luz visible, pero se cierra en el extremo ultravioleta por la absorción del ozono y el dióxido de carbono y el vapor de agua. Esta sinergia de gran escala de las plantas verdes en la atmósfera es el resultado de millones de años de evolución de la vida y de la atmósfera que, por tanto, resultan estrechamente interdependientes.”⁴ La atmósfera es la creación de vida para sus propios usos. Por

³ Ruth Underhill, *Singing for Power* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 7.

⁴ David M. Gates, “The Flow of Energy in the Biosphere,” *Energy and Power* (N.Y.: Scientific American, 1971), p. 45.

tanto, el planeta tierra parece un caparazón nacarado del espacio exterior tal como aquel del que Venus podría haber surgido.

La poética de la tierra. Las concentraciones de energía comunicativa dan como resultado el lenguaje y algunas clases de compresiones del lenguaje dan como resultado mitologías; la compresión de mitologías nos lleva a los cantos. “La transmisión” — este es el Dr. H. T. Odum —, “la transmisión de información es una parte importante de cualquier sistema complejo. Los pequeños flujos de energía que tienen altos factores de amplificación valen en proporción a las energías que controlan. Como el más pequeño de los flujos de energía, las vías de información pueden tener el valor más alto de todos cuando abren las válvulas de compuerta de trabajo en los circuitos de energía. La calidad de esta información, pequeñas energías en la forma correcta, es tan alta que en el circuito de control correcto puede alcanzar enormes amplificaciones y controlar grandes flujos de energía.”⁵ En el gran universo, el “tema” principal del flujo de energía está en los objetos masivos que se unen para darse cuenta de su propia gravedad. La radiación solar por metro cuadrado en el espacio es de 1.395. El 99,98% de la entrada de energía en la tierra es solar. Su fracción más pequeña la captura la clorofila de las hojas de las plantas. Aquí está la poética: “Morowitz ha presentado el caso, en termodinámica, a favor de la hipótesis de que un flujo constante de energía desde la fuente inagotable del sol hasta el sumidero inllenable del espacio exterior, a través de la tierra, se destina matemáticamente a causar la organización de la materia en un estado cada vez más ordenado. El acto de equilibrio resultante implica la agrupación incesante de átomos enlazados en moléculas de complejidad cada vez mayor y la emergencia de ciclos para el almacenamiento y liberación de la energía. En un estado estacionario de no equilibrio, que se postula, la energía solar no solo fluiría hacia la tierra y se irradiaría; resulta termodinámicamente inevitable que debiera reorganizar la materia en simetría, lejos de la probabilidad, contra la entropía, lo que la eleva, por así decirlo, a una condición en constante cambio de reordenamiento y ornato molecular. Si hubiera sonidos para representar este proceso, tendrían el arreglo de los conciertos de Brandeburgo, pero me abro a preguntarme si los mismos eventos se recuerdan por los ritmos de los insectos, las largas pulsaciones de los cantos de las aves, los contrapuntos de las ballenas, las vibraciones moduladas de millones de langostas en migración.”⁶

Con ello, lo saben, en algún nivel subliminal estamos sintonizados — por nuestro lenguaje, por nuestros cantos. Nos sigue trayendo de vuelta a la tierra: voy a citar a uno que todos conocen. “Don Juan se puso en cuclillas frente a mí. Acarició el suelo suavemente. ‘Esta es la predilección de los dos guerreros, esta tierra, este mundo. Para un guerrero no puede haber mayor amor. Solo si cada uno ama esta tierra con pasión inquebrantable puede liberarse de la tristeza. Un guerrero se alegra, pues su amor es inalterable y su amada tierra lo abraza y le dona. Este ser encantador, que está vivo hasta en sus últimos recovecos y comprende cada

⁵ H. T. Odum, *Environment, Power, and Society* (N.Y.: John Wiley, 1971), p. 172.

⁶ Lewis Thomas, *The Lives of a Cell* (N.Y.: Viking Press, 1974), pp. 27-28.

sentimiento, me calmó, me curó de mis dolores y, al final, cuando comprendí mi amor por ella, me enseñó la libertad”⁷.

Ahora, cuando se mira nuestra poesía de América del Norte — Turtle Island — a la luz del pasado, de otras tradiciones y de este viejo y nuevo sentido de la Tierra, me parece que apenas estamos comenzando. Solo hasta el siglo III d. C., en China, la poesía del paisaje comenzó a surgir, poesía que se desarrolló a lo largo de varios siglos y, al final, se amplificó, se informó, exploró las estaciones, los ríos, las cascadas, las montañas, para crear una tradición de referencia y alusión a las plantas, cada una en su estación, y las cualidades de esas estaciones en relación con las labores humanas.

Solo hemos partido, aquí en los últimos diez años, para comenzar a hacer cantos que hablarán por las plantas, las montañas, los animales y los niños. Cuando ven su primer venado del día, cantan su saludo al venado, o su primer mirlo de viento rojo — ¡vi uno esta mañana! Estas poesías las crearemos nosotros a medida que repoblemos esta tierra con personas que saben que pertenecen a ella; para quienes “primitivo” no es una palabra que significa pasado, sino *primario*, y *futuro*. Se irán creando a medida que aprendamos a ver, región por región, cómo vivimos específicamente (¡vida de planta!) en cada lugar. Los poemas saltarán más allá de los automóviles y los televisores de hoy en día hacia la inmensidad de la Vía Láctea (visible solo cuando se apaga la electricidad), para enriquecer y humanizar las cosmologías científicas. Estas poesías por venir nos ayudarán a aprender a ser personas de conocimiento en este universo en comunidad con las otras personas — incluidos los no humanos —, hermanos y hermanas.

[Basado en una conferencia que dio en la Ethnopoetics conference, en la Universidad de Wisconsin, Milwaukee, en abril de 1975.]*

⁷ Carlos Castaneda, *Tales of Power* (N.Y.: Simon & Schuster, 1974), p. 285.

* Gary Snyder. The politics of Ethnopoetics. Disponible en: <http://angg.twu.net/LATEX/poep.pdf>

LA POSICIÓN DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD TRADICIONAL

Incluso el observador casual debe notar la disminución en los estándares artísticos en los pueblos de Papúa Nueva Guinea.

Este declive se relaciona estrechamente con la desintegración de los valores y las motivaciones culturales.

Hasta hace poco, por ejemplo, el tallador de Sepik trabajaba en gran medida en un contexto ritualista y exclusivamente para su propia sociedad. Ahora trabaja principalmente para los forasteros y su motivación es comercial. Este es un fenómeno que podemos observar en todas las sociedades de Papua Nueva Guinea en mayor o menor grado y, de hecho, es un problema que se encuentra hoy en día en todo el Tercer Mundo.

El colonialismo y los cambios sociales y económicos que le siguieron han afectado a los artistas tradicionales de forma similar, pero no debemos concluir a partir de ello que la posición del artista tradicional en la sociedad fuera idéntica en todo el mundo o incluso dentro de Papúa Nueva Guinea.

Los artistas de todo el mundo siempre han trabajado para responder al sistema de valores de su comunidad. Siempre producían lo que la sociedad creía que necesitaba de sus artistas y su estatuto dentro de la sociedad lo determinaba esta necesidad.

En seguida, deseo comparar la posición del artista en cuatro sociedades diferentes: dos de África y dos de Papúa Nueva Guinea.

El artista de la Casa Mbari, Ibo, al este de Nigeria

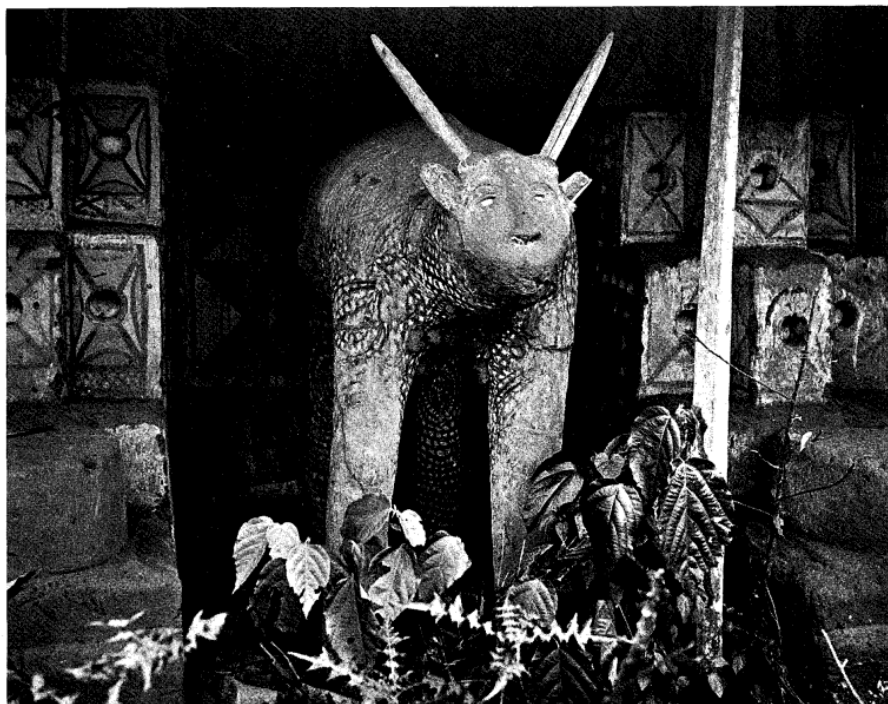
Una *Casa Mbari* es un monumento a la diosa de la tierra Ala. Se ha construido en barro y consiste básicamente en un techo que descansa sobre cuatro pesados pilares cuadrados de barro, con un quinto pilar, aún más grueso, en el centro. Este pilar centrado es lo suficientemente ancho como para que contuviera una pequeña cámara.

La planta es cuadrada y la casa no tiene paredes en ninguno de los cuatro lados. Agrupadas en torno al pilar central y mirando hacia el exterior se encuentra a un gran número de figuras de barro. Estas figuras representan a la diosa de la tierra Ala, el dios del trueno Amadi Oha, su consorte y muchas otras divinidades. Además, hay un conjunto de seres humanos: jefes, oficiales de distrito, docentes, sastres, enfermeras, granjeros y una variedad de animales, como leopardos que se abalanzan sobre cabras, gorilas, perros y elefantes de fantasía.

Hay escenas descriptivas completas, como enfermeros que llevan a un paciente en camilla, o escenas pornográficas, como perros que copulan con mujeres.

De hecho, la casa Mbari representa un microcosmos: una pequeña representación de toda la creación.

Se tarda un año o más en construir una Casa Mbari, pero, una vez terminada, queda expuesta al viento y la lluvia y, por lo general, se desintegra en un lapso de cinco a ocho años. Nunca se la intenta preservar.



Casa Mbari: "Elefante".

¿Cuál es el significado de esta extraña forma de arte y la extraordinaria falta de respeto que le muestra la comunidad?

El pueblo Ibo indica que la Casa Mbari la encarga la propia diosa, a través de su sacerdote.

Por lo general, envía una señal: un enjambre de abejas que se posan en la casa del sacerdote o una pitón que se enrosca en su santuario. Esta es una indicación respecto a que la comunidad podría enfrentar una crisis severa, a menos que se construyera una Casa Mbari.

Así, una vez la diosa ha puesto la casa en servicio, un artesano mayor selecciona a un muchacho y una muchacha de cada complejo en el pueblo. Luego, todo el grupo se recluye durante por lo menos nueve meses y, a menudo, mucho más, tiempo durante el cual se construye la casa. La comunidad pasa comida al recinto todos los días, pero nadie debe ver el avance del trabajo. Cuando la Casa Mbari se completa, se expone al público en medio de celebraciones y un gran sacrificio.

Una vez se realiza esta ceremonia, la casa ya no cumple ninguna función en la comunidad. Nunca sirve como un santuario. Suele mostrarse a los extranjeros como una especie de entretenimiento y las escenas más raras se señalan en medio de chillidos de risa.

Para la comunidad Ibo, aquí lo importante no es la obra de arte terminada, sino el ACTO DE CREACIÓN en sí mismo. En sí, la única forma significativa de servir a la

diosa creadora es ser creativo. Una vez que la comunidad deja de ser creativa, se entorpece, se torna rígida y muere.

Por tanto, la construcción de una Casa Mbari es un acto de rejuvenecimiento para la comunidad.



Ala, la diosa de la tierra, sostiene a un muchacho en su regazo. El brazo derecho, que por lo general sostiene una espada, se ha roto.

Las personas que participan en él no son artistas, nunca se convertirán en artistas y nunca construirán otra Casa Mbari en sus vidas. La siguiente Casa Mbari la construiría otro grupo de edad.

La actitud que muestra el pueblo Ibo hacia esta particular forma de arte resulta diametralmente opuesta al concepto básicamente europeo de museo: la preservación de las obras de arte fuera de su propio contexto.

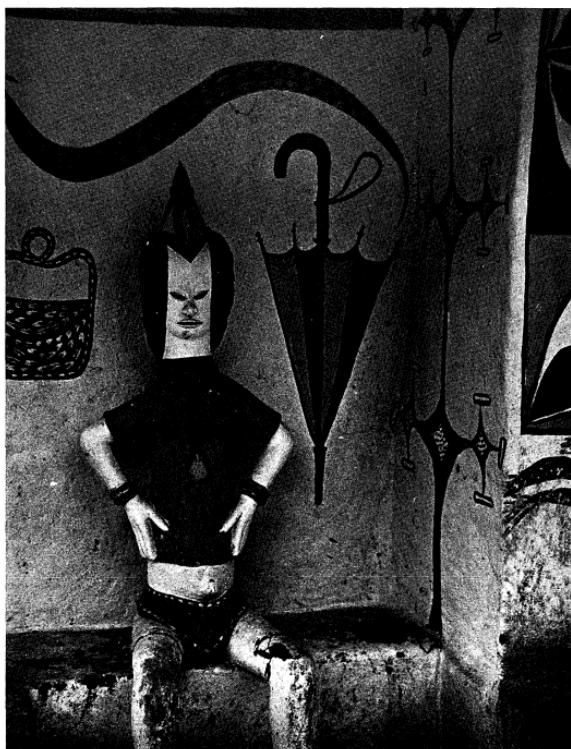
Es muy interesante notar que las esculturas de barro para las Casas Mbari han sobrevivido más tiempo como forma de arte que el tallado en madera y otras formas de arte más duraderas en esa parte del territorio Ibo. Es obvio que esto surge de que la renovación es el propósito mismo de la forma de arte.

Las ideas estéticas de los constructores de la Casa Mbari son interesantes: una cierta cantidad de convención se observa en la forma que se le da a la propia diosa de la tierra: su tocado, su pintura corporal, su postura son razonablemente uniformes en todas las casas Mbari. Es obvio que esta convención la transmite el maestro artesano bajo cuya dirección se lleva a cabo el trabajo.

Sin embargo, cuando se trata de otras deidades, el trabajo se torna mucho más libre y mucho más individual y, en la representación de seres humanos y animales y criaturas fantásticas, los jóvenes artistas dan rienda suelta a su imaginación. Aquí la inventiva parece ser muy apreciada. Es obvio que a los artistas también los influyen otras Casas Mbari que han visto. Pero, sin duda, puede haber pocas formas de arte tradicional con tan poca convención como la Casa Mbari.

Existe una cierta competitividad entre los poblados cuando construyen Casas Mbari y, cuando se lleva a los extranjeros al sitio, se señalan con orgullo las innovaciones y las ideas originales.

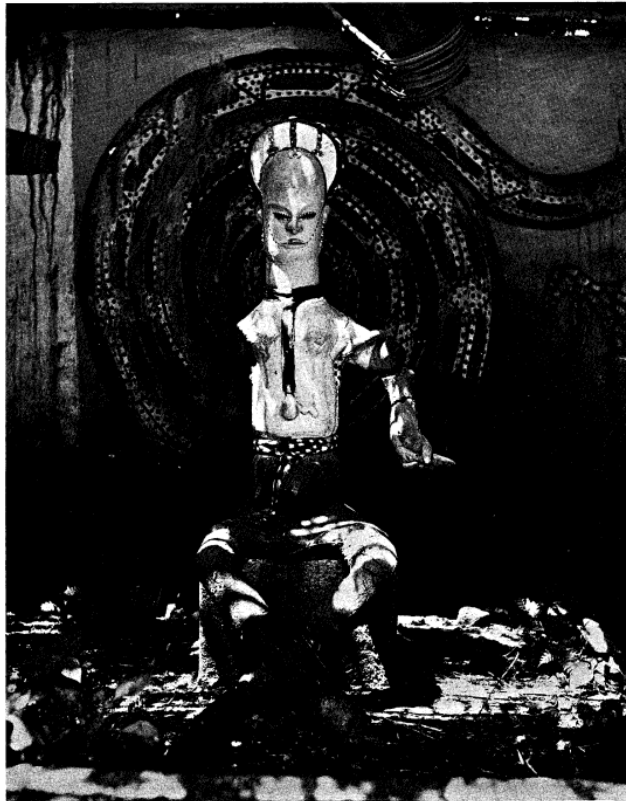
La Casa Mbari, que comienza como un acto ritual, termina como un objeto profano, cuyo valor es principalmente el entretenimiento. Intentar su preservación de alguna forma destruiría el significado del ritual.



Un asistente de Ala con paraguas.



Un leopardo mata a una cabra.



Un espíritu de agua con una pitón (la pitón es un símbolo de Ala).

Tableros Hohao, Orokolo, Papúa Nueva Guinea

Este es un ejemplo de una forma de arte de Papúa Nueva Guinea que realizan artistas no profesionales.

Los tableros Hohao representan los *awalari* o clanes ancestrales del pueblo Orokolo. El tablero Hohao se guarda en la oscuridad del *eravo* o casa ceremonial y se lo acerca con ofrendas de humo, principalmente en tiempos de tensión o de guerra. El tablero Hohao se talla en el lado cóncavo de una canoa averiada. Se trata de unas tablas de forma ovalada, de unos cuatro o cinco pies de alto.

La nariz debe elevarse lo suficiente para perforar el tabique y amarrar la decoración.

El ombligo siempre tiene forma de estrella y es en extremo significativo, pues simboliza el cordón umbilical con que el clan se ata a su ancestro y al territorio ancestral, de la misma forma en que el niño se ata a su madre.



Ihovake, Hohao del clan Kauri. El diseño del ojo representa la estrella vespertina (símbolo de este clan); el óvalo alrededor de la boca es *huhu*, un "tablero de danza" decorado que se ata a la espalda del hombre durante las ceremonias.

La función del mago del clan (conocido en Orokolo como el “hombre de las cuerdas”) consiste en mantener constantemente abierta esta línea de comunicación con el espíritu ancestral y el tablero Hohao tiene un papel importante que desempeñar en este ritual. El resto de diseños del tablero Hohao consiste en diseños puramente geométricos: triángulos, círculos, espigas, estrellas. El léxico se limita en extremo y los significados de estas formas geométricas difieren de un clan a otro.

Cada diseño simboliza una planta, un animal o una estrella, que se asocian con cada clan en particular.

Resulta de suma importancia ritual que aparezcan los símbolos correctos en el Hohao; de lo contrario, no podría funcionar en forma adecuada.

En Orokolo, no existe un sistema de aprendizaje para los talladores. Los artistas son siempre hombres mayores, que ya no están activos en la caza, la pesca, el cuidado del huerto y la guerra. Un hombre en la flor de su vida, que todavía engendra hijos, no se considera una persona adecuada para elaborar tableros Hohao. Esto puede deberse a que solo los hombres más allá de esas actividades podrían ser lo suficientemente puros, desde lo ritual, para encarar ese trabajo o, quizás, simplemente porque los hombres mayores se tornaron útiles de esta forma para la comunidad, a la que no podrían servir de otro modo. No se ha otorgado ningún estatuto especial al tallador en Orokolo ni grandes recompensas materiales. Por lo general, sus clientes lo alimentaban mientras trabajaba.

Por supuesto, a lo largo de su vida, el hombre Orokolo ha tenido la oportunidad de observar a otros talladores. Se había familiarizado con los diseños y sus significados. Si sentía que tenía una “buena mano” y había llegado a la edad adecuada, la probaría en objetos menos sagrados, como los cinturones de corteza. Dadas las extremas limitaciones de la forma de arte y la rigidez de la convención, puede haber sido que estos talladores NO fueran profesionales y que NO hubiera un sistema de aprendizaje, lo que ha mantenido la forma de arte tan fresca. En manos de una clase profesional de talladores, el arte Orokolo fácilmente podría haber degenerado en un estereotipo carente de vida. En cambio, cada nuevo artista ha aportado una visión por entero nueva a su trabajo, con la búsqueda de inspiración en “el ojo rojo del sol” o en las nubes que cruzaban el océano al anochecer.

Según la comunidad Orokolo, el Hohao era un objeto ritual que debía cumplir una función. No podía y no se ha analizado en términos estéticos.

No se podría denominar “hermoso” a un Hohao. La palabra *beveke*, en Orokolo, que significa bueno o hermoso, podría aplicarse a una mujer o a una flor, pero no a un Hohao.

Para expresar aprobación sobre una talla de Hohao, las gentes utilizarían palabras como *hovea*, suficiente; o *haharika iele*, significativo. Estos términos sugieren simplemente que el tallador ubicó el diseño correcto en el lugar correcto y que se utilizó el simbolismo correcto. La artesanía como tal no se ha comentado.



Hilake, Hohao del clan Vailala. La pauta en zigzag alrededor del ombligo (*merove an*) representa las espinas de una especie de caña; el diseño del ojo representa la palma erara; la pauta en zigzag que enmarca la cabeza es el *lapu*, la diadema de cerdas de cerdo de un guerrero.



Ila Kalaika, Hohao del clan maorí. El diseño irregular de cuatro puntas alrededor de los ojos representa una especie de orquídea, sagrada para este clan. El área negra sobre los ojos es tierra desocupada que el clan espera conquistar y cultivar en el futuro; la pauta en zigzag de arriba es el *lalivala*, una diadema de plumas de casowary que utilizan los líderes de los clanes. La pauta de espina de pescado en la parte superior y en los lados representa las nubes, como la expresión visible del mundo de los espíritus.

A veces los hombres mayores condenan a los Hohao contemporáneos, que se elaboran en un contexto comercial, pues señalan que tenían “demasiado color” y “mucho diseño” y que “simplemente se elaboraron para atraer a la gente.” En otras palabras, los talladores trataron de lograr que la talla pareciera bonita y atractiva para los clientes potenciales. Para el hombre que todavía vivía según los valores de la cultura Orokolo, ese Hohao resultaba un objeto sin sentido.

Tallas para Santuarios de Orisha, Yoruba, Nigeria occidental

Los Yoruba son un gran pueblo africano, de probablemente 15.000.000 de personas. Básicamente, durante mil años han vivido en ciudades amuralladas, cuyas tierras de cultivo se extendían diez o veinte millas más allá de las murallas. Incluso, a mediados del siglo XIX, los poblados Yoruba oscilaban entre los 10 y los 70 mil habitantes.

Los Yoruba creen en seres divinos, llamados *orisha*, que son una fusión compleja de ancestros heroicos y fuerzas de la naturaleza. Así, por un lado, se ve a los *orisha* como fundadores de ciudades, conquistadores y héroes. Por el otro, y en forma

simultánea, representan fuerzas como el Trueno, el Viento de tormenta, los Ríos, las Rocas, el Océano y la Tierra.

A los *orisha* los adoran con sacrificio, plegaria y adivinación, y los santuarios principales suelen enriquecerse con tallas de madera, aunque rara vez representan al *orisha* en sí. Más a menudo, las tallas representan a sacerdotes o adoradores que se destacaron en el establecimiento de la forma particular de adoración en esa ciudad o recinto.

Estas imágenes se destinan a crear el estado de ánimo y la atmósfera para la adoración, pero también deben tornarse vehículos de poder por derecho propio. Una talla que no pudiera contener ese poder sobrenatural se consideraría una pieza de madera inútil — con independencia de sus cualidades estéticas.

A diferencia de los talladores de Hohao de Orokolo o los artistas Ibo de Mbari, los talladores de madera Yoruba son altamente profesionales. Los niños pueden ser aprendices de un tallador de madera a la edad de cinco o seis años.

Por lo general, el tallado en madera es un oficio que se transmite de padres a hijos en ciertas familias, pero ocasionalmente un tallador puede elegir a un joven aprendiz de otra familia. Además, el tallador es un agricultor, que tiene su huerto de ñame, pero se lo trabajan usualmente otros miembros de su familia, mientras que él dedica la mayor parte de su tiempo a tallar. Cuando un joven ha dominado por completo la técnica y el estilo, seguirá trabajando en el taller del artesano durante años, hasta cuando, de hecho, desarrolla un estilo individual dentro de las convenciones estilísticas bastante estrictas de las tradiciones. En ese momento, montará su propio taller.

Un aspecto interesante del arte yoruba es la relación entre el artista y su cliente. El artista no puede trabajar aislado. Para asegurarse de que el objeto terminado cumplirá su función ritual, debe establecerse una estrecha relación entre el tallador y sus clientes (un grupo de sacerdotes de un santuario determinado).

Aunque los clientes no deben ver el avance del trabajo, deben concentrar sus energías espirituales en el tallado. Deben proveer al artista alimentos recién cocinados tres veces al día. (Entre los Yoruba, el proceso de cocinar resulta laborioso



Mujer del santuario de Apala, Ilobu.



Flautista del santuario de Apala, Ilobu.

y minucioso; esta es casi una ocupación de tiempo completo para alguien). De nada serviría la destreza manual del tallador sin el establecimiento de este estado de armonía y comunicación entre él y los clientes. La obra solo puede cumplir su función ritual si ha avanzado en una situación en la que el artista se ha integrado totalmente en la sociedad. Nunca se ve como un innovador. Su trabajo consiste en expresar a la perfección los valores de la sociedad, ya fuesen religiosos o estéticos.

Los Yoruba normalmente no analizan las calidades estéticas de sus tallas; tienden a verlas en términos religiosos. Sin embargo, resulta muy obvio que las tallas siguen un canon de reglas estéticas rígidamente establecido. Por primera vez, Robert Thompson pudo incitar a los Yoruba a que analizaran sus trabajos en términos estéticos y encontró hasta diecinueve criterios diferentes por los cuales juzgaban sus obras de arte. Los criterios más importantes fueron:



Dos figuras (pintadas con añil) del santuario de Oya, Ilobu. Oya es la diosa del viento de la tormenta.

1. *jijora*, relativo al parecido moderado con un sujeto. Una talla yoruba nunca debe ser un retrato cerrado, pero nunca debe ser tan abstracto como un tablero Hohao.

2. *ifarahon*, que significa claridad de estructura. Las diferentes partes de la escultura deben concebirse y bloquearse claramente. Los detalles deben cortarse con precisión y claridad.

3. *didon* o luminosidad. Esto se refiere a la textura de superficie brillante. A diferencia de la escultura de Papua Nueva Guinea, la escultura yoruba no suele pintarse y, por tanto, se basa en gran medida en el juego de luces y sombras que en lo que la textura superficial lisa puede crear.

4. *gigun*, referido a una postura recta y erguida. Las tallas yoruba nunca muestran a las personas en acción, sino siempre en reposo, erguidas y simétricas.

5. *odo*, significa que la imagen siempre representa a una persona en la flor de la vida, o quizás más bien con facciones perennes. Incluso cuando se retrata a los niños, no muestran rasgos infantiles, sino la misma perennidad.

6. *tutu* o frialdad, significa que el rostro debe ser compuesto y levemente despegado. Las emociones, como la alegría, la ira, la tristeza, nunca se representan. En cambio, las imágenes muestran un estado de concentración similar al trance.

Proas de canoa, Islas Trobriand

Tal como en el territorio yoruba, el arte de la talla en madera es hereditario en las islas Trobriand.

Pero, a pesar de que el trabajo del tallador es complicado y elaborado, no existe un sistema formal de capacitación o aprendizaje. El niño superdotado tallará su primera canoa de juguete a los cinco o seis años. A los dieciséis o diecisiete probablemente intentará su primera canoa de pesca. Cuando se case, hará su primera canoa *kula*. Nadie le dice qué hacer; pero si ha crecido en una familia de talladores, tendrá amplias oportunidades de observar a su padre o a sus tíos.

Sin embargo, los trobriandeses establecen una distinción entre el *kegi vayelu*, que es “aquel que sigue la voz”, y el artista sobre el que se dice que tiene *sope* o genio.

El *kegi vayelu* es aquel artesano altamente competente, que puede reproducir el repertorio de Trobriand de forma idónea. Pero el hombre con *sope* es aquel innovador que amplía y perfecciona el oficio. *Sope* significa literalmente agua, y se refiere tanto al ritmo de la línea del tallador como al fluir sencillo de su imaginación.

Según el jefe Narubutal: “Los ancestros han dicho que cualquiera puede tener talento, pero solo una persona en cada generación puede tener *sope*.” El maestro tallador que tiene *sope* observa con atención a los niños pequeños de su familia y decide qué niño es capaz de recibir este don.

Desde cuando el niño comienza a comer alimentos para adultos, lo adoptará el artista. Debe abstenerse de comer cerdo, colas y cabezas de pescado, así como *mona* (puré de taro). Tras cinco meses, recibirá su medicina mágica y podrá proceder a comer como de costumbre.

El ritual debe realizarse un día muy tranquilo, cuando las nubes de plumas cruzan el cielo. Ese día, temprano en la mañana, el tallador toma un mortero recién tallado y machaca un poco de nuez de betel con limón y mostaza. El conjuro se dice sobre esta nuez de betel, que el niño debe comer. El ritual se repite tres veces durante un período de cinco días. Esto constituirá el *sope* en el niño.

A lo largo de su vida adulta, el tallador practicará la magia. Hay magia para llevar a que un árbol cayera en la dirección que se desea que caiga; magia para talarlo; magia para expulsar a los malos espíritus, magia para alumbrar el tronco; magia

para arrastrarlo hasta el pueblo; magia para tallarlo; y, por último, magia para dar *migila*, o expresión, a la talla.

El arte de tallar una canoa, un tambor o una casa de ñame nunca se toma a la ligera. El tallador requiere absoluta concentración y no tolerará la presencia de otros mientras trabaja.

Debido a su fresco refinamiento, el contenido mágico del arte de Trobriand no lo perciben fácilmente los forasteros, pero, no obstante, es muy fuerte. Por ejemplo, la proa de una canoa no es solo un tablero decorativo que protege al timonel del chapoteo de las olas, aunque también cumple esa función.

La magia de la proa de una canoa se concentra en las figuritas conocidas como *boalai*, que siempre aparecen en la parte superior de la talla. Se dice que cobran vida en el agua. Protegen a la canoa tanto de la acción del clima como de los maleficios de las brujas.

Elas son espíritus poderosos y, a menos que se las cuide adecuadamente y se las trate correctamente, en un sentido ritual, destruirán, de hecho, al dueño de la canoa.

Los trobriandeses son las personas con mayor conciencia estética que he conocido. Se han preparado para explicar cada diseño y cada motivo y para dar razones fascinantes para cada aspecto de su trabajo. A diferencia de la mayoría de los demás artistas de Papúa Nueva Guinea, los artistas de las Islas Trobriand se han preparado para referirse libremente y de forma muy crítica al trabajo de los demás. Como un ejemplo de la precisión y la claridad con que los artistas de Trobriand explican el significado de ciertos motivos, según ellos, aquí cito el comentario del jefe Narubutal sobre la importancia del *boi*, la garza blanca, en las tallas de Trobriand: "Nuestros ancestros dijeron: 'Hemos visto todas las aves, pero ninguna tiene la misma gracia. La grulla está completa en reposo o en movimiento.'

Whether he bends forward
or tilts his head backwards,
whether he is standing or sitting,
whether he is resting or flying
the boi is always seen, always balanced, always clear.**

Cuando juzgan el trabajo de un tallador, los isleños de Trobriand buscan principalmente tres cualidades: *migila*, *kakapisi lula* y *kala migileo*.

Literalmente, *migila* es 'expresión'. Es una cualidad que solo puede comunicar un hombre que tiene *sope*. *Migila* no se logra por habilidad técnica o normas estéticas. Es una cualidad mágica y depende tanto del conocimiento del tallador del simbolismo mágico, que incorpora al diseño, como del ritual mágico con el que se ha dotado al objeto terminado. Casi cualquier objeto artístico, por ejemplo, un collar de anillos *kula*, podría tener *migila*, pero se utiliza más comúnmente para referirse a las proas de canoa. En la proa de la canoa, la cualidad de *migila* se demuestra de forma más dramática durante su botadura. La proa se ve como un rostro, mitad

* Si se inclina hacia adelante / o inclina la cabeza hacia atrás, / ya fuera que esté de pie o asentado, / si está descansando o volando / el *boi* siempre se ve, siempre equilibrado, siempre claro."

humano, mitad espíritu. Las gentes ven el rostro como tierno o agresivo, sereno o extravagante. Cuando se lanza una canoa, las gentes lloran: “La hicieron manos humanas,” dicen, “pero cuando se movió, se convirtió en un ser humano.”



Popa de una canoa de la isla Vakuta. Las dos pequeñas figuras humanas en la parte superior central se llaman *boalai*; protegen a la canoa y “cobran vida en el agua”. Debajo de ellos está el diseño *sakwabu*, que representa cáscaras de coco que se secan y rizan al sol; el tallador debe lograr un efecto de verdadera elasticidad. Esta popa se ha reconocido como obra de un tallista con *sopi*.

Kakapisi lula es ‘belleza’. Literalmente significa ‘me mueve por dentro’. Por tanto, *kakapisi lula* se refiere al tipo de belleza interna que puede despertar una emoción en el espectador. La emoción puede ser triste o feliz. Asimismo, el término podría aplicarse a una mujer, una talla o una flor. Define la respuesta subjetiva del espectador. No separa los rasgos del carácter de una persona, sino expresa una respuesta emotiva al ser total: a los rasgos, los modales, la postura y el carácter. Si se refiere a una talla, significa la respuesta tanto a la forma como al contenido.

Sin embargo, existe otra expresión que aísla las cualidades formales de una talla. *Kala migileo* es la ‘uniformidad’, la ‘claridad’ de una talla; de ahí su encanto y su belleza. Esta expresión también puede aplicarse a personas y animales. Una línea limpia y pura es lo que los isleños de Trobriand parece que aprecian por encima de cualquier otra cualidad estética.

En todo momento, el tallador de madera busca la claridad y el equilibrio. El equilibrio se logra mediante la ponderación perfecta de las líneas roja, blanca y negra entre sí. Dicen: “Demasiado blanco difumina el diseño.”

Cuando se logra un buen equilibrio, el espectador se referirá a *sena boena* — una talla clara (buena). Cuando esto no se hubiera logrado, se referirá a *sena gaga* — una talla mala, pobre.

Sin embargo, el verdadero artista debe saber cómo comunicarse en los dos niveles diferentes al mismo tiempo. Mientras que el hombre común simplemente verá que la talla tiene ‘un rostro limpio’, otros, que conocen la significancia mágica del diseño, entenderán su significado más profundo.



Proa de la isla Kitawe. Obsérvese en la fila de playeros a lo largo de la parte superior, en su mayoría separados de la popa en la página opuesta. Esta proa la describió el jefe Narubutal, un maestro tallador de Kiriwina, como “una talla audaz, en la que los *minodoga*, *boalai*, *sakwabu*, se definen claramente. El tallador tiene *sopi*, pero aquí claramente trabajaba en un estado de ánimo informal.



Popa de la isla de Vakuta. El tallador era un jugador de cartas e introdujo la “espada” (al revés) en su diseño. Una idea muy poco ortodoxa, que indica que la canoa no se destinaba a utilizarse en la expedición sagrada del Kula ring.

Así, hemos visto que, en cuatro comunidades diferentes, los artistas disfrutaban de diferentes estatutos, cumplen diferentes funciones y la importancia relativa de los aspectos rituales y estéticos de su trabajo varía considerablemente. Sin embargo, en todos los casos, antes de la llegada de los europeos, los artistas tradicionales eran personas que trabajaban exclusivamente para su propia sociedad y compartían y expresaban sus valores.

Nota bibliográfica

Para leer más, véase Ulli Beier, *African Mud Sculpture* (Cambridge, 1963); *Return of the Gods* (Cambridge, 1975); Hohao (con Albert Maori Kiki, 1970), “Aesthetic Concepts in the Trobriand Islands”; *Gigibori* 1 (1), 36-39; “Trobriand Canoe Prows”, *Gigibori* 2 (1), 1-14; y Robert Farris Thompson, *Black Gods and Kings* (UCLA, 1971).*

* Ulli Beier. The Position of the Artist in Traditional Society. *Alcheringa*. Vol. 3. No. 2 (1977), p. 78-91. Disponible en: https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/alcheringa/Alcheringa_New-3-2_1977.pdf

LA POSICIÓN DEL ARTISTA EN UNA SOCIEDAD CAMBIANTE

En la conferencia anterior examinamos la posición del artista en cuatro sociedades tradicionales diferentes. Encontramos que su estatuto variaba en cada una; que su función en la sociedad era diferente y que la forma en que las gentes evaluaban su trabajo también difería en las cuatro sociedades.

Sin embargo, había algo que todos tenían en común. Todos eran artistas que vivían en una sociedad más o menos cerrada. Todo su trabajo se dirigía hacia esa sociedad; y en cada comunidad el artista compartía los mismos conceptos básicos con la comunidad. Sabía exactamente lo que sus gentes esperaban de él y, si era hábil, no encontraba dificultad en estar completamente en sintonía con su sociedad. Le resultaba sencillo expresar sus aspiraciones en su obra y, a su vez, a la comunidad no le resultaba difícil leer el simbolismo del artista. El estilo de una forma de arte ha cambiado lentamente a lo largo de los siglos. Las gentes sabían qué esperar de sus artistas y no se sorprendían repentinamente por formas o imágenes nuevas y difíciles.

El artista en esa comunidad trabaja dentro de un marco estético rígidamente confinado. Su individualidad y su personalidad deben expresarse dentro del marco claramente definido de esa sociedad.

Un tallador yoruba no podría tallar repentinamente una cara en la que los ojos se abstraieran en círculos concéntricos. Un artista Orokolo no podía elaborar de repente un tablero Hohao que mostrara rasgos anatómicos tales como párpados, pestañas o pómulos. De pronto, un artista trobriandés no podía empezar a producir semejanzas fotográficas. Estas innovaciones no podrían tener lugar mientras la base conceptual del arte siguiera siendo la misma.

El colonialismo lo ha cambiado todo en forma drástica. Superpuso nuevos valores culturales a los antiguos. Incluso cuando las gentes no aceptaban estos nuevos valores o se negaban a compartir los conceptos básicos del colonizador, la situación había cambiado en forma drástica, pues por primera vez las gentes en Nueva Guinea o África pudieron comparar su propio conjunto de valores y convenciones artísticas con los valores y convenciones de otras personas. Por primera vez se las llevó a darse cuenta de que era posible una interpretación del mundo totalmente diferente y, debido a la superioridad tecnológica y militar de los extranjeros, les debió parecer que el nuevo concepto y valores resultaban más eficientes.

Así, en la época colonial, todas estas sociedades se rasgaron claramente. Se exponían a una cantidad desconcertante de nuevas ideas, no solo del cristianismo, sino de varias ramas de ese cristianismo —a menudo hostiles entre sí—, no solo la educación occidental, sino sus diferentes tipos.

Para el artista, la vida se volvió en extremo difícil. De pronto, las funciones rituales y mágicas de su trabajo se tornaron cuestionables y, a menudo, quedaron obsoletas.

Mientras que hasta ahora su experiencia visual se había limitado a las obras de otros artistas en su propia comunidad, o tal vez al trabajo de los artistas en una o dos comunidades vecinas, ahora se hallaba expuesto a un cúmulo de impresiones desconcertantes: Vírgenes de yeso en Iglesias católicas, ilustraciones en los libros de la escuela infantil, publicidad, el trabajo de los artistas de Papúa Nueva Guinea de áreas remotas se veía en festivales agrícolas o en tiendas de artefactos.

Aún más confuso resultaba que, de pronto, él estaba trabajando para clientes completamente nuevos. Su propia comunidad lo necesitaba cada vez menos. Los objetos que los talladores habían producido durante generaciones para cumplir con las necesidades religiosas de la sociedad: máscaras iniciáticas, tableros ancestrales, postes tallados para casas ceremoniales, de repente se habían tornado obsoletos. Ahora las gentes que *sí* deseaban estos objetos eran *forasteros*, europeos, que no entendían realmente la verdadera función de estos objetos, que en su mayoría no se inquietaban por esa función, y que, en los mejores casos, se interesaban en ellos, pero nunca habían sido practicantes de los ritos religiosos o mágicos que se habían asociado con estas obras de arte.

Traten de pensar justamente en lo absurdo de la situación: las mismas gentes que consciente o inconscientemente habían destruido la *base* misma de la forma de arte, que habían ayudado a destruir la misma cultura que la había producido, ahora regresaban al tallador y le pedían que fuera "auténtico". De pronto, se le pedía al tallador que *fingiera* que los conceptos que habían inspirado a su padre seguían siendo suyos, y que, en realidad, todos los cambios que habían tenido lugar en su pueblo no existían para él mientras tallaba.

Veamos una situación particular. Sir Albert Maori Kiki nos refiere en su autobiografía que el *eravo*, las casas ceremoniales, de su pueblo fue incendiado en 1939. Por varias razones, las gentes decidieron no reconstruirlo: sentían que los cristianos convertidos habían ya socavado toda la estructura de sus creencias cuando exponían públicamente los secretos de iniciación para las mujeres; la comunidad ya estaba dividida en cristianos y no cristianos, lo que había roto la cohesión. Además, la ausencia de muchos jóvenes, que estaban tratando de ganar el dinero de sus impuestos en Port Moresby, habían tornado virtualmente imposible llevar a cabo el ciclo de la gran iniciación, que se conocía como *Hevehe*. En otras palabras: las gentes habían perdido la fe en los valores de su cultura. Se consideraban derrotados. No tenía sentido construir casas ceremoniales cuando los hombres eran incapaces de llevar a cabo su función adecuada. Parecía totalmente inútil tallar tableros Hohao, cuando las gentes habían llegado a creer que sus espíritus ancestrales eran impotentes para ayudarlos en estos difíciles nuevos tiempos. Por tanto, lógicamente, dejaron de fabricar esos objetos, que ahora no tenían ninguna función en sus vidas. De hecho, no produjeron ninguna obra de arte tradicional durante una generación.

Entonces, de pronto, a mediados de los años sesenta, un sacerdote católico residente en Orokolo les pidió a algunos de los hombres mayores que le tallaran algo Hohao. Nunca habían hecho algo así en sus vidas y no podían ver ninguna adecuada razón para ello, pero, como se ofreció dinero por el trabajo, ellos estuvieron de acuerdo.

Los motivos del sacerdote católico resultaban vagos y variados: el deseo de encontrar un ingreso para las gentes, un intento de mostrar interés en la cultura y el puro placer que obtenía cuando recibía algunas bonitas tallas. Por supuesto, los *tableros Hohao* que adquirió de estos nuevos talladores no eran *para él* espíritus ancestrales. Solo eran objetos decorativos para colgar en una pared.

Para los artistas de Orokolo, esto resultaba confuso. Debe haber resultado incomprensible para ellos: después de que se les había dicho que abandonaran las sendas de sus padres como “malignas”, ahora se les decía que las obras de arte del pasado eran cosas que podrían revivir *¡siempre que los objetos no tuvieran un significado real para ellos y mientras no los utilizaran en ningún contexto ritual!*

En estas extrañas circunstancias, los artistas produjeron algunas tallas bastante finas al principio, pero pronto comenzaron a abandonar algunas de las reglas rígidas que habían dominado su trabajo en el pasado. Después de todo, no les importaba a los europeos si un determinado diseño o símbolo perteneciente al clan Kaiva Mauka de pronto aparecía en un tablero Hohao del clan maorí. Ellos comenzaron a mezclar libremente sus diseños y pautas; se tornaron cada vez más ornamentados, menos austeros que en el pasado e introdujeron una mayor variedad de color.

Este ha sido un proceso perfectamente natural y podría haber dado lugar a una nueva forma de arte, más apropiada para los tiempos actuales. De pronto, el artista se dio algo más de libertad para tomar decisiones individuales sobre el uso del material tradicional. Él podía inventar formas completamente y un trabajo en un contexto mucho más flexible.

Tan pronto como su actividad asumió proporciones comerciales, se puso fin a este desarrollo natural. Ahora los comerciantes que comenzaron a visitar Orokolo insistían en un arte que pareciera “auténtico”. Sus clientes no se interesaban en obras de arte; simplemente deseaban un artefacto “genuino” de Papúa Nueva Guinea.

Y así, el individualismo de los artistas — que recién había comenzado —, se suprimió de inmediato una vez más. Se convirtieron en fabricantes de objetos comercializables. Se tornaron tallas en cuyo valor no creían. La cultura de sus padres (pues, en definitiva, ya no se trataba de su propia cultura) se había convertido en un objeto de consumo.

En estas circunstancias, simplemente no es posible que el estándar del arte siguiera siendo el mismo. Cuando las gentes ya no creen en lo que están haciendo, entonces resulta claro que el trabajo debe deteriorarse.

La situación de Orokolo es bastante típica en muchas partes de Papúa Nueva Guinea. Sin embargo, existe una notable excepción, que es la situación entre los Gogodala del Distrito Oeste. Allí la implacable *Unevangelized Fields Mission* llevó a que las gentes destruyeran todo su patrimonio cultural. En 1972, Anthony Crawford solo pudo encontrar una *única* talla antigua (un *tambor diwaka*) en toda el área.

Crawford convenció a los Gogodala para que reactivaran su tallado. Muy pronto se evidenció que la Misión había dejado un vacío en lugar de la cultura que habían destruido. Uno de los mayores le dijo: “Somos como postes.” Crawford arguyó que podrían tener un sentido sobre la historia y una identidad cultural y, sin embargo,

seguir siendo cristianos, y que reactivar su talla no tenía por qué significar un retorno pleno a las antiguas costumbres.

Los Gogodala construyeron una casa larga tradicional, una magnífica estructura de 36 metros, y la convirtieron en un centro cultural. En pocos años pudieron reproducir todo su repertorio artístico del pasado: los *gawa tao* o emblemas totémicos, las máscaras de la danza *ikewa*, las grandes máscaras *ligalle* y las canoas intrincadamente talladas.

Hoy la casa larga sirve como un magnífico museo de arte Gogodala y también como una tienda. Algunas ceremonias tradicionales también se han reactivado.

No cabe duda de que este es el más notable renacimiento cultural que hemos presenciado en Papúa Nueva Guinea. De un pueblo deprimido y desorientado, los Gogodala se han convertido en hombres dignos y con sentido de identidad. No obstante, en esta etapa, resulta imposible decir qué pasará con el experimento. Si los Gogodala muestran ser lo suficientemente fuertes como para crear su propia cultura híbrida, a partir de una fusión de creencias cristianas, que ya han aceptado, y de algunas de las prácticas culturales revividas del pasado, entonces podría surgir una nueva forma de arte vital y válida, pues se está dando expresión a una cultura viva. Por otro lado, si el renacimiento cultural de los Gogodala sigue siendo simplemente una recreación histórica de una cultura que las gentes han abandonado, entonces el arte pronto se comercializará por completo. Los talladores de Balimo ya están buscando puntos de venta en las tiendas de artefactos de Port Moresby. Los comerciantes ya están teniendo cierta influencia en lo que se está tallando. El renacimiento ya se está convirtiendo en un comercio. A la larga, el renacimiento cultural y el comercio turístico resultan incompatibles.

Muchos han argüido erróneamente, y a veces incluso nuestro gobierno, que el comercio turístico ayuda a mantener vivas las formas de arte tradicionales. El comercio turístico puede proporcionar ingresos al tallador, pero, al mismo tiempo, también lo convierte de artista en un fabricante.

En términos culturales, esto resulta desastroso, no solo porque produce mucho mal arte, sino también porque impide el crecimiento de un arte contemporáneo genuino.

Digamos que los artistas del pueblo de Tambanam deberían hoy inquietarse por los problemas actuales de ese poblado. Su arte debería revelar los cambios de la sociedad, debería comentar sobre el cristianismo, los *kiaps** o la independencia o las elecciones. Pero resulta virtualmente imposible que estos artistas se liberaran de su tradición. La presión es muy grande y el dinero resulta muy fácilmente disponible para las repeticiones sin vida de objetos del pasado.

Por tanto, creo que no es casualidad que la mayoría de los artistas contemporáneos de Papúa Nueva Guinea provinieran de áreas que no tienen una fuerte tradición artística y, por ende, no tuvieran una presión turística sobre su

* *kiaps*: se los conocía formalmente como oficiales de distrito y oficiales de patrulla y eran representantes itinerantes de los gobiernos británico y australiano, con amplia autoridad en la Papúa Nueva Guinea de antes de la independencia. (N. de T.).

producción artística. *Puede llegar un momento en que la tradición también se convirtiera en una carga.*

La mayoría de los artistas contemporáneos con logros de Papúa Nueva Guinea son montañeses: [Mathias] Kauage, [Timothy] Akis, Jakupa [Ako], Ruki Fame, William Onglo, Barnabas India. Kambau [Namaleu Lamang] proviene del área de Madang, pero de un pueblo que perdió su tradición artística hace mucho tiempo. Significativamente, él no lo ve como una desventaja; lo ve como libertad: existe libertad para utilizar lo que encuentra útil en cualquier tradición de Papúa Nueva Guinea. Libertad respecto a cualquier convención rígida. Libertad para experimentar.

Con la excepción de Akis, todos estos artistas viven y trabajan en Port Moresby, pero, aunque Akis pasa la mayor parte de su tiempo en su hogar en el valle de Simbai, resulta artísticamente productivo solo durante sus visitas a Port Moresby.

De hecho, el centro de la actividad artística del territorio se ha desplazado de las zonas rurales a Port Moresby. Aquí está surgiendo su arte contemporáneo. Esto no se debe solo a que la principal institución de formación de artistas se encuentra en la capital, sino a que la ciudad, más que el pueblo, permite que las personas se sintieran y actuaran como individuos. Resulta así pues tanto la agitación como la miseria de la ciudad proveen el estímulo para la nueva creación artística. Y es así debido a que la ciudad provee un nuevo tipo de cliente para el artista.

El primero en Nueva Guinea en convertirse en artista profesional en el contexto de Port Moresby fue Mathias Kauage. Como el primero, tuvo que experimentar las dificultades, las dudas y la soledad del artista moderno aún más agudamente que otros.

Fue el primero en trabajar a plenitud fuera de un contexto tradicional. Vivía lejos de su pueblo Chimbu; los valores que todavía guiaban a sus gentes en casa, no se aplican en la ciudad. Su obra no se ha basado en formas tradicionales; no tenía un conjunto de reglas, ninguna convención transmitida de padre a hijo para guiarse; tenía que alimentarse de su propia imaginación todo el tiempo. Tuvo que tomar decisiones artísticas que ninguno de sus antepasados requirió tomar. No estaba seguro para quién trabajaba ni quiénes eran sus clientes. En 1969, no había un mercado listo para este trabajo. En ese momento, sus clientes eran en su mayoría europeos, pero no se trataba de turistas. Los turistas buscan artefactos auténticos; las personas que compraban la obra de Kauage eran amantes del arte e intelectuales que no se interesaban en adquirir un recuerdo. Se interesaban en lo que él, Kauage como individuo, tenía que decir.

No había forma en la que Kauage pudiera anticipar sus gustos o sus expectativas. No conocía sus antecedentes ni su propio conjunto de valores. Sin embargo, a pesar de ser un analfabeto, entró en un mundo internacional. Según *ellos*, su trabajo se convirtió en un símbolo de una nueva Papúa Nueva Guinea. Representaba a la sociedad urbana, y su adaptabilidad a nuevas situaciones.

Kauage representa el mundo de la ciudad en sus cuadros: nos muestra los autos, los helicópteros y los aviones. Representa a los vaqueros que ve en el cine. Pero todo ello lo ve a través de sus propios ojos, con un sentido del humor desprendido. No es parte de todo ello, pero ha aprendido a vivir con ello.

Hubo un tiempo en que la soledad de su posición como artista individual, que vivía fuera de su pueblo y tenía poco que decirles a sus propias gentes, cuando no lo comprendían, lo deprimió profundamente. En esos días, produjo una serie de dibujos muy tétricos que expresaban su frustración respecto al mundo. Tenían un aspecto de figuras que se veían impotentes, con cabezas grandes y cuerpos pesados, ¡pero sin extremidades, las manos y los pies brotaban directamente de la cadera! Quedarán como testimonio de su agonía personal y también de su triunfo.

Kauage cambió los temas de su arte en numerosas ocasiones; cambió su estilo, su técnica y sus medios. En sí mismo, ello lo define claramente como un artista contemporáneo. En el arte tradicional había muy pocos cambios. Un hombre adquiría un repertorio de tallado y se quedaba con ello toda su vida. Trabajaba con los mismos materiales y las mismas herramientas. Por otro lado, Kauage comenzó con dibujos, pasó a los cortes de madera, luego al trabajado del cobre, al grabado y, por último, a la pintura. Ha representado una amplia gama de temas: animales de fantasía, amantes románticos, madres esculturales, futbolistas, vaqueros, helicópteros, los festejos de independencia, y muchas más.

En cierto sentido, Kauage ha dejado de ser un Chimbu. Aunque todavía se identifica plenamente con su gente inmediata, creo que es cierto que, como artista, es un originario de Papúa Nueva Guinea y no un Chimbu. Esta es una importante función que cumplen los artistas de esta generación: juntos crean la identidad nacional.

Ninguna política cultural, ningún pronunciamiento del gobierno, ningún vestuario nacional de viernes puede crear esta identidad. Todo lo que pueden hacer es crear un clima favorable para que los artistas trabajasen.

Una identidad nacional no se puede definir sencillamente con palabras; ni necesita serlo. Pero debe crearse artísticamente, si va a significar algo más que una retórica política. Así, en cierto sentido, la soledad del artista moderno es el resultado de su particular posición en la sociedad. La sociedad en la que nació ha perdido todo control sobre él. Muchos de sus valores se han derrumbado o se han tornado obsoletos. Sus reglas austeras y conceptos limitados se han vuelto muy estrechos para él. La nueva sociedad en la que se mueve es algo mucho menos definido. Es una sociedad que cambia, en la que no hay dos individuos que tuvieran exactamente los mismos valores. Es una sociedad que el propio artista, consciente o inconscientemente, ayuda a formar. Si lo aceptan, creará las imágenes con las que una nueva generación pudiera identificarse y que identificase a los fuereños.

Nota bibliográfica

Para leer más, véanse: Ulli Beier, "The Cultural Dilemma of Papua New Guinea", *Meanjin*, Septiembre 1975, pp. 302-310; "Tourism; Encouraging Traditions or Merely 'An Idiotic Performance?'" *Discussion Paper 10*, Institute of Papua New Guinea Studies, Port Moresby, 1975; Georgina Beier, "Modern Images from Niugini", *Kovave*, Brisbane, 1975; A. L. Crawford, "Discussion Paper 14", Institute of Papua New Guinea Studies, Port Moresby, 1976.

Renacimiento Cultural Gogodala; Balimo, Distrito Oeste, Papúa

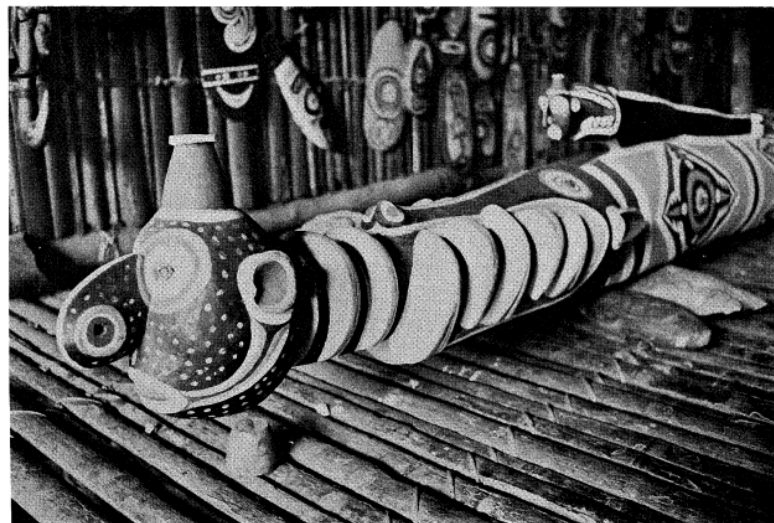
1) Casa comunal recién construida, que sirve como centro cultural; 2) Diseños del clan Gogodala: producidos para la venta; 3) Frente de canoa; 4) Tallador trabajando en centro cultural; 5) Pasos que llevan al centro cultural.



1



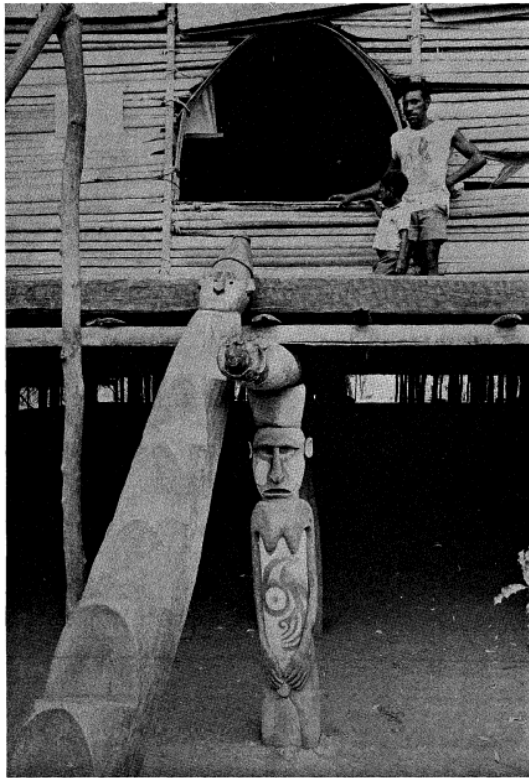
2



3



4

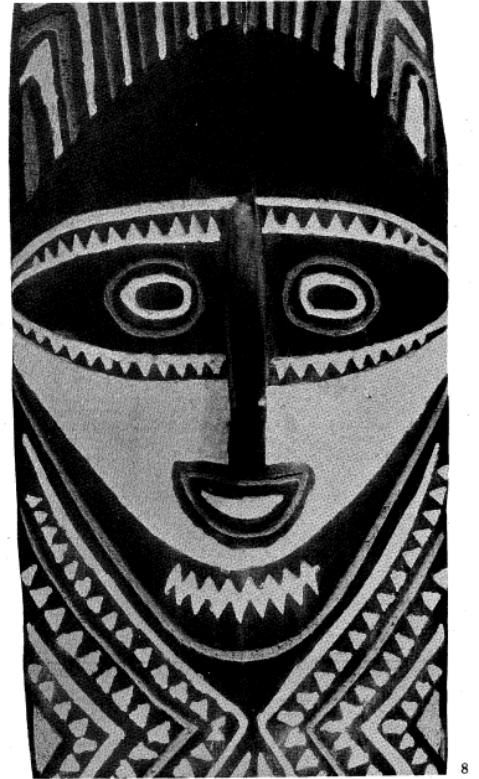


5

Tableros Hohao, Orokolo

Hohao (tableros ancestrales) tallados fuera del contexto cultural, para venta al Padre Compte:

6) Hohao con una figura naturalista, dibujada por un escolar; 7) Hohao, muy sobrecargado de diseño; el tallador ya no se inquieta por utilizar los diseños correctos del clan, pues su cliente no los entiende; los diseños sagrados se han convertido en decoración; 8) Tablero Hohao de Avavo Kava; 9 y 10) Tablero Hohao de Hauri.





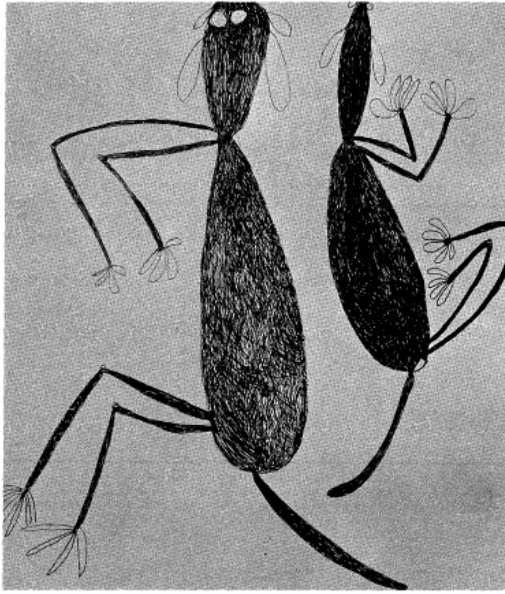
9



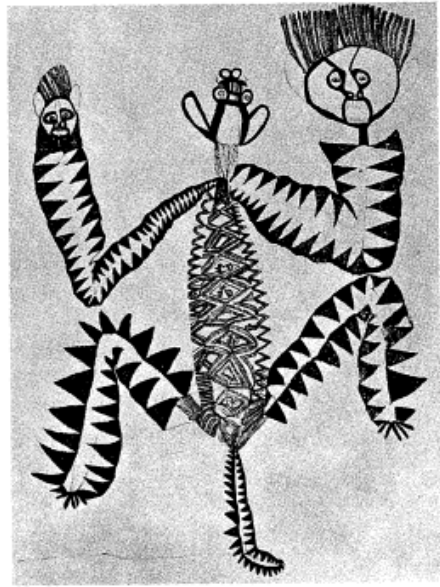
10

[Timothy] Akis: un artista contemporáneo

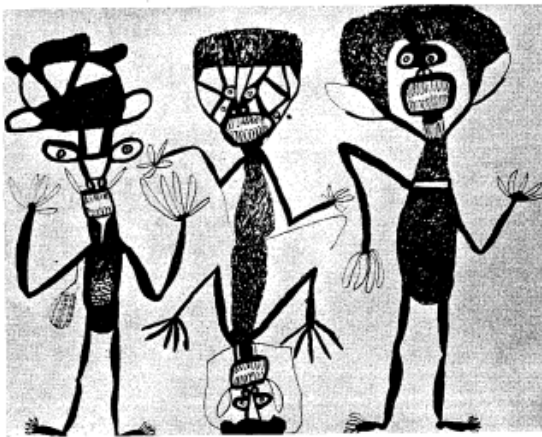
Él es un artista del valle de Simbai. No hay tradición de pintura o escultura en su pueblo. La autodecoración y los diseños de escudos son las únicas formas de arte. Akis comenzó a dibujar animales durante una visita a Port Moresby. Trabajó con Georgina Beier y se convirtió en el primer aldeano en realizar una exposición de arte individual en Papúa Nueva Guinea: 11) Canguros; uno de los primeros dibujos de Akis (1969); 12) Lagarto; 13) Espíritus; 14) Serpientes, lagarto, casuario; 15) Dos guerreros con hachas de piedra, lagarto, casuario, canguro; 16) Dos hombres con escudo de combate.



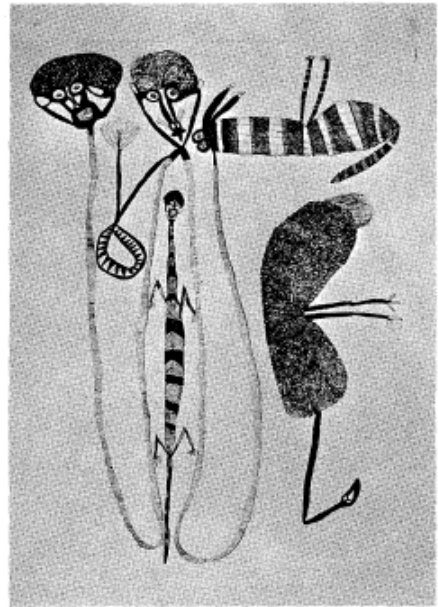
11



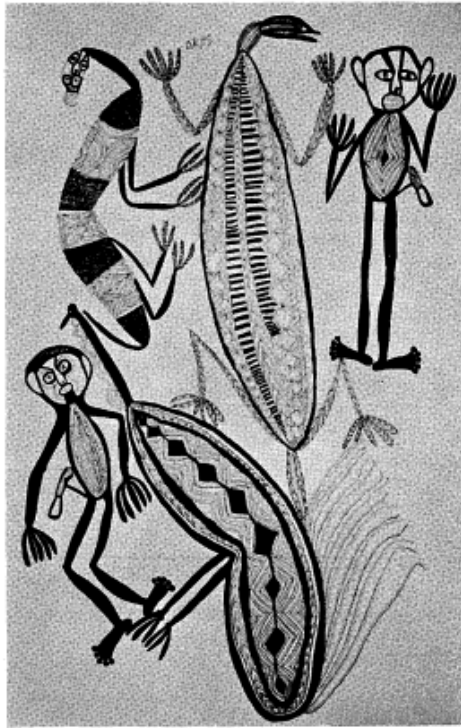
12



13



14



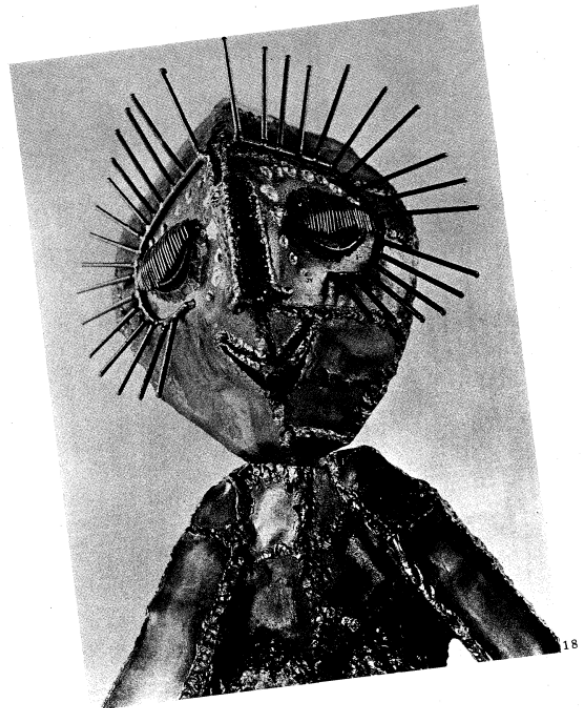
15



16

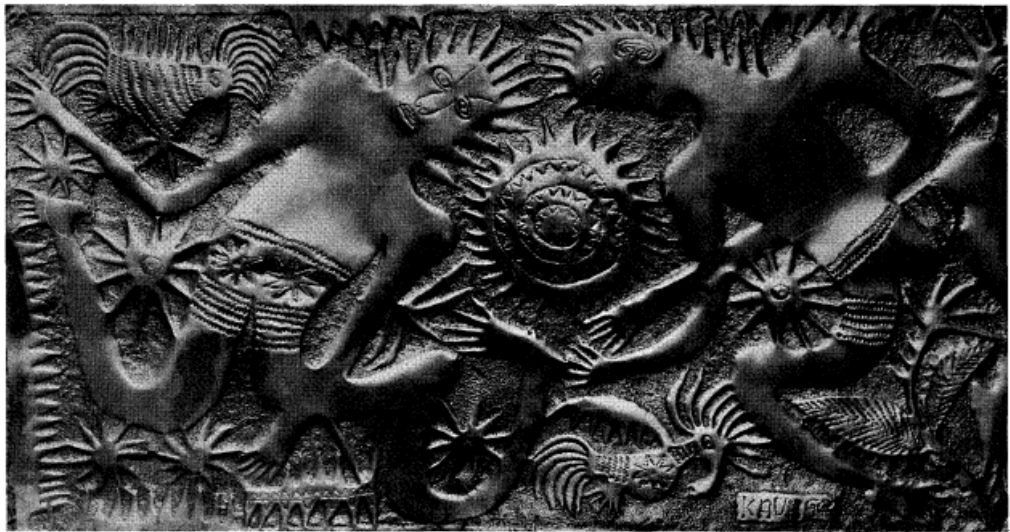
Ruki Fame: escultura en hierro

Ruki Fame llegó a Port Moresby desde las tierras altas del este y se convirtió en soldador por puntos. Más tarde, trabajó con Georgina Beier para convertirse en artista, de trabajo en hierro. Luego, pasó varios años en la Escuela Nacional de Arte y ahora es un artista independiente: 17) y 18): Escultura en hierro.



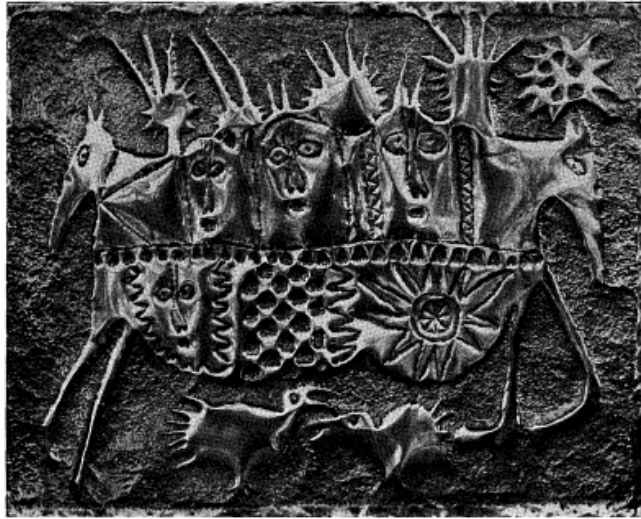
Kauage: Primer artista profesional de Papúa Nueva Guinea

Kauage se animó a convertirse en artista tras haber visto la primera exposición de Akis. Llegó a trabajar con Georgina Beier. Como Akis, en absoluto tuvo una educación formal. Ha exhibido ampliamente en Australia y también en los Estados Unidos: 19) Juego de pelota (trabajo en cobre); 20) Mujeres y pájaros (cobre); 21) Criatura de fantasía (cobre); 22) Jinete arrojado de vaca (aluminio); 23), 24), 25) Dibujos; 26) Dibujo (mujer vestida para bailar); 27) y 28) Dibujos; 29) Dibujo (hombre en avión).





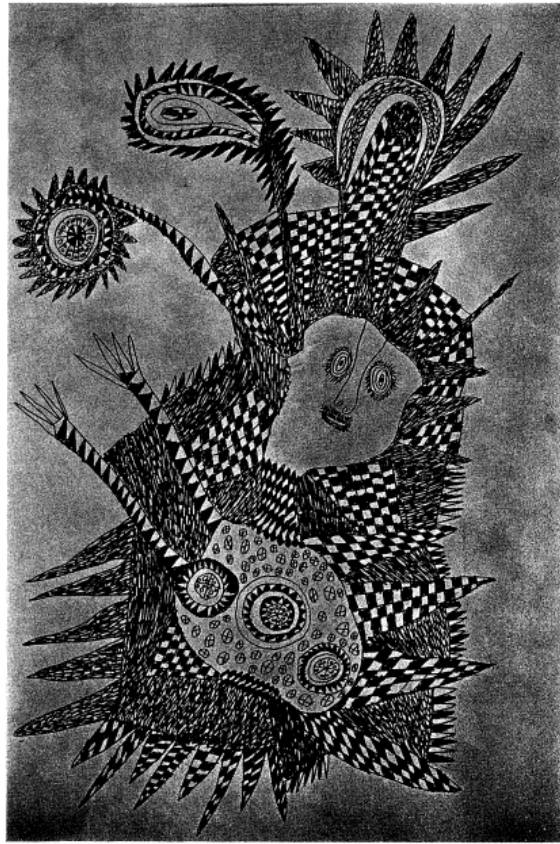
20



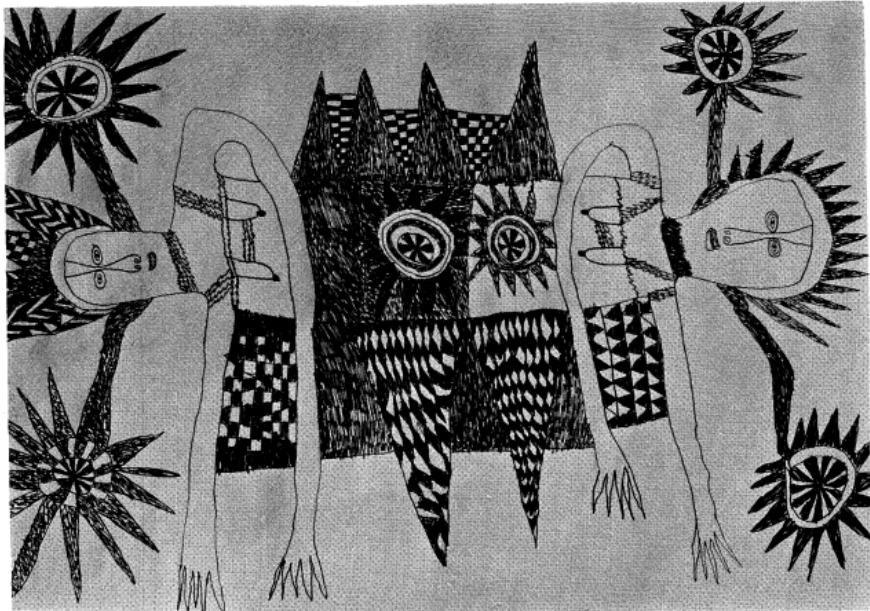
21



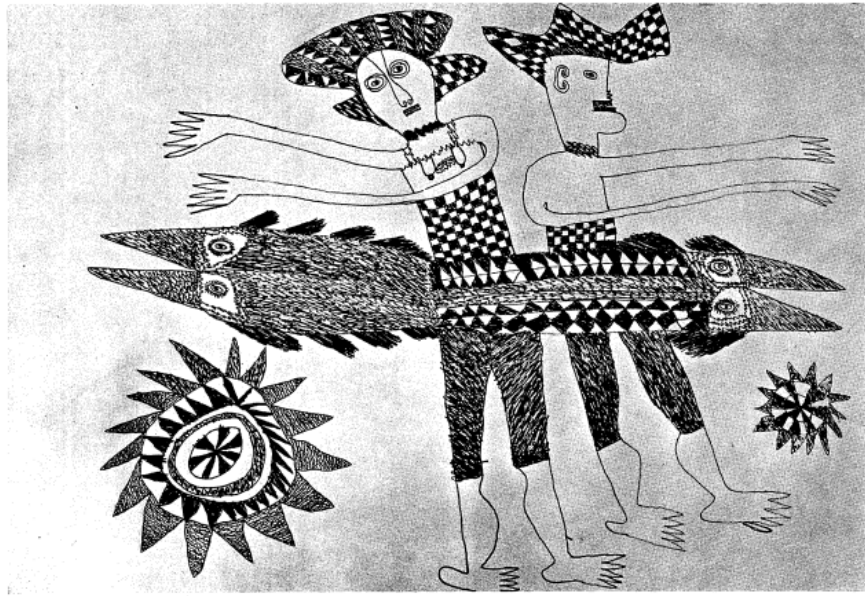
22



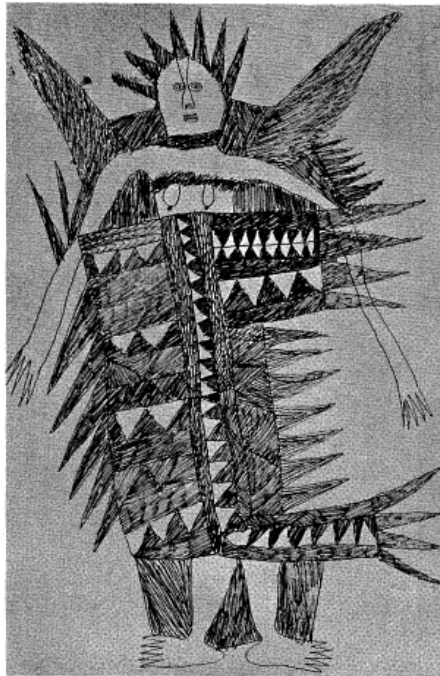
23



24



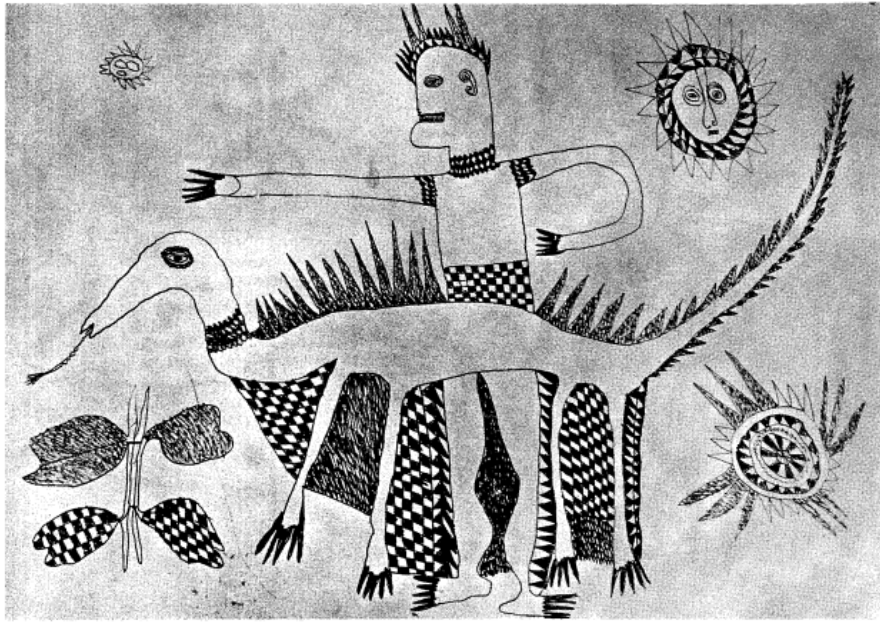
25



26



27



28



29*

* Ulli Beier. The Position of the Artist in a Changing Society. *Alcheringa*. Vol 4. No. 1 (1978): 106-132. Disponible en: https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/alcheringa/Alcheringa_New-4-1_1978.pdf

PRIMITIVO: EL TÉRMINO CRÍTICO*

Creo que *primitivo* es el término crítico en antropología, la palabra en torno a la que gira el campo, sin embargo, sigue siendo evasiva y connota, pero nunca denota del todo, una serie de significados sociales, políticos, económicos, psicológicos y psiquiátricos relacionados. Es decir, *primitivo* implica un cierto nivel de historia y un cierto modo de ser cultural que, en este artículo, luego intentaré formular.

Este modo de ser cultural se oblitera o atenúa de continuo por los procesos de civilización, y de forma más radical de lo que normalmente somos capaces o estamos dispuestos a reconocer; como resultado, la imagen de una naturaleza humana identificable, transcultural, precivilizada y, sí, *a priori*, prácticamente ha desaparecido de nuestro léxico conceptual. En parte, y cada uno a su modo, el inflexible relativismo cultural, el determinismo cultural y el cientificismo social son racionalizaciones de una civilización que ha olvidado qué preguntas formularse. Estas actitudes han ayudado a mitigar el sentido de necesidad humana universal, conflicto y realización que, en el pasado, se ha expresado más adecuadamente a través del arte y la religión. Creo que resulta una labor singular de la antropología, sin importar cómo se denominasen sus practicantes, asistir a la reformulación de preguntas pertinentes para preservar la vida.

La búsqueda de lo *primitivo* es el intento de definir una naturaleza humana *primaria*. Sin este modelo, o, dado que se trata de hombres y no de cosas, sin esta visión, se torna cada vez más difícil evaluar, o incluso comprender, nuestra patología y posibilidades contemporáneas. Más pertinentemente, sin una antropología empeñada en redescubrir la naturaleza de la naturaleza humana, la ciencia de la medicina puede sobrevivir, pero el arte de curar se marchitará lejos, pues la sanación fluye desde la comprensión de lo primario, los procesos humanos “precivilizados”, en un sentido comparativo e individualizado de las necesidades humanas; es decir, supone un conocimiento de lo *primitivo*, un sentido de lo mínimamente humano, o sea, de lo fundamental para la condición de ser humano.

La conciencia humana es histórica; para comprendernos, para curarnos, en esta era de horror abstracto, debemos recuperar el sentido de la totalidad y la inmediatez de la experiencia humana. Para determinar dónde estamos, debemos aprender, sílaba por sílaba, dónde hemos estado. Para la sociedad en crisis, el sentido de la historia es lo que una incesante autobúsqueda, psicoanalítica o aparte de ello, es para el individuo en crisis, es decir, puede resultar liberador y enriquecedor, catártico y creativo; puede ser lo único que puede salvar nuestras vidas. La historia implica exhortación, pues es reconocimiento, fracaso y triunfo. Es la medida de nuestra capacidad, el vínculo entre uno y otro hombre, la clave sobre nosotros mismos. La falta del sentido de la historia, o la mecanización de la historia, es decir, la visión de sus procesos como inmutables e inevitables, es la muerte del hombre.

* Del ensayo de Diamond, “The Search for the Primitive”, que aparece completo en *The Concept of the Primitive*, de Ashley Montagu, The Free Press (1918).

En la esfera cultural, los únicos hechos inevitables, literalmente inevitables, son los accidentes y ciertas categorías de fenómenos naturales que, desde la perspectiva humana, tienen la fatalidad de los accidentes.

Sin embargo, la criatura “poshistórica”, necesariamente inmovilizada en una oficina y reducida a una función, resulta una trama bastante común del futuro. Esta imagen sobre las termitas humanas del mañana, cada una con exudación de su parte especializada de cultura hacia lo que se concibe como un todo social infinitamente rico y casi palpable, solía ser una de las predicciones favoritas de Kroeber, que basaba, como lo hacía, en el trabajo de Wheeler con insectos y las actitudes hacia los hombres. Todos aquellos que asimilan la historia humana a la historia natural, o la mecanizan, ayudan a embotar el sentido de la historia e impiden que los hombres se enfrentasen a sí mismos. El castigo que pagamos por embotar el sentido histórico es la disociación tanto social como individual; en estas condiciones, el disparo de la mecha de la bomba se convertirá en el último incidente en el curso de un padecimiento cultural crónico —algo abstracto que, sin embargo, hacemos.

“Cuando contemplamos el pasado, es decir, la historia,” señaló Hegel, “lo primero que vemos son solo ruinas.” A partir de estas ruinas de la civilización, debemos llegar a una visión completa, pero concreta, sobre el hombre. Todo pensador de importancia, desde el comienzo de la revolución industrial hasta el presente, de una forma u otra, nos ha advertido sobre esta necesidad. Darwin, Freud, Marx, Einstein, L. H. Morgan, [Edward Burnett] Tylor, Henry Adams, Paul Tillich, [Franz] Boas, Kierkegaard, Sartre (leemos estos nombres como rosarios musulmanes, pero ¿los entendemos?), mientras se concentran en problemas particulares, nos han instado por una visión sobre la unidad y la autonomía del hombre. La misma antropología moderna, como, de hecho, ha argüido Lévi-Strauss, probablemente se ha desarrollado en una búsqueda del contraste histórico con nuestra propia condición intolerable, o sea en una búsqueda de lo *primitivo*; sin duda, era, como también lo daba a entender, una expresión de desasosiego por la conquista ideológica y técnica del planeta por parte de los europeos occidentales, en sí inquietos en una cultura que habían aprendido a esgrimir como arma. De ello se deduce que el antropólogo ha sido el hombre que se ha desvinculado *por excelencia*, insatisfecho en casa, en una indagación en el exterior. Resulta un explorador enviado por una civilización en crisis para encontrar un lugar de descanso y aprender la disposición del territorio. Si se mantiene fiel a sus orígenes, resulta una especie de Ulises, aunque, estoy seguro, más joyceano que homérico.

La antropología moderna resulta la búsqueda del hombre en la historia, que ha emprendido la sociedad amenazada por el automatismo. En una perspectiva más amplia, se puede señalar que la antropología comienza con la civilización, en verdad con los griegos y quizás con los babilonios, los egipcios, las antiguas Indias Orientales o los chinos. Resultaría instructivo estudiar los registros de las últimas cuatro civilizaciones no occidentales para determinar hasta dónde había avanzado la antropología entre ellos y qué formas había tomado. Dondequiera que surge la civilización, lo *primitivo* en el Hombre se subordina; se marchita, se atenúa o se reemplaza. Así comienza la búsqueda desconcertada de lo disminuido, la búsqueda de los diferentes modos de ser humano, del comienzo de lo *primitivo*, que es la

antropología. Incluso Platón, que ha sido probablemente el hombre civilizado más benéfico de la historia, rinde tributo, al comienzo de *La República*, a las satisfacciones de su versión bucólica de la vida primitiva, que se siente plausiblemente obligado a reemplazar por su utopía imponente y totalmente civilizada. Platón entendió que, en la civilización, no podemos saber lo que se ha ganado hasta cuando sepamos lo que se ha perdido.

Más tarde, cuando baja a la tierra, en *Las Leyes*, el último de los Diálogos, la Ciudad Celeste se convierte en una entidad política bastante ominosa. Platón pasó su vida tratando de definir y crear un modelo de hombre civilizado en una sociedad civilizada. Toda su obra es una especie de antropología de la civilización, una vasta exploración de la sociedad política, y debería interesarnos que terminase con una nota de desesperación, debido a que *Las leyes* ya no es Platón en su lucha por comprender, *por crear*, la civilización como parte de una conciencia humana en expansión; su declaración social final resulta francamente represiva y pragmática, y la profecía se convierte solo en una predicción. En *Las Leyes*, la naturaleza humana se ha convertido en el enemigo, y reconocemos a la civilización. Si se hubiera permitido el lujo de filosofar, Freud hubiera analizado perfectamente al Platón de *Las leyes*, justo como Platón, si hubiera reconocido la necesidad primordial de la *poiesis*, del ritual, hubiera podido penetrar más hondo en la naturaleza de lo "primitivo", en realidad rústico, la vida que abandona con nostalgia en favor del Estado ideal. Sin embargo, en contraste con *Las leyes*, en *La República*, nos guste o no, nos ha atrapado una visión del hombre que se encuentra en la civilización, aunque en formas difícilmente viables, ya que excluyen, en lugar de incorporar, lo *primitivo*.

Si Platón se inquietó por los problemas de la civilización, desde los problemas estéticos hasta los técnicos y legales, en un momento en que la civilización en Grecia se había convertido en un problema insoluble, otros filósofos, escritores, viajeros e historiadores se han inquietado más hondamente por las gentes incivilizadas. Sus descripciones varían mucho, y muchas son claramente proyectivas, o distorsionadas de otra forma, pero lo que los atraviesa a todos, ya lo perfilaran Herodoto o Tácito, Ovidio, Séneca u Horacio, Colón o Camoens, Montaigne o Gide, Rousseau o [James Burnett, Lord] Monboddo, [Louis Antoine] de Bougainville o [Herman] Melville o [Joseph] Conrad, es el sentido del contraste. Aquí los hombres civilizados se enfrentan a lo que suponen primordial; están diciendo, "así éramos antes de convertirnos en lo que somos, *este es el otro lado de nuestra humanidad*." Esta es la declaración antropológica, y siempre seguirá siendo el interrogante antropológico.

Paradójicamente, a medida que la civilización aumenta en profundidad y alcance, la antropología prolifera, pero se profesionaliza cada vez más. La urgencia del tema central se pierde de vista, incluso se niega. Este interrogante sobre nuestra humanidad se reprime *debido a* su terrible urgencia, y los riesgos que debemos correr cuando se intenta responderlo. Entonces, las mismas circunstancias que llevan a la profundización de la necesidad de la búsqueda antropológica, es decir, la expansión de la civilización, también convierten a la antropología solo en una disciplina con fronteras cada vez más estrechas, técnicas más mecánicas y metas más triviales. Incluso puede suceder que el tema central, el tema relativo a qué parte

de nuestra humanidad hemos perdido, y cómo y por qué la hemos perdido, y cómo y en qué forma podemos recuperarla, pronto dejará de ser una inquietud de la antropología. Tal vez los antropólogos ya no formularan afirmaciones significativas sobre el hombre, así como la mayoría de los sociólogos ya no señalan nada convincente sobre la sociedad, o los politólogos sobre la política, los economistas sobre la economía, etc., precisamente porque estos campos, que revelan la división más amplia de trabajo en nuestra cultura, y actitudes cada vez más analíticas, se han distanciado cada vez más. Pero el hombre no puede subdividirse infinitamente; además, los tejidos más críticos escapan al escarpelo; el organismo entero debe estudiarse. Correlativamente, la historia no se puede cuantificar; debemos recuperar el valor para evaluar.

Al principio, las burocracias contaban personas, bienes, tierras para reunir, gravar y controlar, *para registrar aquellos hechos* que se convirtieron en la base de la imposición civil. De ello se deduce que, en la lógica de la historia, una disciplina burocratizada es, ante todo, una disciplina cuantificadora. Luego, la cuantificación se convierte en un fin en sí mismo, y no solo, como siempre lo es en las Ciencias Humanas, en un medio problemático y limitado. El principio de evaluación se absorbe o subordina a este juego de cifras: una estratagema abstracta de contadores que evita la política, el principio y el significado cuando pretende elevarse por encima de ellos. La nueva suficiencia es la suficiencia de la máquina.

El peligro al que se enfrenta la antropología es literalmente este: se está tornando muy civilizada, muy abstracta, muy burocratizada. Se está transformando en otro ejercicio especializado más, un síntoma de nuestra civilización, congruente con ella, más que su antítesis. Esta última es su verdadero patrimonio, y debe ser una vocación de los antropólogos para dar a conocer esta verdad.

Entonces, mi argumentación radica en que el término *primitivo* tiene contenido en la antropología; que no se puede eludir; y que el intento de explorar sus implicaciones sigue siendo nuestra labor central, precisamente debido a que somos tan civilizados y estamos tan necesitados de una visión más profunda sobre el hombre. De esta forma, la antropología puede seguir siendo una de las más instrumentales y útiles, aunque a menudo pudiera parecer la más remota y excéntrica de las disciplinas.*

* Stanley Diamond. Primitive: The Critical Term. *Alcheringa*. No. 2 (1971), p. 66-70. Disponible en: https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/alcheringa/Alcheringa_1-2_Summer-1971.pdf

LA AMANTE DE LA SERPIENTE

—Quechua

Ella era la única hija de un matrimonio. Cada día iba a la montaña a ver el ganado. Su madre y su padre solo la tuvieron a ella como hija. Por eso la enviaban día tras día a apacentar el ganado. La muchacha estaba lista para casarse, muy desarrollada y hermosa.

Un día, en la cima de una colina, un muy refinado y muy delgado joven se le acercó.

—Sé mi amante —le dijo. Y siguió hablando sobre el amor.

Al ver que era alto y fuerte, la muchacha aceptó.

A partir de entonces, se encontraron en la montaña; allí se amaron.

Al ver que era alto y fuerte, la muchacha aceptó.

A partir de entonces, se encontraron en la montaña; allí se amaron.

—Quiero que siempre me traigas harina fresca tostada —le dijo el joven compañero a la pastora.

Ella hizo lo que su amante le pidió. Y ella le trajo harina fresca cocida cada día. Comieron juntos y se sirvieron entre sí.

Ellos vivieron así durante mucho tiempo. El muchacho caminaba y corría con la nariz hacia el suelo, se arrastraba, porque tenía —... muchos diminutos piecitos. Esto era porque él no era un hombre. Era una serpiente. Pero, a los ojos de ella, le parecía un joven alto y delgado.

La muchacha quedó embarazada y le dijo al joven:

—Estoy embarazada. Cuando mis padres se enteren me regañarán y preguntarán quién es el padre de mi hijo. Debemos decidir si vamos a tu casa o a la mía.

El joven respondió:

—Tendremos que ir a tu casa. Y no puedo entrar en lo descampado, eso no es posible. Dime, para el mortero en tu casa, ¿hay un agujero en la pared? ¿No hay siempre un agujero al lado del mortero en el que se guarda el trapo para limpiar la piedra?

—Sí; al lado del mortero hay un agujero.

—Me llevarás allí —le dijo el joven. Y la muchacha preguntó:

—¿Qué vas a hacer en el agujero?

—Puedo vivir allí día y noche.

—No encajarás. No es posible; ese es un agujero muy pequeño.

—Lo hará. Y me servirá como una casa. Ahora quiero saber dónde duermes: ¿en la cocina o en el granero?

—Duermo en la cocina —dijo la muchacha—. Duermo con mis padres.

—¿Y dónde está el mortero?

—Nuestro mortero está en el granero.

—Cuando vaya, dormirás en el suelo al lado del mortero.

—Y ¿cómo voy a escapar de mis padres? No querrán que duerma sola.

—Fingirás tener miedo de que los ladrones roben el granero. “Dormiré allí para cuidar,” les dirás. Y solo entrarás a moler en el mortero; no dejes que tus padres lo hagan. Cada vez que muelas harina, echarás un poco en el agujero, donde estaré viviendo. Ese será mi único alimento. No comeré nada más. Y para que no me vean, taparás con cuidado el agujero con el trapo para limpiar el mortero.

Entonces, la joven preguntó:

—¿No puedes presentarte abiertamente a mis padres?

—No, no puedo —respondió—. Poco a poco me les iré apareciendo.

—¿Y cómo vas a vivir en ese agujero? Es muy pequeño; solo cabría un trozo de lana.

—Tendrás que hacerlo más grande desde adentro.

—Está bien —dijo ella—. Sabes lo que te conviene.

—Pero tienes que llevarme allí. Y déjame detrás de la casa. Por la noche, me guiarás al granero.

—Bien —respondió la amante.

Esa noche la joven se fue sola a su casa. Se coló en el granero y agrandó más el agujero junto al mortero. Al día siguiente, fue a la montaña a apacentar el ganado. Se encontró con su amante en el lugar de siempre. “Ya hice el agujero del trapo más grande,” dijo. Al caer la noche, fueron a la casa de la amante. Dejó al joven junto al corral, detrás de la casa. Y ella vino por él en la noche; lo llevó al agujero por el mortero. El joven se deslizó suavemente en el agujero. La muchacha se dijo, mientras él se metía en el agujero: “¡Imposible! No podrá hacerlo.”

Esa misma noche, la joven les dijo a sus padres:

—Padre mío, madre mía: es muy posible que los ladrones se lleven todo lo que tenemos en nuestro almacén. De ahora en adelante voy a vivir en la habitación donde guardamos nuestra comida.

—Ve, hija mía —asintieron los padres.

La muchacha llevó su cama al almacén y la tendió en el suelo junto al mortero. La serpiente se deslizó en la cama y los amantes durmieron juntos. Y cada noche durmieron juntos desde entonces.

Cuando había que moler en el mortero, la muchacha no dejaba que nadie más lo hiciera; ella iba y arrojaba puñados de harina en el agujero del trapo. Antes de salir, tapaba el agujero con la piel que utilizaban para limpiar el mortero. Así, ni los padres ni nadie más podía ver lo que había en el agujero. Los padres no sospechaban; no pensaron en destapar el agujero y mirar dentro. Solo cuando se dieron cuenta de que su hija estaba embarazada, se inquietaron y decidieron hablar.

—Parece que nuestra hija está embarazada —dijeron. Tenemos que preguntarle quién es el padre.

La llamaron y le preguntaron:

—Estás embarazada. ¿Quién es el padre?

Pero ella no respondió.

Así que el padre y la madre le preguntaron a solas, uno por uno. Pero ella siguió en silencio.

Hasta cuando sintió los dolores de parto noche tras noche. Los padres la cuidaron. Y esas noches la serpiente no pudo deslizarse en el lecho de la joven.

La serpiente ya no vivía en el agujero. Creció mucho, llegó a ser enorme, y ya no podía entrar en el agujero de la pared. Chupar la sangre de la muchacha lo había engordado y estaba hinchado y enrojecido. Rascó la base del mortero, hizo un agujero allí y cambió su casa. Era una especie de cueva bajo el mortero, un gran nido, la nueva casa de la serpiente. Había engordado por completo, hacia los costados; estaba pleno. Pero a los ojos de su amante no era una serpiente, era un joven compañero. Un joven que había engordado totalmente. Los amantes ya no pudieron cubrir la cueva que habían excavado bajo el mortero. Así, la muchacha doblaba sus mantas cada mañana y las reunía alrededor de la base de piedra. De esta forma pudieron ocultar el nido de la serpiente de los ojos de la madre y el padre cuando entraban en el granero.

Debido a que el silencio de su hija era tan obstinado, los padres decidieron averiguar y preguntaron a la gente del *ayllu*:

—Nuestra hija ha aparecido embarazada de la nada.

¿No la han visto en alguna parte hablando con alguien? ¿Quizás en los campos, donde ella alimentaba al ganado?

Pero todos respondían:

—No; no hemos visto nada

—¿Dónde la dejan dormir? —preguntó alguien.

—Al principio dormía con nosotros, en el mismo cuarto. Pero ahora insiste en dormir en el trastero; allí hace su cama en el suelo, junto al mortero. Y solo ella quiere moler; no dejará que nadie se acerque al mortero.

—¿Y por qué no permite que nadie se acerque al mortero? ¿Qué dice ella sobre esto? —les preguntaron.

—“Padres míos, no se acerquen al mortero; ensuciarán mi cama; solo yo moleré,” nos dice— les respondieron los padres.

—¿Y por qué no quiere que se acerquen al mortero? —preguntaron.

—Ya ha sufrido los primeros dolores de parto —respondieron los padres.

Entonces les dijeron:

—Vayan donde el chamán. Pídanle que mire y averigüe. Nosotros, la gente común, no podemos saber lo que ocurre. ¡Qué será!

El padre y la madre fueron a buscar al chamán. Llevaban un paquetico de coca. Le pidieron que viera a su hija.

—Mi hija no se está sintiendo bien; no sabemos lo que tiene —le dijeron.

El chamán les preguntó:

—¿Qué le está pasando a su hija? ¿Qué la está lastimando?

—Ha aparecido embarazada. No sabemos de quién.

Durante mucho tiempo ha sufrido dolores noche tras noche. Y ella no puede parir. No nos dirá quién es el padre —le dijo la mujer.

El chamán consultó las hojas de coca y dijo:

—¡Algo! ¡Hay algo! ¡Bajo el mortero de su casa! ¡Y ese es el padre! Porque el padre no es como nosotros, no es un hombre.

—Y ¿qué puede ser eso? —preguntaron asustados los viejos—. Adivina todo, adivina bien, te lo rogamos.

Así que el chamán siguió hablando:

—¡Ahí adentro hay una serpiente! ¡Eso no es un hombre!

—¿Y qué podemos hacer? —le preguntaron los padres.

El chamán meditó un poco y volvió a hablar, dirigiéndose al padre:

—Su hija estará en contra de matar a la serpiente. “Mátenme antes de que maten a mi amante,” te dirá. Mándala lejos, a cualquier parte, a un día de distancia. E incluso a esto se negará. Dile así, utilizando el nombre de algún pueblo: —Sé que en este pueblo hay un remedio para parir. Ve, compra ese remedio y tráemelo. Me dicen que con ese remedio vas a parir. Si no obedeces esta vez, te golpearé; te golpearé hasta la muerte —le dirás. Sólo así la harás ir. Al mismo tiempo, emplearás a gente armada con palos, con machetes y grandes garrotes. Entonces, harás que tu hija cumpla tu orden. Y, cuando esté lejos, entrarán todos en el granero y empujarán el mortero. Debajo hay una gran serpiente. La matarás a golpes. Cuidado con que la serpiente se abalance sobre ti, porque si lo hace, te matará. Córtale bien la cabeza; abre una tumba y entiérrala.

—Muy bien, señor. Seguiremos sus instrucciones —le dijo el padre, y salió; su esposa lo siguió.

Inmediatamente fue por la gente; unos hombres fuertes que ayudarían a matar a la bestia. Empleó a diez hombres armados con garrotes y machetes afilados.

—Mañana, cuando mi hija se haya ido, vendrán a mi casa, caminando para que nadie los vea —les dijo.

A la mañana siguiente le ordenaron a la muchacha que hiciera una canasta con el almuerzo. La hicieron levantar temprano. Le dieron dinero, para que saliera bien, y le dijeron:

—Con este dinero comprarás el remedio para dar a luz. En Sumakk Marka, en ese pueblo, que está al otro lado del río, encontrarás el remedio.

Pero la joven no quería obedecer. “No puedo ir —dijo ella—. No quiero.” Entonces, los padres la amenazaron:

—Si no vas, si no traes el remedio, te mataremos con nuestros palos. Te golpearemos hasta que destruyamos ese bebé que llevas en tu vientre.

Asustada, la muchacha se fue.

La vieron caminar hasta que se perdió de vista. Cuando ella desapareció en el horizonte, los empleados se dirigieron a la casa del padre. Se juntan encendidos en el patio. Compartieron la coca que tenían; masticaron un rato y, luego, fueron al granero; llevaron todas las cosas del interior al patio; por último, sacaron la cama de la muchacha.

Y se armaron. Con garrotes al hombro y empuñando los machetes entraron al granero; rodearon el mortero y esperaron. Lo empujaron; allí estaba tendida una serpiente gorda; tenía una cabeza tan grande como la de un hombre; estaba engordando. “Wat’akk!”, la serpiente saltó al verse descubierta; su pesado cuerpo hizo un ruido cuando se levantó. Los diez hombres la golpearon y la hirieron. La dividieron en varios pedazos. Su cabeza la arrojaron al patio. Y ahí empezó a retorcerse, saltó, burbujeó por el suelo. Los hombres la siguieron y la golpearon, fueron donde cayó y trataron de aplastarla. La golpean desde arriba; su sangre corría por el suelo; brotaba y brotaba del cuerpo mutilado. Pero no podía morir.

Y cuando estaban golpeando la cabeza de la serpiente, en ese mismo momento,

llegó la esposa, la amante. Al ver a la gente reunida en el patio, corrió hacia el granero, hacia el mortero. La piedra estaba bañada en sangre. El nido de la serpiente estaba vacío. Volvió su cara para mirar hacia el patio: varios golpeaban la cabeza de su amante con garrotes. Luego, lanzó un grito de muerte:

—¿Por qué, por qué le destrozan la cabeza a mi amante? ¿Por qué lo matan? — les gritó—. Este era mi esposo. ¡Este es el padre de mi hijo!

Ella gritó de nuevo; su voz llenó la casa. Veía la sangre y sentía el horror. Y por el esfuerzo que hacía para gritar, abortó: una multitud de culebritas se retorció por el suelo, pululaba por el patio, saltando y arrastrándose.

Al fin, mataron a la gran serpiente. También mataron a las pequeñas. Las persiguieron y las aplastaron. Entonces, algunos hombres cavaron un hoyo en la tierra y otros barrieron la sangre. Sacaron la sangre de toda la casa, la reunieron junto al hoyo y enterraron las serpientes y el lodo ensangrentado. Y llevaron a la muchacha al cuarto de sus padres. Allí la curaron. Arreglaron el granero como estaba. Limpiaron y arreglaron la casa. Arrastraron el mortero hasta una cascada del río; pusieron la piedra debajo de la caída y allí la dejaron. Y cuando todo estuvo en orden, los padres de la joven dieron a cada hombre lo que era justo por su trabajo. Recibieron su paga y se fueron.

Más tarde los padres le preguntaron a su hija:

—¿Cómo, en qué forma podrías vivir con una serpiente? No era un hombre tu esposo; era un demonio.

Solo entonces la joven confesó su historia; ella contó sobre su primer encuentro con la serpiente. Y todo se supo y se aclaró. Los padres curaron a su hija. Ellos la cuidaron y la curaron de cuerpo y de alma. Y, luego, mucho más tarde, la muchacha se casó con un buen hombre. Y su vida fue feliz.

—Versión al inglés de Clayton Eshleman
y Halma Cristina Perry*

* The snake's lover. Quechua. *Alcheringa*. No. 3 (1971): 51-57. Disponible en: https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/alcheringa/Alcheringa_1-3_Winter-1971.pdf

DESCUBRIMIENTO Y DIÁLOGO EN LA ETNOPOÉTICA

INTRODUCCIÓN

En algún momento de la primavera o el verano de 1965, mientras trabajaba en mi doctorado en la Universidad de Pensilvania, recibí una carta de Alan Dundes —un amigo de mis primeros días en Bloomington— para alertarme de que uno de sus colegas de Berkeley se mudaba a Pensilvania y que podría estar interesado en lo que tenía que decir. Ese colega era Dell Hymes. Ya había terminado con el trabajo del curso y estaba pasando al modo de disertación, pero, para seguir el consejo de Dundes, volví a tomar un curso que Hymes estaba ofreciendo a su nuevo grupo de interesados de Pensilvania sobre Etnografía de las Formas Simbólicas. Esa decisión resultó ser un cambio de vida, al ponerme en una senda intelectual que he seguido desde entonces.

En el momento en que Hymes llegó a Pensilvania, la etnografía del habla —la línea de antropología lingüística en la que estaba trabajando con sus antiguos colegas de California (Gumperz y Hymes, 1964, 1972)— aún estaba en sus etapas formativas, y yo tuve la suerte de entrar en el desarrollo de esta estimulante línea de investigación bastante pronto (Bauman y Sherzer, 1974, 1975). El compromiso colaborativo de los folcloristas en esta empresa, basado en una medida significativa en nuestro compromiso ya establecido con temas de género y performance (véase Hymes, 1972), llevó a que la asociación con los antropólogos lingüísticos fuera especialmente atractiva. Los primeros años de la década de 1970 constituyeron el apogeo del desarrollo de lo que Robert Moore denomina *etnopoética*₁, en el que el arte verbal, como un logro situado y emergente, resultaba un enfoque principal. Sin duda, la *etnopoética*₂, dedicada a la organización poética de textos ejecutados, también formaba parte de este proyecto; testigo, por ejemplo, de la inclusión del artículo pionero de Dennis Tedlock sobre la etnopoética Zuni en *Toward New Perspectives in Folklore* (1972), junto con el artículo fundacional de Hymes (1972), “The Contribution of Folklore to Sociolinguistic Research.” Las dos líneas de etnopoética han continuado desarrollándose a la vez, aunque con cierto nivel de divergencia en el enfoque central, el énfasis y la extensión a disciplinas adyacentes. Pero la riqueza de las conjunciones entre las dos y la continua productividad de la visión sintética de Dell Hymes resultan innegables. Solo se debe considerar la gama de marcos conceptuales y analíticos que han extraído del trabajo de Hymes los autores de los ensayos anteriores y sus propios alineamientos con el poder sintético completo del trabajo de Hymes para corroborarlo.

Retomo los ensayos individualmente, en secuencia, para destacar aquellos que me parecen aspectos especialmente provocativos de los análisis que presentan y para concluir con algunas observaciones sobre la voz. Lamentablemente, el espacio no va a permitir una consideración exhaustiva del complejo y los productivos argumentos que los autores desarrollan en diálogo con los nativos que narraron y repitieron las historias, los estudiosos que las registraron, y Hymes, quien ofreció un marco desafiante para comprometerlos. En su lugar, solo puedo ofrecer una

apreciación preliminar de lector como una respuesta al servicio de llevar a que avanzara el diálogo.

ROBERT MOORE

Desde el punto de vista de alguien que ha estado incluido en el desarrollo de todo el material desde muy temprano, una concepción amplia e inclusiva de la etnopoética no es difícil de sustentar. Sin embargo, a pesar de mis tendencias e inclinaciones unitarias, es cierto que la *etnopoética* como una etiqueta para esa rama de la antropología lingüística y el folclor se dedica al descubrimiento de la organización poética de los textos orales, su transcripción y representación en la página impresa y su traducción a lenguas más accesibles (véase Blommaert, 2006). De ahí la puesta en primer plano de partículas y pausas, líneas y versos, dos y cuatros, tres y cinco, etc. Esta es la etnopoética² de Moore, que se funda en lo que Hymes (1981, 309-41) anunció como “descubrir... el verso medido en la narrativa de los indios norteamericanos”, la empresa que absorbió sus energías durante la última parte de su carrera. “Descubrir” es un término clave aquí. Al expresar los avances analíticos que constituyeron la base de la etnopoética en términos de descubrimiento, Hymes pretendía enmarcar el proyecto como una representación de algo más que los hallazgos de análisis rutinarios; más bien, una forma que cambia el juego y altera la perspectiva de conceptualizar los textos, para revelar su forma poética y, en última instancia, a través de ese proceso analítico, dilucidar su significado cultural. Y no hay duda de que los descubrimientos de Hymes fueron verdaderamente pioneros, al abrir nuevos terrenos en la poética oral y atraer a un gran número de nuevos exploradores y nuevos pobladores al territorio.

Sin embargo, después de un tiempo, los descubrimientos adquirieron un aspecto de *redescubrimiento* —la revelación rutinaria de dos y cuatros y tres y cinco— y se comenzó a perder el interés de los lectores, a los que seguía energizando más la etnopoética, que se distingue por “un enfoque en la dinámica interaccional que se liga al evento de la narrativa como *performance*” (Moore) que por la normalización de la etnopoética². Quizás parte del problema consistió en que Hymes (2003, 11), “al alejarse... de los eventos del habla”, devino cada vez más mentalista en su orientación, inquieto por lo que estaba pasando en las mentes de los narradores (36) y al referirse a competencia en formas que resonaban de formas perturbadoras con las nociones de Chomsky, como en “conocer tácitamente un arte de la *performance*” (viii). Un problema adicional consistía en que Hymes podría parecer bastante prescriptivo sobre su forma de hacer las cosas, como cuando escribió: “Si la organización en grupos de líneas es omnipresente en la narrativa oral, entonces la edición de narraciones orales para su publicación debería tenerlo en cuenta” (311). Sin embargo, en otras ocasiones, Hymes mostraba una mayor apertura a las alternativas (por ejemplo, Hymes, 2003, 46).

Y, de hecho, Moore ha ideado una forma alternativa de representación, que retorna radicalmente el empeño a los eventos discursivos que Hymes dejó atrás. El ingenioso sistema de Moore para representar la narración en la página impresa

destaca la cualidad emergente de la entextualización* en la interacción, lo que revela la interacción de vectores formales, pragmáticos y metapragmáticos en la producción de textos narrativos e interactivos. Desde mi perspectiva, uno de los aspectos más efectivos del enfoque de Moore reside en su útil síntesis de la etnopoética con las nociones de Erving Goffman (1981, 124-59) relativas a las estructuras y los fundamentos participantes y el marco de Roman Jakobson ([1957] 1971) para ordenar la gestión de los eventos narrados y narrativos. En realidad, separar el discurso interlocutorio del encuentro etnográfico, el discurso narrativo que relata las acciones de los personajes y el discurso directo del *dramatis personae*, mientras se preserva el desarrollo lineal del evento, revela aspectos importantes sobre cómo se logra la narración.

El análisis —y la representación— de Moore relacionado con su encuentro con Lucinda Smith arroja una claridad especialmente productiva, por ejemplo, respecto a un problema que ocupa un lugar preponderante en el fundacional “Breakthrough Into Performance” de Hymes, lo que Hymes (1981, 87) denominó “metafrasis” —es decir, “la transformación interpretativa del género”. Hymes da cuenta de estas transformaciones, que se expresan en los rasgos formales de los textos denotativos, dentro del contexto más amplio de cambios en la economía comunicativa de la cultura de los Chinook. En su propio análisis integrativo sobre su interacción con la señora Smith, Moore descubre “otra capa o modalidad de pauta poética más allá del nivel de texto denotacional, que resulta inherente al tipo de cambios de posición recurrentes, pero ordenados, que caracterizan el estilo narrativo de la señora Smith”. Entonces, el desplazamiento de la señora Smith “entre modalidades de evento de habla y fracciones de rol” revela la metafrasis bajo condiciones de cambio de lenguaje no en términos de ubicar el texto denotacional en su contexto cultural más amplio, sino en términos de *práctica dialógica, situada*.

ALEXANDER D. KING

En el caso de los Koryak que explora Alexander D. King, una vez más juegan su papel los problemas que tienen que ver con la interpretación del género en condiciones de cambio de lenguaje —incluidos los cambios en las formas de hablar—. Los viejos mitos del Gran Cuervo y del héroe cultural Amamqut ya no se relatan en Kamchatka, la mayoría de los Koryak ahora hablan ruso, y la colección clásica que publicó Waldemar Bogoras (1917), con los textos traducidos a la ortografía latina, en gran medida les resulta inaccesible. Incluso los consultores de habla Koryak de King, distanciados como están de la tradición de la performance en vivo y de los rasgos genéricos de las formas narrativas tradicionales, no fueron capaces de reconocer la grabación que él denomina “A Man is Born” como un episodio del mito de Bogoras (1917, p. 63-67) publicado como “Ermine People II”. En consecuencia, King y sus consultores llegaron inicialmente a una interpretación de la narración que se había

* *entextualización*: proceso de tornar a un texto extraíble de su situación interaccional; también, la capacidad del discurso de tornarse un objeto en sí mismo y ser extraído de su contexto de producción, o sea, descontextualizado y recontextualizado. (N. de T.).

registrado como un relato descriptivo del parto entre los Koryak, similar a aquellos textos que convencionalmente se etiquetan como “narraciones etnológicas” o “costumbres” en las colecciones clásicas de Boas (por ejemplo, Sapir y Hoijer, 1942, 260-333; Hoijer, 1938, 45-47). Sin embargo, en última instancia, mediante la aplicación de la probada y verdadera filología antropológica de Hymes (Hymes 1981, 35-62), que combina perspectivas lingüísticas, literarias, etnográficas y de la historia del texto, de hecho, King ha sido capaz de identificar el texto registrado como una performance virtuosa de un episodio clave de “Ermine People”, todo lo que permitirían las posibilidades limitadas de la tecnología de grabación de cilindros.

No obstante, en mi perspectiva, el análisis de King relativo a la segunda grabación temprana, “Amamqut’s Whale Festival”, de Aqanḡaw, ofrece novedades mucho más interesantes, que se acercan al tipo de descubrimiento que logró Hymes al dilucidar la poética del verso medido en la narrativa oral de los nativos norteamericanos. Y aquí, la competencia comunicativa de sus consultores Koryak le sirvió notablemente bien a King. Al afirmar que “el propósito poético” de su obra etnopoética “consiste en acercarse lo más posible a la forma que pretendía el texto para captar tanto como fuese posible de los significados que se incorporan en esta forma”, Hymes (1981, 7) se ve obligado a reconocer que, en el caso de los tipos de textos publicados más antiguos de los textos cuya pauta poética está tratando de recuperar, “aún se escapará mucho. Los gestos, las voces, las melodías, las pausas de la performance original no se pueden recuperar.”

En cambio, a diferencia de las colecciones impresas, los viejos cilindros con los que King está trabajando permiten la recuperación de al menos las características acústicas. No obstante, se esperaría que las características incorporadas de la performance aún permanecieran fuera del alcance. Pero no. Cuando King y sus consultores revisaban la transcripción mientras escuchaban las grabaciones de audio, “Vasili Borisovich a veces representaba los gestos que imaginaba que Aqanḡaw realizaba mientras oía la grabación del audio de su voz.” Resulta que las señales de esos aspectos incorporados de la performance han sido adverbios demostrativos, muy conocidos por los estudiantes de deixis debido a que con frecuencia los acompañan gestos físicos.

En particular, King se detiene sobre el uso que establece Aquanḡaw de la palabra *əñḡahan*, ‘así, entonces, así’. En sus dos primeros significados, *əñḡahan* es un conector, que expresa un resultado o consecuencia de una referencia antecedente. No obstante, en su último sentido, funciona como una forma demostrativa, que expresa la forma en que se realiza una acción —‘así, de esta forma’, como en “she lew off embarrassed, **thus**” o “they loaded their sled, **thus**.” Si bien el oyente no puede estar seguro exactamente respecto a cómo la acción que se describe se ha expresado en movimiento, no le resulta difícil al oyente reconocer que se está representando de alguna forma la posición o la carga de un trineo y llegar a una imagen interpretativa plausible de la acción.

Sin embargo, King no señala los otros adverbios demostrativos significativos en el texto, como *wutč* ‘aquí’ y *ənki* ‘allí’, también acompañados frecuentemente de gestos deícticos. En la estrofa II.B., cuando, tras arrancarle un ojo al perro

sacrificado, la Mujer Cuervo dice

“Where is it?
Maybe **here?** [metke wučuk?]
Here [there?] it is.” [əŋki-vat]
She points at the vertebrae with her wing.
“Maybe over **here?** [metke wutku-qui?]
Here it is.” [wutku nəpəqən]

Los gestos se implican —y en un caso, realmente se señalan (“she points”)— en el texto, no se pierden. Estos gestos y movimientos representados que acompañan a los adverbios demostrativos funcionan de forma similar al discurso citado. El núcleo deíctico es el escenario en el que los *dramatis personae* actúan en el evento narrado, pero al recrearse en el evento de performance, sirven para fusionar los eventos narrados y narrativos. Esta es la función deíctica de Karl Bühler ([1934] 2011, 140), en su estudio pionero sobre la deixis, denominado “deixis orientada a la imaginación” (*Deixis am Phantasma*). El análisis de King, impulsado por las lúdicas representaciones encarnadas de su colaborador Koryak, sugiere la productividad potencial de buscar adverbios deícticos en las colecciones clásicas como un medio para enriquecer aún más nuestra comprensión respecto a los principios de modelado que organizan la performance oral narrativa.

M. ELEANOR NEVINS

Como ya se ha sugerido, la etnopoética se entiende más comúnmente como la rama de la antropología lingüística dedicada al descubrimiento de la organización poética de los textos orales, su transcripción y representación en la página impresa, y su traducción a lenguas accesibles más amplias. De ahí el primer plano de las partículas y las pausas, líneas y versos, dos y cuatros, tres y cinco, etc. Pero también básica para la etnopoética —y básica para la comprensión de la organización poética— resulta la discriminación de qué tipo de textos se está tratando, es decir, qué órdenes de textos están produciendo los intérpretes orales, sus esquemas orientadores para la producción competente o virtuosa del discurso entextualizado, y qué tipo de textos oyen sus audiencias. Por ello el género es una parte fundamental de la caja de herramientas del estudioso de la etnopoética.

Lo que encuentro especialmente llamativo del artículo de M. Eleanor Nevins radica en su informe sobre el descubrimiento de un género apache hasta ahora no reconocido, el *bá'hadziih*, o “habla por otros”. En el relato de Nevins, el *bá'hadziih* deviene una sutil dinámica de temporalización que “consiste en traer estados previos no realizados previamente para influir en las relaciones en curso entre el grupo del hablante y otros en la audiencia, lo que plantea nuevas posibilidades para futuros mutuos”. Aparentemente, el *Bá'hadziih* puede estar solo o incorporarse a géneros secundarios como testimonios evangélicos o discursos políticos.

Quizás el rasgo más intrigante del género radica en que su estructura de participantes incorpora un destinatario que se representa como Otro. En el despliegue del *bá'hadziih* de Lawrence Mithlo y Eva Lupe, este rasgo equivale a más

que simplemente la adaptación contextual de un género indígena a situaciones en las que una persona blanca está presente, o incluso a la que se dirige. El *Bá'hadziih* se adapta notablemente bien a la zona de contacto, un medio para enfrentar la exigencia social de dirigirse a un interlocutor definido como si se tratara de alguien culturalmente diferente. El género se constituye sobre la diversidad, la heterogeneidad, la diferencia. En consecuencia, no se debe extrañar que Hoijer no lo reconoció, al operar como si recurriera a una concepción de la cultura y del lenguaje que oscurece —de hecho, excluye— esa heterogeneidad, y se basa en cambio en una ideología de la uniformidad y la homogeneidad, que resume de forma concisa Hymes (1968, 25) como “una lengua, una cultura”.

Pero, aunque Hoijer no reconoció el género, lo registró “en el texto”, como diría Paul Radin ([1933] 1987, 106-17), es decir, en chiricahua, y en forma entextualizada. Esta circunstancia apunta aún una vez más a la productividad última del enfoque filológico de Boas, cualesquiera que hubieran sido sus problemas concomitantes: acopiar textos en lenguas nativas y ellos servirán, como dijo, como “la base de todas las investigaciones futuras” (citado en Stocking, 1974, 480). Este texto es uno de esos tipos de textos que se incluyen en tantas colecciones de textos americanistas bajo la etiqueta de “costumbres” o “narrativas etnológicas” o algunos relatos entextualizados de prácticas indígenas tradicionales. Y ocurre que un relato entextualizado de “Old Apache Customs” resulta ser un ejemplo de *bá'hadziih*. Una vez que se está sintonizado con él, con esa temporalidad siempre-tan-útil de la retrospectiva y el análisis esclarecedor de Nevins, no debe extrañar que el género surgiera en conexión con la elicitación etnográfica de viejas costumbres. El encuentro etnográfico resulta un lugar por excelencia de la Otredad, característicamente moldeado en un marco temporalizador de indicativo pasado perfectivo, no abierto a un conjunto de posibilidades relacionales de futuro subjuntivo progresivo. Y al presentar lo que Mithlo le está contando como “antiguas” costumbres apaches, Hoijer juega directamente con su orientación de participante adecuada: enmarcar esta información como terminada y como un relato cerrado de una cultura pasada. No cae en la cuenta —o al menos no reconoce—, el empeño retemporalizador y moralmente revalorizador del discurso de Mithlo o su alcance subjuntivo hacia el futuro. Claramente, las secciones de “narrativas etnológicas” de las colecciones de textos clásicos sería muy interesante que se exploraran en términos del género orientado hacia una organización genérica hasta ahora oscurecida.

Pero la relectura de Nevins relativa a este antiguo texto constituye solo una parte de su método. Una vez más, en una buena forma etnopoética, utiliza su propio diálogo etnográfico con Lupe como un punto de vista sobre el trabajo etnográfico del pasado, para confirmar la organización de ambos encuentros. Creo que vale la pena que recordáramos que el análisis detallado de los diálogos etnográficos ha sido básico para la etnopoética. Recuérdese la innovadora formulación de Hymes (1981, 79-141) respecto al carácter de la performance en “Breakthrough into Performance”, o el descubrimiento pionero de Regna Darnell (1974) sobre la cualidad emergente de la narración en “Correlates of Cree Narrative Performance”, o la sutil elucidación de Michael Silverstein (1996) respecto al encuadre mítico de

otra de estas narraciones de “costumbres” en “The Secret Life of Texts”. Otro ejemplo es la contribución de Robert Moore respecto a este problema.

Un último punto. No puedo resistirme a reconocer, aunque solo con un breve asentimiento, que, además de su crítica más amplia sobre la postura epistemológica y la modalidad de compromiso de Hoijer relativa a su trabajo etnográfico, Nevins también corrige su traducción, una vez más en una buena forma etnopoética. Hoijer no tradujo el sufijo probatorio *ná'a*, ‘ellos dicen’, pero ella no solo presenta los textos traducidos en líneas, sino también agrega ‘ellos dicen’.

ANTHONY K. WEBSTER

El artículo de Anthony K. Webster desarrolla la distinción de Hymes entre las funciones referencial y expresiva del lenguaje, delineada más completamente en “Ways of Speaking” (Hymes, 1974), donde los términos contrastantes son “referenciales” y “estilísticos”, y se desarrollan analíticamente en “How to Speak like a Bear in Takelma” (Hymes, 1981, 65-76). Webster trata sobre esta distinción en un análisis de un poema del poeta navajo contemporáneo Rex Lee Jim. Hymes atiende a este punto en “Use All There Is to Use” (2003, 42) respecto a que los rasgos expresivos a menudo se excluyen de las gramáticas, los diccionarios y las transcripciones en las colecciones de textos con el argumento de que no son fonémicos y no afectan el significado referencial. Webster nos brinda una encuesta interesante sobre aquellos estudiantes de Navajo que encontraron un lugar en su análisis lingüístico para los rasgos expresivos (en que se incluye en forma prominente a Gladys Reichard, una de mis heroínas) y aquellos que no (que incluyen, una vez más, a Harry Hoijer).

Por fortuna, Jim establece su propia escritura y no se limita por el régimen del fonema. Establece un uso expresivo prolijo —aunque muy controlado— de la fricativa velar <x> en su poema sobre el Tejón fuera-de-control que nos presenta Webster. Entonces, Webster dedica la mayor parte de su análisis a una explicación relativa a qué tipos de <x> de trabajo expresivo se presentan en el poema, en especial en conjunción con la africada palatal sorda <ch> y así el grupo de consonantes resultante transmite la sensación de que el Tejón carece de control sobre sus acciones. Aquí no voy a recapitular el análisis detallado de Webster. En verdad, hay muchos argumentos concisos y puntos de reflexión en su artículo. Permítanme señalar algunos que me parecen especialmente interesantes.

Primero, Jim establece un principio generalizado de pautas en su poema escrito, pero se permite la opción de apartarse de él en la performance oral. Recuérdese que los Bear no siempre utilizan el prefijo <L> de los Bear y los Coyote no siempre utilizan el prefijo <s> de los coyote (Hymes, 1981, 68). Entonces, aquí se está presentando una interacción muy sugestiva entre lo oral y lo escrito, que se refiere a un nuevo orden de alfabetismo, o sea, el alfabetismo etnopoético: “aquel que reconozca rasgos expresivos y de presentación —que no los trivialice ni los relegue al estatuto de rasgos no lingüísticos” (Webster). Con mayor amplitud, en este ejemplo Navajo, tenemos el cultivo de un nuevo orden de literatura y arte literario Navajo. Jim habla navajo con fluidez y su fluidez incluye —de hecho, se basa en— el

dominio virtuoso de la estética oral Navajo, que en este caso gira en torno al juego sonoro, no solo como un recurso para la composición poética, sino también como recurso para la performance. Él es experto en Navajo escrito, con todo lo que esa competencia presupone: un sistema de escritura, escolaridad, etc. Pero también cultiva una apreciación de la performance oral, al igual que la establece su audiencia Navajo.

No obstante, aún hay más en juego. El artículo de Webster no solo informa sobre este nuevo *alfabetismo* etnopoético Navajo, sino también se basa en un nuevo orden de *crítica literaria* Navajo. Como indica Webster, su apreciación del poema de Jim se basa en una asociación crítica y conversaciones prolongadas con Blackhorse Mitchell, otro poeta Navajo, profesor de lengua y crítico. Este trabajo se refiere a una comunidad de poetas que pueden reconocer, explicar y evaluar los matices y el virtuosismo del trabajo de los demás. Y no sobra tener un experto antropólogo lingüístico y estudioso de la etnopoética como Webster para ayudar a difundir el trabajo literario a audiencias más amplias. El significado potencial de este complejo de poética y performance para el mantenimiento del lenguaje resulta claro. Con seguridad, los programas de mantenimiento de la lengua exigen gramáticas, diccionarios y todo aquel aparato básico. Pero también se necesitan poetas y críticos literarios. Los lingüistas son susceptibles a estándares prescriptivos basados en código que ven el juego expresivo como una desviación, incluso cuando está con virtuosismo más bajo control: pon la <x> expresiva y eres culpable de escribir mal. Como insistió Herder hace mucho tiempo, los poetas y los intérpretes mantienen la lengua vigorosamente viva al mantenerla viva. Y, como insiste Webster, precisamente estos reproductores —en todos los sentidos de la palabra— proporcionan un correctivo crítico a las ideologías referencialistas de los estandarizadores que purificarían el Navajo al denigrar o borrar la riqueza del simbolismo sonoro, los juegos de palabras y otras formas de iconicidad sonora que vivifican la estética verbal Navajo, al silenciar así una cualidad vital de las voces expresivas Navajo.

PAUL V. KROSKRITY

Al igual que Nevins y Webster —y Hymes antes que ellos—, Paul V. Kroskrity utiliza las ideas de la etnopoética como un punto de vista crítico sobre el trabajo de nuestros antepasados americanistas. Esto puede ser un asunto complicado. Por un lado, se desea homenajear a la primera y segunda generación de trabajadores de Boas debido a que ha documentado las lenguas y los textos en los que se fundamenta tanto trabajo etnopoético, e incluso, por parte de algunos, al llevarlo a cabo tan bien que podemos descubrir cosas en esos textos sobre las que no tenían ni idea. Al mismo tiempo, reconocemos la necesidad de correctivos críticos donde los primeros eruditos han perdido el foco. Y, nos permitimos esperar, esos correctivos críticos también pueden servir como base para enmiendas a las concepciones e ideologías sobre el lenguaje que sustentan las estructuras de desigualdad social.

Me parece que Hymes fue notoriamente respetuoso, incluso reverente, cuando se trataba de evaluar el trabajo de nuestros predecesores americanistas, incluido

nuestro amigo —y su maestro— Hoiyer. En su trato, en términos generales, esos antiguos pueden no haber reconocido todo lo que estaba pasando o utilizado todo lo que había para descubrir y reconocer la excelencia artística y la belleza de los textos nativos americanos, pero en general son buenos. Proporcionan los medios para contrarrestar las fuerzas de la desigualdad, que residen en otros lugares: en las ideologías colonialistas y racistas, las instituciones explotadoras, las políticas encubiertas, la lingüística equivocada. Hymes se ruborizó frente a mí en una conferencia hace algunos años por sugerir que el consagrado Boas, a pesar de toda su política liberal y sus monumentales logros académicos —a los que se debe todo el honor— llevó a cabo cosas éticamente cuestionables en sus tratos con George Hunt (véase Briggs y Bauman, 1999).

La crítica de Nevins es algo más fuerte: la falta de reconocimiento de Hoiyer respecto a lo que Mithlo le estaba diciendo y cuáles podrían ser las implicaciones de ese mensaje podría revelar una mentalidad colonialista. Kroskrity va aún mucho más allá. Arremete contra Stanley Newman y Anna Gayton como racistas encubiertos y como *agentes* de la marginación discursiva de los Yokuts y pueblos Mono occidentales. ¡Vaya!

Debo reconocer que la fuerte crítica de Kroskrity me tomó por sorpresa. Desde mi primer encuentro con Newman y Gayton en *Language in Culture and Society* (1964) de Hymes—comúnmente conocido como “el gran lector rojo”— hace más de cuarenta y cinco años, Newman, al menos, se ha destacado en mi panteón de héroes ancestrales. Su introducción a *Yokuts and Western Mono Myths*, “Linguistic Aspects of Yokuts Style” (1940a), se ubica a la altura de *Abnormal Types of Speech in Nootka* (1915) de Edward Sapir como uno de los elementos revolucionarios en mi visión del mundo. Lo que tomé de la introducción de Newman (1940a, 4) fue la idea concisa de que una gramática “dice lo que un lenguaje puede hacer, pero no lo que considera que vale la pena hacer.” Así que volví a leer la introducción a la luz de las críticas de Kroskrity. (La contribución de Gayton no resulta tan interesante, ya que consiste en un rastreo de motivos regionales, comparativos y distribucionales).

Con las luces de hoy, no resulta difícil ver ante qué ha reaccionado Kroskrity: en verdad, Newman caracteriza el estilo de los Yokut en términos de lo que le falta, lo que no hace, dónde resulta deficiente. Es especialmente negativo cuando se trata de la organización polisindética y aditiva que Kroskrity analiza como una característica central del estilo Mono occidental: “Su dispositivo favorito [es decir, de los Yokuts] para relacionar predicaciones entre sí es la partícula ‘ama’, que puede traducirse mejor como ‘y’ o ‘y entonces’, un elemento que logra solo el tipo de coordinación más laxo y ambiguo. La gran mayoría de oraciones en un texto de los Yokuts comienza con este débil coordinador” (Newman 1940a, 7). En realidad, este tipo de estructura polisindética es un rasgo muy extendido de la narrativa oral en general, al servicio de la fluidez y la cohesión, entre otros efectos posibles. La traducción de Newman (1940b, 1-3) del único mito de los Yokuts en la monografía revela la alternancia con “ahora” que Kroskrity señala en la performance de los Mono de Rosalie Bethel, pero, como él dice, Newman no toma nota de ello. La propia sugerencia de Kroskrity —que, en la performance, la organización polisindética establece una pauta cohesiva y mesurada de estructuras paralelas, interrumpidas

por la narrativa y el efecto estético a través del cambio a “ahora” en la posición inicial de la línea— resulta mucho más reveladora y persuasiva a la luz de lo que nos ha enseñado la etnopoética y, en verdad, suena verdadera en términos de mi propia experiencia con la narrativa de lo oral.

También, se podría observar que la toma de los mitos al dictado, y en el verano, podría haber contribuido a un atractivo estilístico de los textos. Gayton (1940, 10) sostiene que el tema del verano no es gran cosa, pero creo que podría serlo. De hecho, ha marcado una diferencia en el registro de otras narraciones orales de nativos norteamericanos. El dictado también podría atenuar lo que parece ser una rica predisposición hacia el discurso citado en los Yokuts y, al parecer, en la narración de los Mono. En plena performance, podría haber sido aún más rica. Los primeros observadores lo cortaron. Newman no menciona este rasgo estilístico, aunque hay una clara evidencia sobre ello en los textos tal como los tenemos; Gayton (1940, 9) lo menciona solo de pasada. Pero todos sabemos cuán rico puede ser ese discurso directo en la performance y lo difícil que puede ser captarlo en los textos dictados.

El tratamiento de Kroskrity respecto a la segunda caracterización negativa de Newman, la falta de explicación, resulta uno de los aspectos más interesantes y reveladores de su artículo. La existencia de todo un complejo metacultural de prácticas en las que se supone que los niños indagan sobre significados que pueden ser poco claros o ambiguos en los propios textos interpretados, descubiertos en el curso del propio trabajo etnográfico dialógicamente abierto de Kroskrity, resulta enormemente sugerente. Entonces, en términos funcionales, un estilo referencialmente sobrio puede ser un mecanismo de socialización, una invitación pedagógicamente orientada a los jóvenes destinatarios para que pidan a los narradores más información para llenar los vacíos.

Voz

Para terminar, deseo referirme un poco a la voz. Este es uno de los términos clave en el título de esta colección y figura con un efecto sugerente en los documentos individuales.

Hymes utilizó la noción de voz de varias formas. Un sentido del término se refiere a la producción física e incorporada de textos orales (por ejemplo, Hymes, 2003, 247). La expresión relacionada “realización vocal” dirige su atención a las propiedades acústicas de los textos interpretados, ya que la voz sirve como un medio para transmitir afecto, para caracterizar un *dramatis personae*, para organizar la performance oral en forma entonacional y prosódica como verso medido, etc. (por ejemplo, Hymes, 1981, 321). Y, por supuesto, una expresión de esas voces individuales está en las performances narrativas de los artistas verbales nombrados cuyas historias tradujo, representó, explicó y celebró Hymes con tanta riqueza. Algunas de esas voces “personales” (Hymes, 2003, 8, 121), como las de Hiram Smith y Philip Kahclamet, Hymes las oyó directamente, en sus realizaciones vocales plenas; con otras, tales como las voces de Charles Cultee, Louis Simpson, Frances Johnson, Victoria Howard y John Rush Buffalo, él se comprometió en una

eliminación dialógica, a través de la mediación intertextual de Franz Boas, Edward Sapir, Melville Jacobs y (como Nevins) Harry Hoijer. Al mismo tiempo que amparaba esas voces individuales, Hymes, como antropólogo y folclorista, tenía un compromiso fundamental con las pautas y significados colectivos, al insistir en que “la interpretación que busca solo una voz individual... se queda corta” de la comprensión plena (1981, 9). Según él, “La lengua es... una configuración de entendimientos comunes y voces individuales” (Hymes, 1996, 98).

En los escritos de Hymes, otro sentido de la voz, que está en primer plano en esta ocasión, la plantea como un medio de autorrealización como un ser social en un mundo social que está “impulsado por el espíritu de la jerarquía”, para perfilar una frase de uno de los mentores de Hymes, Kenneth Burke (1996, 16). En este sentido, el yo, la personalidad, es un logro comunicativo situado, pero también es un lugar de lucha frente a fuerzas que coaccionan, suprimen, silencian o denigran su voz (por ejemplo, Hymes, 1996, 64, 70).

En su mayor parte, la etnopoética se compromete con la política de la voz en términos de dos factores principales. El prefijo “etno-” expresa una inquietud sobre cómo la afiliación a una “ethnos”, un pueblo, una nación, un grupo étnico, afecta a la voz, y “poética” lleva al primer plano la astucia, el virtuosismo y el avance artístico de la experiencia como un medio hacia la autorrealización dentro de una matriz socialmente constituida de competencia y valor. Y, ya que la etnopoética se centra en la voz en este tercer sentido de Hymes, en esta ocasión acepta la responsabilidad de mitigar aquellas fuerzas —racismo, colonialismo, ideologías hegemónicas sobre el lenguaje y el arte— que borrarían, ignorarían, denigrarían o descartarían las voces artísticas de cualquiera de las personas del mundo. Ese es un programa eminentemente digno para todos nosotros. Pero, sin perjuicio de las motivaciones estéticas y políticas para amplificar las voces de quienes han luchado contra las fuerzas que quieren silenciarlos o ignorarlos, importa tener siempre presente que las voces de los actores del habla y artistas verbales que celebra la etnopoética no son solo instrumentos de expresión personal o la expresión externa de mentes reflexivas.

Uno de los efectos no buscados de un cambio de la etnopoética¹ a la etnopoética², con su concomitante puesta en primer plano de los objetos de texto y la interioridad, es llevar a segundo plano la visión radical de la etnografía del habla —que los hablantes utilizan sus voces para lograr cosas en el mundo. Desde mi perspectiva, una de las lecciones más valiosas de estos ensayos radica en que los artistas verbales a los que los autores nos (re)introducen tienen fines sociales a la vista: coordinar las temporalidades, exigencias, lenguajes y estructuras de participación del mundo de la narración y la interacción en curso; mover a Otro a vislumbrar un futuro común; inducir a los interlocutores a contemplar el comportamiento propio de una persona moral; atraer a los niños hacia la participación activa en la búsqueda del conocimiento cultural. Este es uno de los grandes placeres de nuestra línea de trabajo en que podemos escuchar y unirnos a la conversación.

Referencias citadas

- Bauman, Richard y Joel Sherzer, eds. 1974. *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1975. "The Ethnography of Speaking." *Annual Review of Anthropology* 4:95-119.
- Blommaert, Jan. 2006. "Ethnopoetics as Functional Reconstruction." *Functions of Language* 13 (2): 229--49.
- Bogoras, Waldemar. 1917. *Koryak Texts*. Publications of the American Ethnological Society 5. Leiden: E. J. Brill.
- Briggs, Charles L. y Richard Bauman. 1999. "'The Foundation of All Future Researches': Franz Boas, George Hunt, Native American Texts, and the Construction of Modernity." *American Quarterly* 51 (3): 479-528.
- Bühler, Karl. (1934) 2011. *Theory of Language: The Representational Function of Language*. Trad. Donald Fraser Goodwin. Filadelfia: John Benjamins.
- Burke, Kenneth. 1966. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley: University of California Press.
- Darnell, Regna. 1974. "Correlates of Cree Narrative Performance." In *Explorations in the Ethnography of Speaking*, ed. de Richard Bauman y Joel Sherzer, 315-36. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gayton, A. H. 1940. "Narrative Style." In *Yokuts and Western Mono Myths*, ed. de A. H. Gayton y Stanley S. Newman, 8-11. University of California Publications in Anthropological Records, vol. 5, no. 1. Berkeley: University of California Press.
- Goffman, Erving. 1981. *Forms of Talk*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Gumperz, John y Dell Hymes, eds. 1964. "The Ethnography of Communication." Special issue, *American Anthropologist* 66 (6.2).
- _____, eds. 1972. *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Hoiyer, Harry. 1938. *Chiricahua and Mescalero Apache Texts*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hymes, Dell, ed. 1964. *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistic Anthropology*. New York: Harper and Row.
- _____. 1968. "Linguistic Problems in Deining the Concept of the 'Tribe.'" In *Essays on the Problem of Tribe*, ed. de June Helm, 23-48. Proceedings of the American Ethnological Society 1967. Seattle: University of Washington Press.
- _____. 1972. "The Contribution of Folklore to Sociolinguistic Research." In *Toward New Perspectives in Folklore*, ed. de Américo Paredes y Richard Bauman, 42-50. Austin: University of Texas Press.
- _____. 1974. "Ways of Speaking." In *Explorations in the Ethnography of Speaking*, ed. de Richard Bauman y Joel Sherzer, 433-51. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1981. "In Vain I Tried to Tell You": *Essays in Native American Ethnopoetics*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 1996. *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality: Toward an Understanding of Voice*. Bristol, PA: Taylor and Francis.
- _____. 2003. *Now I Know Only So Far: Essays in Ethnopoetics*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Jakobson, Roman. (1957) 1971. "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb." In Roman Jakobson: *Selected Writings*, 2:130-47. The Hague: Mouton.
- Newman, Stanley S. 1940a. "Linguistic Aspects of Yokuts Style." In *Yokuts and Western Mono Myths*, ed. de A. H. Gayton y Stanley S. Newman, 4-8. University of California Publications in Anthropological Records, vol. 5, no. 1. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1940b. "Type Myth: Condor Steals Falcon's Wife." In *Yokuts and Western Mono Myths*, ed. de A. H. Gayton y Stanley S. Newman, 1-3. University of California Publications in Anthropological Records, vol. 5, no. 1. Berkeley: University of California Press.
- Radin, Paul. (1933) 1987. *The Method and Theory of Ethnography: An Essay in Criticism*. South Hadley, MA: Bergin and Garvey.
- Sapir, Edward. 1915. *Abnormal Types of Speech in Nootka*. Geological Survey of Canada, Memoir 62. Ottawa: Government Printing Bureau.

- Sapir, Edward y Harry Hoijer, eds. 1942. *Navaho Texts*. Iowa City: Linguistic Society of America.
- Silverstein, Michael. 1996. "The Secret Life of Texts." In *Natural Histories of Discourse*, ed. de Michael Silverstein y Greg Urban, 81-105. Chicago: University of Chicago Press.
- Stocking, George. 1974. "The Boas Plan for the Study of American Indian Languages." In *Studies in the History of Linguistics: Traditions and Paradigms*, ed. de Dell Hymes, 454-84. Bloomington: Indiana University Press.
- Tedlock, Dennis. 1972. "On the Translation of Style in Oral Narrative." In *Toward New Perspectives in Folklore*, ed. de Américo Paredes y Richard Bauman, 114-33. Austin: University of Texas Press.*

* Richard Bauman. Discovery and Dialogue in Ethnopoetics. *Journal of Folklore Research*, Vol. 50, No. 1-3 (2013): 175-190. Disponible en: [Journal of Folklore Research](#), Volume 50.

LA ETNOPOÉTICA COMO RECONSTRUCCIÓN FUNCIONAL

In vain I tried to tell you, que publicó la University of Pennsylvania Press en 1981, rápidamente ganó reconocimiento como un libro importante.¹ También ganó rápido reconocimiento como un libro difícil de leer, complejo en estructura y argumentación y repleto de análisis y reanálisis largos y en extremo detallados.² En consecuencia, resulta dudoso que lo hubieran leído con amplitud, y se agotó hace algunos años. Lo he considerado como una trágica derrota para la erudición, pues hay libros que merecen permanecer impresos simplemente porque son buenos e importantes, no porque se vendieran bien. Debido a ello, la nueva edición de *In vain I tried to tell you* por la University of Nebraska Press debería despertar una calurosa bienvenida, y se espera que el lector tratara esta nueva edición con más cortesía que a su predecesora.

Hay muy buenas razones para tener esperanzas, ya que, mientras que la primera edición de *In vain I tried to tell you* (en adelante IV) era un libro bastante solitario en cualquier estante, la segunda edición se puede leer junto con otras dos publicaciones importantes de Hymes sobre etnopoética: el breve estudio *Reading Takelma texts* (1998, en adelante RT) y el estudio algo más monumental *Now I know only so far* (2003, en adelante NK). Tomado en conjunto, ahora constituyen una obra voluminosa, compleja y rica que muestra la habilidad lingüística y antropológica, la capacidad para el análisis meticuloso y escrupuloso de los detalles, y la visión teórica e histórica sin escatimar de Hymes. Se podría añadir la *Ethnography, linguistics, narrative inequality* (Hymes, 1996; de ahora en adelante EL) al cúmulo de lecturas obligadas, pues allí también la argumentación teórica se sustentaba en análisis etnopoéticos copiosos, detallados y ricos, y el análisis etnopoético se pregona explícitamente sobre la inquietud por la justicia y la igualdad. Me referiré a EL en lo que sigue, pues ahora puede leerse como un volumen introductorio a las publicaciones más técnicas sobre etnopoética IV, RT y NK.

Además de la ampliación del propio trabajo de Hymes, ahora existe una apreciación mucho más generalizada sobre la forma implícita en el lenguaje, las pautas poéticas en la narrativa y la organización indexical (es decir, implícita, a

¹ Muchas de las ideas de este ensayo se aclararon durante una serie de largas pláticas que tuve con Dell y Virginia Hymes a fines de septiembre de 2004, y les agradezco mucho por su hospitalidad y generosidad en tiempo y atención. A lo largo de los años, la etnopoética ha sido un tema constante de análisis con Stef Slembrouck, cuya influencia también se agradece. El trabajo intensivo con Speranza Ndege (Universidad de Nairobi), mientras completaba su doctorado conmigo a fines de 2002, me obligó a concentrarme en muchos de los aspectos técnicos y teóricos de la etnopoética y me obligó a adoptar puntos de vista más matizados sobre muchos temas. El trabajo de Speranza resultó en una magnífica disertación (Ndege, 2002), que proporcionó una (rara) evidencia respecto a las afirmaciones de Hymes sobre la ocurrencia de pautas numeradas en los relatos. Por último, Ben Rampton y Bill Bright comentaron perspicazmente una versión anterior de este texto, y se les agradece su aporte.

² Una vez oí que los estudiantes se referían a ello como *In vain I tried to kill you* [En vano traté de matarte].

menudo icónica) del habla, y académicos prominentes han publicado magníficas encuestas y análisis (véanse, por ejemplo, Bauman y Briggs, 1990; Moore, 1993; Ochs y Capps, 2001; Haviland, 1996, 1997; Silverstein, 1985, 1997, 2005). Por tanto, aquí hay ahora un entorno infinitamente más rico para leer los estudios etnopoéticos de Hymes que aquel que había en el momento de la publicación de IV. Sin duda, esto no significa que la lectura resultase más sencilla de lo que era hace veinte años. Una vez me he aventurado en el análisis etnopoético en algunas ocasiones, puedo atestiguar que es un tipo de análisis exigente y duro, que requiere habilidad, paciencia y perspicacia analítica en una variedad de dominios técnicos, desde la fonética hasta la gramática, de paso por el análisis narrativo y del discurso, la sociolingüística y antropología cultural. Su complejidad en el proceso analítico se convierte en complejidad en la presentación, y esto, a su vez, requiere una lectura concentrada y atenta.

Los estudios sobre etnopoética no son exactamente novelas, y la etnopoética misma a menudo se malinterpreta y tergiversa. Así, a menos que se entendieran bien los supuestos fundamentales, trabajos como estos pueden percibirse como muy detallados, técnicos y aburridos. La etnopoética sufre la misma maldición que la fonética: a menos que cada uno entendiera su función, valor y aplicabilidad potencial, resulta algo muy poco atractivo. En el caso de la etnopoética, para empeorar las cosas, el mismo término 'poética' resulta un riesgo, pues proyecta intertextualidades en todas las direcciones, desde Aristóteles a Bob Dylan, y sencillamente podría confundir al lector en busca de 'poesía' o 'rima' y 'métrica'. Mucho de lo que debo decir en este artículo se va a dirigir hacia una comprensión más precisa de lo que significa 'poético' en lo 'etnopoético'.³

En seguida, introduciré la etnopoética en términos generales y se va a evitar una exposición técnica (por lo cual, de todos modos, no hay un sustituto para leer el trabajo de Hymes), pero voy a enfocarme en los principales supuestos teóricos subyacentes. Luego, entraré en un análisis sobre la forma en que Hymes ve el análisis etnopoético como una táctica para restaurar, reconstruir y repatriar las funciones de las narraciones. Por último, voy a referirme a los aspectos crítico y humanista de la etnopoética de Hymes y a abogar por una lectura política de su obra etnopoética. Un apéndice ofrecerá una muestra ilustrativa de análisis etnopoético. Pero, primero, echemos un vistazo rápido a los libros.

Libros y obras

A lo largo de este ensayo, los libros se van a tratar como una obra: no completa y menos cerrada, sino un esfuerzo académico constante que da como resultado diferentes libros. Resulta recomendable —pues es inmensamente gratificante— leer los tres volúmenes en un solo esfuerzo, como una obra y una seria introducción-e-inmersión en la teoría y el análisis etnopoético. Cuando eso resulta imposible, vale la pena tener en cuenta que los libros se conectan por líneas de argumentación

³ Le agradezco a Bill Bright por señalarme esto: era una trampa léxica tan grande, que no pude detectarla.

comunes, visiones de lo que es la narrativa e ideologías de investigación — elementos que trataré de plantear en las secciones que siguen.

En el aspecto cronológico, IV es precursor de los otros dos, y Hymes se propone, paso a paso, definir los desafíos, propósitos y posibilidades de la etnopoética. El eje del libro es el ensayo 'Breakthrough into Performance' (Capítulo 3) —un texto de importancia fundamental incluso décadas después de su primera circulación. En 'Breakthrough', Hymes define las inquietudes teóricas centrales de la etnopoética; esboza el campo en el que juega la etnopoética. Incluye temas de competencia, capacidad real vs. capacidad potencial, el desarrollo y la 'provocación' de géneros, diferentes tipos de performance y el modo en que la forma lingüística (por ejemplo, el cambio de código y estilo) se moviliza en la performance. En torno a ese ensayo central, Hymes acopia estudios que describen el estado de los asuntos en la erudición sobre el folclor de los nativos americanos y estudios que vuelven a analizar y retraducir textos publicados antes de la costa del Pacífico del Norte de América, en Clackamas Chinook, Wasco Chinook, Takelma, Kwakiutl y Haida.

En IV, Hymes enfatiza reiteradamente en que hay muy poco trabajo en curso sobre la tradición oral de los nativos americanos, y que lo que hay a menudo adolece de serios defectos metodológicos; Hymes insiste reiteradamente en que aquí existe una cierta urgencia, ya que los materiales, los hablantes y las ocasiones para la performance están desapareciendo rápido. Tanto RT como NK expresan este sentido de urgencia: en contraste con las ambiciones más teóricas de IV, ambos parecen tener objetivos principalmente documentales, para presentar un máximo de textos analizados etnopoéticamente. RT es una cuidadosa edición y análisis de un mito de Takelma, 'Coyote and Frog', que narra Frances Johnson en 1906 y graba, luego publicado por Edward Sapir. Como estudio independiente de un solo texto, resulta ejemplar y puede servir como un resumen de etnopoética en formato de bolsillo. Hymes nos lleva desde el 'descubrimiento' del texto, la identificación de la naturaleza problemática de su primera edición y la reconstrucción cuidadosa de la historia como una narración poéticamente organizada, orientada hacia motivos y principios organizativos locales y universales. NK tiene un alcance mucho más amplio y representa el segundo intento de Hymes por resumir sus puntos de vista sobre la etnopoética y los logros en el análisis. Al igual que IV, se organiza una vez más en torno a ensayos centrales, dos en este caso: "Use all There is to Use" (Capítulo 3) y "When is Oral Narrative Poetry?" (Capítulo 5). Mientras que en IV, Hymes se centró mucho en temas de competencia y performance, el enfoque en NK se ha centrado en las pautas potencialmente universales que Hymes comienza a identificar en varios de los relatos que analiza. Lo 'poético' —identificado como una función central del uso del lenguaje en IV— ahora se convierte en un universal potencial de la conducta humana. En consecuencia, la gama de lenguajes que aborda en NK es también más amplia; Hymes aún trabaja desde el noroeste del Pacífico, pero ahora también analiza en detalle los estudios que han realizado otros sobre las lenguas nativas americanas y, en otros lugares, sobre las lenguas europeas. Incluso concluye el libro con un capítulo sobre la obra del poeta estadounidense Robinson Jeffers —un capítulo que incluye importantes reflexiones sobre lo que se entiende por una 'línea' poética.

Como ya se dijo, no se debe esperar una lectura sencilla cuando se toman estos libros de la biblioteca. Incluso para alguien que se sintiera relativamente cómodo con el estilo, el léxico y los argumentos de Hymes, NK es un libro que lleva tiempo leer. Está lleno de los datos, las transcripciones y los perfiles de los relatos abarcan muchas, muchas páginas; Hymes también intenta incorporar y abordar casi cualquier problema que hubiera surgido en el estudio de la narrativa oral: problemas metodológicos e históricos, problemas de método que surgen de análisis con otros académicos y el trabajo emergente que se ha realizado en otras comunidades y tradiciones. Por tanto, debe leerse junto con IV, pues los temas fundamentales que se analizan en IV se presuponen en NK.

Etnopoética

Según Hymes, la etnopoética es parte de una visión teórica más amplia que gira en torno a la narración y la performance y, en última instancia, se integra en una visión del lenguaje en la sociedad. Antes de analizar la etnopoética *per se*, debemos considerar algunos de estos aspectos más amplios.

Los esfuerzos de Hymes en la etnopoética pueden verse desde una perspectiva como una desviación de su otro trabajo, que se centró en la etnografía de eventos de habla contextualizados y situados (Hymes mismo señala esta ‘desviación’ y la motiva ampliamente, NK: 11). Sin embargo, existe más que vincula a la etnopoética con su otro trabajo de lo que la separa. El trabajo etnopoético de Hymes es una forma de tratar sobre el problema principal de la etnografía: describir (y reconstruir) los lenguajes no en el sentido de unidades estables, cerradas e internamente homogéneas que caracterizan a partes de la humanidad (una visión que Hymes asocia mucho con la lingüística de Chomsky), sino como complejos ordenados de géneros, estilos, registros y formas de uso: en fin, **los lenguajes como repertorios o sistemas sociolingüísticos** (no solo sistemas lingüísticos). Y se necesita con urgencia la etnopoética, porque muchos lenguajes no solo están en peligro como sistemas lingüísticos, sino, también, y quizás de forma más crítica, **como sistemas sociolingüísticos** —géneros, estilos, formas de hablar que se tornan obsoletos o no se practican.⁴ Como veremos, los análisis etnopoéticos intentan desenterrar formas de hablar culturalmente arraigadas — materiales y formas de utilizarlas, que pertenecen al sistema sociolingüístico de un grupo (o grupos), y que ocupan un lugar particular en un repertorio debido a sus específicas y características relaciones forma-función. Arguye Hymes que estas relaciones forma-función resultan complejas y despliegan una ‘relatividad lingüística secundaria’ —una relatividad de las **funciones** en lugar de la forma (como en la relatividad ‘primaria’ de Whorf) (Hymes, 1966), lo que genera la necesidad de investigar las funciones

⁴ Moore (2000: 67) ha señalado más recientemente el énfasis “en los ‘lenguajes en peligro’, el análisis (...) sobre los lenguajes como sistemas gramaticales (y/o sistemas de nomenclatura), como artefactos (...) de cognición: algo parecido a los Mármoles de Elgin, tal vez, en el área de conceptualización”. Véase, también, Blommaert (2005) para una crítica etnográfica sobre estas visiones de peligro del lenguaje.

empíricamente, o sea etnográficamente.⁵ En ese sentido, la etnopoética encaja en las ambiciones teóricas generales de la etnografía del habla.

También encaja en las inquietudes más generales de Hymes que se relacionan con las funciones del lenguaje, en particular con la narración y la performance. Hymes parte de lo que denomina “una visión narrativa del mundo” (EL: 112), en que la narración es “una función universal” del lenguaje. Sin embargo, esta función rara vez se reconoce. La narración parece que se somete a todo tipo de coacciones y restricciones de uso que se enmarcan socioculturalmente: la narración es una forma de utilizar el lenguaje que tiene una legitimidad y aceptabilidad limitadas (EL: 115). Además, rara vez se ve como un vehículo para la comunicación ‘cognitiva’, racional, y que a menudo se estereotipa como afectiva, emocional e interpersonal (recuérdense los ‘códigos restringidos’ de Bernstein, por ejemplo, Bernstein, 1971). En contraste con esta visión generalizada (tanto laica como especializada), Hymes ve a la narración como un modo central de uso del lenguaje, en que se combinan aspectos cognitivos, emocionales, afectivos, culturales, sociales y estéticos.⁶

Sin embargo, se combinan en **forma implícita** —y aquí el enfoque narrativo de Hymes comienza a diferir del enfoque de muchos otros (por ejemplo, Labov), que se centraron en la forma *explícita* y los **contenidos explícitos**, y que vieron a la narración en gran medida como un acopio de hechos, imágenes e intereses expresados en forma explícita.⁷ En consecuencia (y esto define mucha de la tradición del folclor), se podrían pedir relatos, obtenerlos, y se podría invitar a la performance, mientras que sus resultados se consideraban como *la* tradición, el folclor, incluso la ‘cultura’ de los intérpretes. Como se dijo, el enfoque de Hymes difiere fundamentalmente. Según Hymes, la base de la narración —aquello que la torna poética— es un nivel implícito de estructura: el hecho de que los relatos se organizaran en líneas, versos y estrofas, conectados por una ‘gramática’ de la narración (un conjunto de rasgos formales que identifican y conectan las partes del

⁵ Según Hymes, la lingüística moderna ha pasado por alto constantemente el problema de la relatividad funcional, a menudo cuando toma erróneamente la estabilidad funcional y la variabilidad formal como la suposición central del análisis. Este punto se desarrolla con fuerza en EL; véase también Hymes (1980: Capítulo 1).

⁶ Obsérvese que esta afirmación se parece a aquella afirmación de los analistas de la conversación, quienes argüirían que la conversación (interacción diádica, secuencial y regida por reglas) sería la forma más ‘natural’ (por tanto, sociológica y culturalmente más interesante) de uso del lenguaje. Aquí no hay razón por la cual la narración —la narración de relatos, extensa o breve— no pudiera verse como tal, aunque solo fuera porque muchas conversaciones son, de hecho, narrativas, mientras que no todas las narraciones necesitan organizarse conversacionalmente (aunque, por lo general, se encajan en la conversación, lo que da lugar a una interesante dinámica de activación, abordada en parte, por ejemplo, en el trabajo de Sacks sobre contar chistes). Nótese que el trabajo de Michael Silverstein sobre poética se basa en ejemplos conversacionales: por tanto, además de la ‘mecánica’ formal de la organización secuencial, las conversaciones también muestran claramente formas poéticas (medidas, incluso métricas) de organización estructural (Silverstein, 1985, 1997).

⁷ El alcance de este artículo no permite una comparación elaborada entre la etnopoética de Hymes y muchos otros enfoques sobre la narración; tendré que limitarme a identificar lo que creo son los rasgos distintivos de la etnopoética, y alentar al lector a realizar esas comparaciones sobre la base de este esquema. Los lectores interesados pueden que desearan comenzar con el excelente artículo de revisión de Ochs y Capps (1996).

relato) y por pautas organizativas implícitas, pareados, tercetos, cuartetos, etc. Esta estructura es solo en parte un tema de conciencia: es el aspecto ‘cultural’ de la narración; la mayoría de los hablantes lo producen sin ser conscientes de sus funciones y efectos, y los buenos narradores son aquellos que pueden poner en escena una performance que se organiza a través de “la sincronización de incidente y medida” (EL: 166).

En consecuencia, la narración implica la combinación de por lo menos dos tipos de ‘competencia’: la competencia para organizar la experiencia, los eventos, las imágenes en una forma ‘reveladora’, y la competencia para hacerlo en un complejo organizado secuencialmente de forma medida (EL: 198). Esto no resulta algo al azar: las narraciones se “organizan en formas que las tornan formalmente poesía, y también una retórica de la acción; incorporan un esquema implícito para la organización de la experiencia” (EL: 12). Con mayor precisión, “las relaciones entre versos (...) se agrupan en una pauta cultural implícita de la forma de la acción, una lógica o retórica de la experiencia, si lo desean, de modo que, en este punto, la forma del lenguaje y la forma de la cultura son una y la misma” (EL: 139).

Entonces, lo implícito —su reconocimiento e interpretación— resulta fundamental para las inquietudes de Hymes. Cuando se reconoce que mucho de lo que las gentes producen en la forma de significado es implícito, podemos reflexionar con más sensatez

sobre el problema general de evaluar el repertorio de comportamiento, y [alertar] a los estudiosos sobre la pequeña parte de comportamiento cultural que se puede esperar que las gentes comunicaran o describieran, cuando se les solicitase, y la parte mucho más pequeña que se puede esperar que una persona promedio manifestase cuando hace lo que se le pide. (Parece increíble que algunas investigaciones sociales supusieran que lo que se debe averiguar, se puede averiguar cuando se pregunta). (IV: 84)

En otras palabras, a través de la investigación de la forma implícita llegamos a un dominio mucho más amplio, rico y complejo de la organización lingüístico-cultural, uno que ha pasado por alto gran parte de la lingüística del siglo XX (el tema principal de EL). Este dominio más complejo es también un dominio de funciones más complejas, en que resultan centrales las funciones estéticas (o presentacional, en términos de Hymes). Y, según él, la narración es el modo de uso del lenguaje en el que estas funciones presentacionales coinciden con las funciones denotacionales, cognitivas, afectivas e interpersonales.

Esto nos lleva a la etnopoética como una técnica analítica. Hymes ve a la etnopoética como una forma de lingüística estructural, más precisamente de “estructuralismo práctico” —“la labor elemental de descubrir los rasgos relevantes y relaciones de un lenguaje y sus textos” (NK: 123).⁸ Se trata de describir **qué existe**

⁸ Hymes descarta enfáticamente las conexiones entre este ‘estructuralismo práctico’ y el ‘estructuralismo’ como “lo que se ha hecho del análisis lingüístico en antropología, semiótica y similares” (NK: 123). Aquí resulta sencillo que la terminología engañara, y Hymes no siempre es el escritor más útil a este respecto (obsérvense líneas célebremente crípticas como “In aim, the method is structural, but in execution, it must also be philological [En aspiración, el método es estructural, pero, en ejecución, también debe ser filológico]” —Hymes, 1966: 131). Hymes ha mantenido a lo

en el lenguaje y los textos y, cuando se aplica a los textos, esta es una forma de **filología**. Pero incluso si “[e]ste tipo de lingüística es antiguo, se conoce como filología (...), [e]l tipo de los descubrimientos que establece son nuevos” (RT: ix), pues

Al registro de textos como documentación masiva, con la lingüística como un medio para los fines de la etnografía y la apreciación estética, podemos añadir ahora (...) la influencia de la lingüística estructural a nuestra capacidad para percibir la estructura poética. (IV: 59)

Sin embargo, esta es una filología ecléctica y compuesta, que se ha dispuesto a partir de principios filológicos clásicos (el acopio y el análisis meticuloso de textos), la heurística antropológica (el énfasis de Boas y Whorf en las categorías culturales, en la cultura como principio organizador de la forma lingüística), la epistemología etnográfica (el principio de que las cosas solo pueden descubrirse mediante la atención estructurada a la conducta contextualizada situada), y la influencia de dos importantes predecesores a los que nos referiremos en seguida. Esta filología se orienta hacia el descubrimiento del **arte** verbal, que se organiza en una ‘gramática’ del discurso (descrita estructuralmente) que produce pautas implícitas y principios de organización, que nos permiten ver “el arte y la sutileza del significado de otro modo invisible” (NK: 96).⁹ Todo se reduce a

considerar a la narración hablada como un nivel de estructura lingüística, con pautas consistentes —pautas mucho menos complejas que las pautas de la sintaxis, pero, no obstante, pautas. (NK: 97)

Este nivel de estructura lingüística gira en torno a tres ‘principios universales’ (NK: 340, también 95). El primer principio radica en que las narraciones no consisten en oraciones, sino en **líneas y relaciones entre líneas** (versos, estrofas...). Identificar estas líneas y relaciones es la labor cotidiana de la etnopoética, y se requiere una habilidad y una técnica considerables para llevarlo a cabo.¹⁰

Las líneas y los versos a menudo se marcan por rasgos lingüísticos formales particulares, desde marcadores de discurso y partículas hasta paralelismos sintácticos y entornos de entonación, en que todo esto se somete a lo que Roman Jakobson (el primer predecesor importante de Hymes) denominó ‘equivalencia’ (Jakobson 1960). La equivalencia es el segundo ‘principio universal’ que rige esta forma de arte: “se emplea una variedad de medios para establecer la equivalencia formal entre líneas particulares y grupos de líneas” (NK: 340). Así, las repeticiones de (partes de) líneas, las similitudes en longitud, el número de sílabas, los entornos

largo de su carrera una relación compleja con el estructuralismo (véase, por ejemplo, Hymes, 1983).

⁹ El ‘estructuralismo práctico’ brilla a través de afirmaciones como esta: “Se debe elaborar una ‘gramática’ del mundo local del discurso y elaborar las relaciones internas de un texto en relación con esa gramática antes de proceder a la comparación e interpretación en términos de las relaciones que se han encontrado en otros lugares”. (NK: 126)

¹⁰ Se ha presentado cierto debate sobre los criterios para identificar líneas, y Hymes aborda los comentarios y propuestas de otros académicos —Labov, Gee, Tedlock y otros— en IV, NK y EL. A menudo, junto con Hymes, a Dennis Tedlock se lo ve como el ‘fundador’ del análisis etnopoético; véase, por ejemplo, Tedlock (1983).

de entonación, la concordancia gramatical, etc., pueden marcar líneas y grupos de líneas, y los cambios repentinos en la pauta indican nuevos episodios en el relato —nuevos versos, estrofas, estribillos, etc. Por último —el tercer principio universal—, siempre existe una organización estética general en el relato, una forma de organización más global que conecta al relato con comprensiones integradas culturalmente sobre la lógica de las actividades y experiencias. Este es el nivel en que un relato puede convertirse en algo cautivador, un chiste en uno bueno, un poema en uno hermoso, y, aquí, Hymes se basa en las ideas de su segundo predecesor importante, Kenneth Burke (por ejemplo, 1969 [1950]). La atención a este nivel de estructura lleva hacia un mayor nivel de abstracción en el análisis etnopoético. Tras la identificación de líneas y grupos de líneas, se necesita establecer un ‘perfil’ del relato que resaltase las intrincadas y delicadas correlaciones entre la forma lingüística, el desarrollo temático (escenas, episodios) y la arquitectura formal general (‘cultural’) del relato. En el apéndice de este texto, se va a proveer una ilustración sobre esta arquitectura.

Arguye Hymes que la investigación comparativa de estas arquitecturas podría generar ideas universales. En especial en NK, Hymes insiste en que los relatos generalmente se organizan en torno a números de líneas —él se refiere a *medida* en lugar de *métrica* para denotar formas de organización interna formal no métrica de los relatos: “aquí existen regularidades en las relaciones entre líneas medidas, tal como existen regularidades en las líneas con métrica” (NK: 96). Y sugiere Hymes que estas regularidades constituyen un conjunto limitado:

Estas regularidades tienen que ver con pautas culturales, pero también con las exploraciones y la habilidad de los narradores. En términos de pautas culturales, las comunidades parece que construyen sobre una de dos alternativas: relaciones en términos de dos y cuatro o relaciones en términos de tres y cinco. (NK: 96)

Por tanto, los relatos se pueden organizar en series de dos y cuatro líneas, versos o estrofas, o alternativamente en series de tres y cinco —con todo tipo de permutaciones en las dos alternativas. Aquí Hymes aboga por un tipo diferente de universal: un universal estético-formal que simultáneamente puede ser un universal de la sedimentación discursiva de la experiencia humana.

En resumen, Hymes ve a la etnopoética como una táctica descriptiva (filológico-estructural) capaz de abordar (y destacar analíticamente) pautas formales implícitas en las narraciones, que pueden ayudar a identificarlas como formas de hablar dentro de un repertorio de habla arraigado culturalmente. Estas pautas son responsables de las cualidades poéticas, artísticas y estéticas de esas narraciones, y estas cualidades son una parte central de su significado y función. Al mismo tiempo, estas cualidades estéticas son profundamente culturales y pueden revelar la ‘gramática’ cultural de la experiencia humana, tanto a nivel de comunidades específicas (repertorios) como a nivel de universales del lenguaje y la cultura. En ese sentido, la etnopoética cumple (o trata de cumplir) las promesas de la antropología lingüística en la tradición de Boas-Sapir-Whorf: detectar y llevar a comprender lo cultural en el lenguaje, la relación entre cultura y forma lingüística, y la forma en que el lenguaje utiliza sustentos en la cultura. *De paso*, tomamos concepciones de la

forma, la función y el uso del lenguaje fundamentalmente diferentes de las concepciones de la lingüística dominante, y nos aventuramos en un mundo nuevo y emocionante de teoría y análisis.

La etnopoética como reconstrucción funcional

Pero hay más: según Hymes, el análisis etnopoético es una forma de restauración:

El trabajo que divulga esta forma puede ser un tipo de repatriación. Puede restituir a las comunidades nativas y descendientes un arte literario que se hallaba implícito, como tal mucho del lenguaje, pero que, ahora, cuando se ha roto la continuidad de la tradición verbal, requiere un análisis para que se reconociera (RT: vii)

Para entender esta argumentación, el *decorado* de nuestro análisis requiere cambiarse levemente, desde los textos mismos hasta la tradición de registrar y analizarlos. Hymes critica las tradiciones lingüísticas y folclóricas de la erudición sobre la ‘tradición oral’, cuando afirma que produjeron un registro que ha desmembrado las tradiciones mismas **como tradiciones**, es decir, como algo profundamente conectado con la cultura y la actividad cultural —como capaz de performance, narración poéticamente organizada, que opera como una forma cognitiva, cultural, afectiva de manejar la experiencia. Perder ese aspecto del lenguaje significa perder la capacidad de producir una voz —de expresar las cosas en los propios términos de cada uno, de comunicarse de forma que se satisficieran las necesidades personales, sociales y culturales— para ser comunicativamente competente, por así decirlo. En consecuencia:

El hecho es que no se puede confiar en la mayoría de las versiones publicadas sobre el mito de los nativos americanos. Incluso si se preserva el lenguaje nativo, su forma impresa está a dos pasos de lo dicho. El primer paso, de lo que se ha dicho a lo que se ha escrito, no se puede trascender. Dependemos de lo que obtuvimos por escrito. Pero podemos trascender el paso entre lo que se ha escrito y lo que se ha publicado. Se tomaron decisiones, a veces se cometieron errores, en el transcurso de ese paso. Y a las palabras se les puede dar una forma que no tenían. Durante generaciones se ha asumido que son prosa y se disponen en párrafos *ad hoc*. La experiencia de los últimos años ha mostrado que esas narraciones tenían una organización propia, no una organización en párrafos, sino en líneas y grupos de líneas”. (RT: vii)

En otras palabras, los relatos no se representaron como **poesía** —una forma que se refiere a intenciones artísticas y estéticas (la “excitación y satisfacción de expectativa”, de Burke — NK: 340)—, sino como un texto denotacional, linealmente organizado, que constituye el texto que ‘tiene sentido’. Los rasgos de la narración, tales como la repetición (una de las formas más comunes de la equivalencia de Jakobson, por lo que suele revelar énfasis o insistencia), a menudo se han eliminado de las ediciones impresas; con frecuencia el cambio de código o el préstamo se eliminaron de forma similar; lo mismo ocurre con los sonidos o expresiones ‘sin sentido’, las respuestas de la audiencia, etc.: el modelo para el texto nativo era el modelo correspondiente a la literatura en las lenguas europeas. Y, como una consecuencia, poco se aprendió acerca de cómo estos relatos encajaban en los

repertorios de habla locales, cómo funcionaban **en contraste con** otras formas de uso del lenguaje, cómo operaban en un grupo como una forma de hablar culturalmente legítima, relevante y útil.¹¹

En consecuencia, mucho de lo que lleva a cabo Hymes en IV, RT y NK radica en volver a transcribir y volver a traducir críticamente textos publicados previamente por personas como Edward Sapir y Melville Jacobs, y organizarlos en un formato de presentación diferente. Esto resulta metodológicamente básico:

temas relativos al modo de presentación surgen porque la etnopoética implica no solo la traducción, sino también la transformación, la transformación de la modalidad, la presentación de algo que se ha oído como algo que se ha visto. El ojo es un instrumento del entendimiento (NK: 40).

En otras palabras, los relatos no deben presentarse como texto denotativo, sino como texto *poético* estéticamente organizado, texto que contiene las formas implícitas de organización que lo tornan culturalmente significativo como mito, relato popular, anécdota o narración experiencial —donde estas diferencias de género son un tema de organización poética implícita que desencadena la reconocibilidad genérica. Para utilizar una terminología antropológica anticuada, la transformación etnopoética de los textos tiene como objetivo visualizar la organización **émica** del texto, el texto organizado en términos de características de género arraigadas culturalmente. Y debería destacarse que estas características son principalmente características **estéticas**, características de **dar forma** narrativa-poética, y no solo de forma lingüística.

Podríamos reformular el punto de vista de Hymes como la primacía de las funciones estéticas de la narración, y la primacía de la narración como género cultural (o género complejo). Insiste Hymes en que las intervenciones analíticas del pasado han borrado estos rasgos estéticos, pues se han centrado en la forma en lugar de dar forma, y cuando han reducido a la narración a la expresión denotacional superficialmente segmentable (explícita) organizada en unidades gráficas correspondientes a los repertorios de lenguaje-ideológicos de los descriptores, no de los narradores. Así, la base del objeto de investigación —su organización cultural implícita— se borró del registro, lo que impide efectivamente una comprensión precisa de esos textos como artefactos culturales, como formas de uso del lenguaje que tienen funciones complejas y múltiples, niveles bastante desconcertantes de variabilidad (no aleatoria) y una singular situacionalidad en el acto de narrar.¹²

¹¹ Este problema referido a la conversión textual —entextualización— resulta un tema lingüístico-ideológico en el que se le imponen rejillas metalingüísticas particulares al texto, lo que lo recrea como una forma particular de texto, culturalmente reconocible dentro del repertorio de quienes lo editan. Véanse Silverstein y Urban (1996) y Bauman y Briggs (1990) para análisis extensos.

¹² Con respecto a esta situación, Hymes, especialmente en IV, dedica mucha atención al tema del dictado en el campo: “Quizás la influencia más obvia, en lo que sabemos sobre las tradiciones de los grupos analfabetas, ha sido la restricción del dictado, y dictado lo suficientemente lento como para escribirlo; el efecto sobre la longitud de la oración y la organización interna de los textos lo ha revelado cada vez más la investigación con grabadora” (IV: 86). También observa que la estructura de las narraciones en el trabajo de campo a menudo se desarrolla de acuerdo con las valoraciones de

Dado que las “[n]arraciones responden a dos funciones elementales del lenguaje, presentacional tanto como proposicional” (EL: 205), eliminar los aspectos presentacionales del registro significa la pérdida de aspectos narrativos (conductuales, culturales) de los textos.

Este no es solo un problema para los analistas; es un problema aún mayor para los miembros de las comunidades de quienes se tomaron estas narraciones. Para ellos, las versiones escritas y publicadas de los relatos son a menudo los únicos restos de una tradición oral endógena y, dada la desmembración funcional de esos relatos en la erudición, los relatos ya no son orales y ya no pueden representarse **como poesía**, es decir, como textos organizados de acuerdo con las convenciones poéticas específicas de la comunidad. Así:

Un mérito del análisis de versos (como se puede denominar a este trabajo) radica en que ayuda a reconocer el valor de las tradiciones orales, de las que solo tenemos evidencia escrita. (...) Cuando se reconocen líneas, versos y relaciones, es posible aventurarse a realizar las narraciones nuevamente, dadas las circunstancias apropiadas. (NK: 98)

Y, así, cuando se muestra la estructura implícita de esas narraciones, las reglas de estas formas de arte implícitas podrían aprenderse de nuevo, para que los narradores pudieran adquirir una vez más el conocimiento tácito e implícito de la forma y las convenciones para narrar relatos culturalmente apropiados, útiles y funcionales.

Vamos a volver a los aspectos políticos de estos objetivos restauradores de la etnopoética en un momento. En este punto, merece destacarse un argumento teórico que nos retrotrae a la ‘visión narrativa del mundo’, de Hymes. Según él, la etnopoética trata de reconstruir las funciones estéticas de las narraciones, cuando las reconstituye como un complejo de géneros culturalmente reconocido y válido que combina aspectos cognitivos, afectivos, emotivos, estéticos y otros aspectos del lenguaje. Entonces, esto se remonta a su visión de la relatividad funcional —el hecho referido a que la función de las formas del lenguaje es un tema relativo a su lugar dentro de los repertorios configurados culturalmente, que no se puede postular *a priori*, sino debe determinarse etnográficamente (EL: 44ff). La tradición académica de investigar la narración ha asignado funciones particulares a estas narraciones: aquellas que comúnmente se adscriben a textos en prosa explícitos escritos/impresos, denotativos, linealmente organizados. Y cuando lo hacen, estas narraciones han perdido su ‘significado’ —su utilidad, su funcionalidad **como narración** en comunidades particulares. La etnopoética es la técnica mediante la cual se podrían restaurar algunas de estas funciones. Más que simples cúmulos de ‘sabiduría’ o ‘costumbres’, ahora estos textos podrían convertirse una vez más en objetos de placer estético, de entretenimiento, oportunidades para el despliegue de habilidad narrativa y virtuosismo, para una variación y renovación sin fin, para negociar y promulgar normas, convenciones, estándares—, para la cultura en el sentido de una transmisión semiótico-social dinámica.

los informantes sobre la competencia en desarrollo del investigador, los relatos se vuelven más complejos tras largos períodos de trabajo de campo y las narraciones repetidas.

La política de la etnopoética

Esto podría leerse sencillamente como un ejemplo clásico de lingüística de salvamento, y no tendría nada de malo. Pero una vez más, hay más. El esfuerzo de reconstrucción se inspira en una aguda conciencia sobre la desigualdad y un deseo de equidad. Reconstruir las funciones de las narraciones no es solo un tema relativo a reconstruir el legado cultural latente, es una política de reconocimiento que parte de una restauración de las personas desempoderadas como portadoras y productoras de una cultura valiosa, sobre la cual ellos mismos tienen control: según Hymes, reconocer el propio lenguaje significa reconocer las formas específicas de hablar de cada uno. Así concluye Hymes *In vain I tried to tell you*:

Debemos trabajar para volver a visibilizar y tornar audible ese algo más —la forma literaria en que las palabras nativas tuvieron su ser— para que pudieran moverse de nuevo a un ritmo más seguro, más abierto a la voz, más cercano a lo propio (IV: 384)

La voz —de esto se trata la reconstrucción funcional. En última instancia, lo que hace la etnopoética es mostrar la voz, visualizar las formas particulares —a menudo desviadas de las normas hegemónicas— en que los sujetos producen significados. Como ya se ha mencionado, desde el punto de vista de Hymes (articulado con más elocuencia en EL), la voz es la capacidad para darse a entender en los propios términos de cada uno, para producir significados en condiciones de empoderamiento. Y, en el mundo actual, esas condiciones faltan para cada vez más personas. Los nativos americanos de IV, RT y NK son víctimas obvias de la minorización, pero Hymes amplía el alcance de las reconstrucciones etnopoéticas en EL para incluir a otros grupos marginales de la sociedad —afroamericanos, estudiantes universitarios de clase trabajadora, otras minorías. Curiosamente, estos grupos con frecuencia parecen ser víctimas de un fenómeno muy de Bernstein: los estereotipos negativos de parte de su repertorio, el rechazo de sus formas de hablar como ilegítimas, irracionales, que no-van-al-grano, *narración* en lugar de forma factual (Bernstein diría: restringido en vez de elaborado), y

una forma de desigualdad de oportunidades en nuestra sociedad tiene que ver con los derechos de uso de la narración, con cuya narrativa se admite que tiene una función cognitiva (EL: 109).

Más en general, Hymes observa (junto con muchos otros, por ejemplo, Gumperz, Labov, Bourdieu) que ‘tener sentido’ a menudo, concretamente, se reduce a ‘tener sentido **en formas particulares**’, con utilización de recursos lingüísticos, estilísticos y genéricos muy específicos, lo que descalifica a diferentes recursos aun cuando fuesen perfectamente válidos en vista de las funciones particulares a llevar a cabo. En este mundo en que la diferencia se convierte rápidamente en desigualdad, la atención a las formas émicas’ de organización discursiva adquieren más que una importancia académica y se convierten en un movimiento político, que se dirige al reconocimiento de la variación y la variabilidad como rasgos ‘naturales’ de las sociedades, y al reconocimiento de que la variación en el comportamiento cultural

puede resultar en muchas soluciones potencialmente equivalentes para problemas similares.

En consecuencia, esto radicaliza el tema de la diversidad, porque desvía la inquietud de una equivalencia potencial latente hacia una inquietud de descalificación y desigualdad efectivas. Si todos los lenguajes son iguales, ¿cómo a algunos (¡a muchos!) no los reconocen ni siquiera como lenguajes? En la práctica real, ¿cómo la equivalencia latente y potencial de los lenguajes se convierte en unas rígidas jerarquías lingüísticas? ¿Esa igualdad potencial se corresponde con la desigualdad real?, ¿esa “pauta no familiar puede tomarse como ausencia de pauta” (EL: 174)? Parte de las respuestas de Hymes refieren a que la diversidad aún requiere una comprensión más profunda de sus formas, estructuras y funciones reales. La incomprensión de estos aspectos de la diversidad, a menudo como resultado de errores en el trabajo anterior o descuido en el trabajo actual, impide la apreciación de la diversidad **como una solución**.

A este respecto, él tiene la esperanza particular de que se pudiera encontrar un aspecto universal diferente de la construcción humana de tener sentido en las pautas numeradas que descubre en los textos de los nativos americanos. Él afirma que estas pautas podrían reformular las visiones sobre la diversidad:

En resumen, hay por delante un vasto trabajo, un trabajo en el que los miembros de las comunidades narrativas pueden compartir, el trabajo de descubrir formas de pautas implícitas en las narraciones orales, pautas en gran medida a partir de la conciencia, *relaciones* que se basan en un *potencial* universal, cuya realización *efectiva* varía. Mostrar su presencia puede aumentar el respeto por la apreciación de las voces de los otros. (EL: 219)

Ya no se trata solo de desarrollar una filología mejor y más precisa sobre los textos nativos; aquí la etnopoética se convierte en un programa para comprender la voz y **las razones por las que la voz es un instrumento de poder** con potencial tanto para incluir como para excluir. Se convierte en un método **sociolingüístico** crítico que nos ofrece un camino hacia la forma lingüística concreta de la desigualdad sociocultural en las sociedades.

Conclusiones

No le he hecho justicia a toda la riqueza de la metodología de Hymes, sino me he centrado en el carácter teórico y metodológico, programático, de su trabajo etnopoético. Con mucha frecuencia se descarta (y es muy sencillo hacerlo) como un juego de herramientas árido y técnico de una complejidad desconcertante, que se destina a desarrollar lecturas más ‘auténticas’ o ‘precisas’ (filológicas) de textos nativos americanos mal editados. Sin duda, es mucho más que eso, y ha sido mi intento resaltar y poner en primer plano algunos de los supuestos fundamentales que subyacen a la etnopoética.

Estos supuestos fundamentales se alinean con otras líneas de trabajo en la obra amplia y compleja de Hymes. Incluso si la etnopoética **parece** un tipo de estudio del lenguaje muy diferente a, por ejemplo, los artículos de Hymes sobre la competencia comunicativa o la etnografía del habla, se inspira precisamente en las mismas

hondas inquietudes. Estos incluyen una epistemología etnográfica y una inquietud por el lenguaje-como-praxis, como una forma social y culturalmente condicionada de comportamiento humano sometido a restricciones y desarrollos que no pueden predecirse *a priori*, sino deben establecerse empíricamente. Además, el objetivo de la etnopoética consiste en llegar a una reconstrucción de los lenguajes-como-sistemas- sociolingüísticos: el lenguaje como un compuesto de formas de hablar culturalmente arraigadas. El hecho referente a que el lenguaje a menudo se malinterpretase, porque con frecuencia su papel en las sociedades solo se aborda superficialmente, es otro hilo que se dispara a través de su trabajo etnopoético, así como ocurre con su otro trabajo. Y aquí, quizás más que en otros lugares, ilustra la imprevisibilidad de las relaciones de forma-función en la estructura del lenguaje-en-sociedad, así como los peligros —reales, efectivos— de dar por sentadas las relaciones forma-función. No solo lleva a malentendidos, sino también lleva a la descalificación, el despido y la borradura de aquellos que producen pautas ‘extrañas’. Un libro, como EL, muestra clara y convincentemente las formas en que la etnopoética encaja en un constructo sociolingüístico-programático más amplio, tanto de teoría como de compromiso.

Por lo tanto, así hay un espacio para explorar tópicos ‘aplicados’ para el análisis etnopoético —para llevarlo más allá del estudio de la tradición oral folclórica y hacia otros espacios en los que interesa la narración: encuentros de servicio, entrevistas policiales, solicitudes de asilo, narraciones de trauma, entrevistas de bienestar social, discurso político, anuncios y discursos promocionales, etc.¹³ Sería una gran lástima que una poderosa herramienta analítica como la etnopoética se infrautilizara debido a que estereotípicamente se fija en un pequeño conjunto de objetos analíticos particulares.

Referencias

- Bauman, R. y C. Briggs (1990). Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology* 19: 59–88.
- Bernstein, B. (1971). *Class, codes and control*. Vol. 1. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Blommaert, J. (2000). Analysing African asylum seekers’ narratives: scratching the surface. *Working Papers in Urban Language and Literacies* 14, King’s College London.
- Blommaert, J. (2001). Investigating narrative inequality: African Asylum seekers’ stories in Belgium. *Discourse & Society* 12/4: 413–449.
- Blommaert, J. (2005). Situating language rights: English and Swahili in Tanzania revisited. *Journal of Sociolinguistics* 9: 390–417.
- Blommaert, J. y S. Slembrouck (2000). Data formulation as text and context: On the (aesth)etics of analysing asylum seekers’ narratives. *Working Papers on Language, Power and Identity* 2, Ghent University.
- Burke, K. (1969 [1950]). *A rhetoric of motives*. Berkeley: University of California Press.
- Haviland, J. (1996). ‘We want to borrow your mouth’: Tzotzil marital squabbles. In C. Briggs (ed.). *Disorderly discourse*. New York: Oxford University Press, 158–203.

¹³ Que yo sepa, existe muy poca investigación publicada de este tipo. En parte, en colaboración con Katrijn Maryns, he investigado las historias de solicitantes de asilo africanos con utilización de la etnopoética (Blommaert, 2001; Maryns y Blommaert, 2001; Maryns, 2004).

- Haviland, J. (1997). Shouts, shrieks, and shots: Unruly political conversations in indigenous Chiapas. *Pragmatics* 7: 547–573.
- Hymes, D. (1966). Two types of linguistic relativity (with examples from Amerindian ethnography). In W. Bright (ed.). *Sociolinguistics*. The Hague: Mouton, 131–156.
- Hymes, D. (1980). *Language in education: Ethnolinguistic essays*. Washington DC: Center for Applied Linguistics.
- Hymes, D. (1983). *Essays in the history of linguistic anthropology*. Amsterdam: Benjamins.
- Hymes, D. (1996). *Ethnography, linguistics, narrative inequality: Toward an understanding of voice*. Londres: Taylor & Francis.
- Jakobson, R. (1960). Closing statement: Linguistics and poetics. In T. Sebeok (ed.). *Style in language*. Cambridge MA: MIT Press. 350–377.
- Maryns, K. (2004). *The asylum speaker: An ethnography of language and communication in the Belgian asylum procedure*. PhD Dissertation, Ghent University.
- Maryns, K. y J. Blommaert (2001). Stylistic and thematic shiting as a narrative resource: Assessing asylum seekers' repertoires. *Multilingua* 20: 61–84.
- Moore, R. (1993). Performance form and the voices of characters in five versions of the Wasco coyote cycle. In J. Lucy (ed.). *Reflexive language*. Cambridge: Cambridge University Press, 213–240.
- Moore, R. (2000). Endangered. In Alessandro Duranti (ed.). *Language matters in anthropology: A lexicon for the millennium*. Número especial del *Journal of Linguistic Anthropology* 9: 65–68.
- Ndege, S. (2002). *The Meru folktale: An ethno-poetic study*. PhD Dissertation, Ghent University.
- Ochs, E. y L. Capps (1996). Narrating the Self. *Annual Review of Anthropology* 25: 19–43.
- Ochs, E. y L. Capps (2001). *Living narrative: Creating lives in everyday storytelling*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Silverstein, M. (1985). The pragmatic poetry of prose: Parallelism, repetition, and cohesive structure in the time course of dyadic conversation. In D. Schiffrin (ed.). *Meaning, form, and use in context*. Washington DC: Georgetown University Press, 181–199.
- Silverstein, M. (1997). The improvisational performance of culture in realtime discursive practice. In R. K. Sawyer (ed.). *Creativity in performance*. Greenwich, CT: Ablex. 265–312.
- Silverstein, M. (2005). The poetics of politics: 'theirs' and 'ours'. *Journal of Anthropological Research* 61: 1–24.
- Silverstein, M. y G. Urban (eds.) (1996). *Natural histories of discourse*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tedlock, D. (1983). *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Apéndice: ‘Caminé durante siete horas’

Para ilustrar la técnica analítica etnopoética, intentaré mostrar cómo la estructura implícita puede visibilizarse en un breve relato, una anécdota. La anécdota forma parte de una larga entrevista grabada a fines de 1997 con un hombre de setenta y cinco años, ex Comisionado de Distrito en el Congo Belga. El hombre habla holandés flamenco con un claro acento regional (dialecto). El tema de la entrevista era la vida en la colonia y la práctica de la conducta profesional en el servicio colonial —el tema de un proyecto de trabajo de campo para estudiantes de Estudios Africanos, en Ghent University, en 1997–1998.¹⁴ Los estudiantes transcribieron la entrevista en un ‘estilo de transcripción de campo’, es decir, con utilización de códigos mínimos y centrada en pautas generales de conversación. Presentes durante la entrevista estuvieron el entrevistado, su esposa y las tres estudiantes que realizan la entrevista. Durante la entrevista se narran muchas anécdotas. Estas se marcan genéricamente y generalmente comienzan con un dispositivo de encuadre genérico explícito (‘una vez...’, ‘allí...’).

Comenzamos por las transcripciones de campo. La transcripción de campo holandés es la transcripción original que proporcionaron las estudiantes; he proporcionado un equivalente aproximado en inglés.

Holandés

ik heb daar eens zeven uur gemarcheerd om in een dorp te komen /..en euh /.. als ik dan hoorde ik ze lachen /..en ik verstond nie wa da ze zeiden maar ik had altijd ne jachtwachter Kalupeshi heette die die had ik bij en die was van de streek en ik zei wat wat is ‘t groot plezier hij zei dat dat oud vrouwke wat daar zit hij zei die zei /.. ik moest al ik had al jaren gene blanke meer gezien en ik wou absoluut nog eens ne blanke zien ik moest dus naar de weg waar dat ik van kwam daar è/. en nu heb ik hem gezien /. nu hoeft ik nie te gaan zei ze

Versión

Una vez caminé durante siete horas allí para llegar a un pueblo/ y ehr/ cuando entonces los oí reír/ y no entendí lo que decían, pero siempre tenía un guardabosques conmigo Kalupeshi era su nombre que ese que tenía conmigo y él era de esa región y dije cuál es la gran diversión dijo que esa anciana que se sienta allí dijo que dijo / ... Tenía que no había visto a un hombre blanco en años y quería desesperadamente ver a otro hombre blanco, así que tuve que ir al camino de donde vine, / ¿y ahora lo he visto? ahora no necesito irme ella dijo

Esta es una micronarración breve, a primera vista poco llamativa, sobre todo cuando se representa en forma de prosa organizada en oraciones. Sin embargo, cuando desplegamos un aparato etnopoético centrado en la organización de líneas, versos y

¹⁴ Para comentarios más detallados y sugerencias sobre técnica etnopoética, remito al lector a Blommaert (2000), un documento de trabajo escrito originalmente para beneficio de estudiantes incluidos en el proyecto de trabajo de campo. Blommaert y Slembrouck (2000) brindan un análisis amplio sobre una variedad de temas metodológicos que se relacionan con el análisis etnopoético y la representación de datos.

estrofas, relaciones de equivalencia y pautas estéticas/poéticas generales en el relato, obtenemos una narración sorprendentemente compleja y delicada, que muestra cómo el narrador despliega contenido y forma en movimientos sinérgicos, estéticos.

En la transcripción etnopoética de esta anécdota (que es el *resultado* del análisis; véase Blommaert y Slembrouck, 2000), estoy utilizando varios procedimientos y códigos.

(1) *Sangría y agrupación* de líneas que indican las relaciones entre líneas. Algunas líneas se subordinan a otras, se pueden identificar grupos de líneas.

(2) Los elementos *en negrilla* en la transcripción indican marcadores particularmente destacados, que a menudo identifican líneas y señalan relaciones entre líneas. Así, la diferencia entre ‘en’ y ‘maar’ señala un cambio de un grupo de líneas a otro.

(3) Los fragmentos *subrayados* marcan paralelismos: construcciones repetitivas que sugieren temas y énfasis en partes del relato, y contribuyen a la organización estética general de la narración. Las *flechas* marcan aún más estas construcciones poéticas repetitivas.

(4) Las líneas individuales o agrupadas pueden ser versos, marcados por a, b, c en la transcripción. Un verso es típicamente una línea que se identifica como una proposición principal (y se marca por un marcador narrativo inicial de línea como ‘y’), potencialmente complementada por líneas subordinadas dependientes.

(5) Varios versos pueden formar una unidad narrativa —una *escena*— en la que se desarrolla parte del hecho narrado. En la transcripción, las escenas se marcan por (I)–(IV).

En conjunto, obtenemos la ‘arquitectura’ de este relato, y se ve así:

<i>ik heb daar eens zeven uur gemarcheerd om in een dorp te komen /.</i>		a	(I)
<i>. en euh /.. als ik dan hoorde ik ze lachen /..</i>		b	
<i>en ik verstond nie wa da ze zeiden</i>		c	
<i>maar ik had altijd ne jachtwachter</i> ←		a	(II)
<i>Kalupeshi heette die</i>			
<i>die had ik bij</i> ←		b	
<i>en die was van de streek</i>			
<i>en ik zei</i> wat wat is 't groot plezier		(T1)	(III)
<i><u>hij zei</u></i> dat=dat oud vrouwke wat daar zit <i><u>hij zei die zei</u></i> /..		(T2)	(IV)
<i>ik moest al ik had al jaren gene blanke meer gezien</i> ←		a	
<i>en ik wou absoluut nog eens ne blanke zien</i> ←			
<i>ik moest dus naar de weg waar dat ik van kwam daar è/.</i>		b	
<i>en nu heb ik hem gezien /.</i> ←			
<i>nu hoef ik nie te gaan <u>zei ze</u></i>		c	

En esta breve anécdota, se ponen en secuencia tres acciones. Juntas, constituyen el 'material' del relato:

1. Llego a un pueblo, los escucho reír y no sé qué significa
2. Le pregunto al guardabosque de qué se trata
3. Traduce las palabras de una anciana

Las acciones 2 y 3 son hechos comunicativos narrados: diálogos con dos turnos cada uno. Entre las acciones 1 y 2, el narrador inserta una escena fuera de secuencia: 'Tenía un guardabosque local'. Esta parte proporciona información contextual, complementa el esquema de la situación e introduce un personaje para las acciones 2 y 3. Estas acciones se organizan narrativamente en cuatro *escenas*, marcadas por los números (I)–(IV):

- (I) encuadre genérico: anclaje deíctico y esquema de la situación. Primera acción: los oí reír y no los entendí
- (II) elemento contextual fuera de secuencia: tenía un guardabosques local
- (III) Segunda acción y primera parte del Turno de diálogo: Le pregunté de qué se trataba
- (IV) Tercera acción y segunda parte del Turno de diálogo: el guardabosques traduce las palabras de la anciana (discurso indirecto enmarcado por 'ella dijo', 'él dijo').

Mientras que las acciones son, por así decirlo, elementos de 'contenido' del relato, las escenas son elementos *narrativos* en los que forma y contenido se funden en una organización poética de líneas y relaciones entre líneas. Echemos un vistazo más de cerca a las diferentes escenas:

Escena I

Esta escena consta de tres versos (a, b, c) marcados por (a), un dispositivo de encuadre genérico para el primer verso de la narración: anclaje deíctico explícito del relato y bosquejo del escenario ("Una vez caminé allí durante siete horas" — en cursivas en la transcripción); (b) el uso del conectivo 'en' ("y") para los versos b y c, que contienen la primera acción del relato.

Escena II

Esta escena es una escena fuera de secuencia, con dos versos (a, b) en los que se da información contextual: 'Tenía un guardabosques allí — su nombre era Kalupeshi — lo tenía allí — era de esa región'. Nótese el paralelismo: proposición-elaboración // proposición-elaboración. Esta escena se introduce por 'maar' ("pero"), un marcador discursivo adversativo que marca una ruptura tanto con la escena I como con la escena III —ambas identificadas por el uso de 'en'.

Escena III

La secuencia de acción del relato se resume por medio del conector 'en', que establece vínculos cohesivos con la Escena I. En esta escena de una sola línea, tenemos el primer turno del diálogo (T1): el narrador le pregunta a Kalupeshi de qué se trataba la gran diversión. La acción del diálogo se enmarca por una señal metapragmática explícita: la frase 'ik zeï' ("Yo dije").

Escena IV

Esta compleja escena de tres versos es el segundo turno del diálogo (T2). Al igual que el primer turno, se introduce con una frase metapragmática 'hij zeï' ("él dijo"). El discurso indirecto de la anciana se enmarca tanto al principio como al final ('emparedado') por 'die zeï/zeï ze' ("ella dijo/dijo ella"). El discurso indirecto de la mujer en sí mismo constituye una rima de tres versos con un paralelismo interno considerable: (a) No he visto a un hombre blanco en años, (b) (si quería ver uno) tenía que ir a la carretera, (c) ahora ya no tengo que ir (él vino a mí). Los paralelismos marcan diferencias entre líneas principal-subordinada y marcado del remate:

- a. IK (principal) — BLANKE ZIEN (rima)
EN (subordinado) — BLANKE ZIEN (rima)
- b. IK (principal)
EN (subordinado) — ZIEN (rima)
- c. NU (remate) Sin rima formal, pero con 'rima semántica': 'ahora lo he visto'

En particular en la Escena IV, la pauta poética compleja (tres versos con un estribillo claro de tres repeticiones rimadas) produce una intensificación estilística de la narración —Hymes utilizaría la expresión 'performance completa' para esto— y apoya el recurso estilístico y de enmarque en un discurso indirecto de doble capa: 'Digo lo que Kalupeshi dijo que dijo la anciana'.*

* Jan Blommaert. Ethnopoetics as functional reconstruction. Dell Hymes' narrative view of the world. *Functions of Language*, vol. 13. No. 2 (2006): 229-249. Disponible en: https://www.academia.edu/1410951/Blommaert_2006_Ethnopoetics_as_functional_reconstruction

ETNOPOÉTICA E IDEOLOGÍAS SOBRE LA VERDAD POÉTICA

Tengo dos objetivos para este ensayo. Primero, deseo pensar en el destino de las formas poéticas en el contexto de la agitación cultural, histórica y espiritual. Mi análisis sobre este destino se basa en materiales de la empresa misionera luterana en la Reserva Apache de San Carlos en el sureste de Arizona, en especial el trabajo de la familia Uplegger, misioneros en San Carlos desde la administración de Woodrow Wilson hasta la administración de Ronald Reagan.¹ Mi segundo objetivo se relaciona con explorar el argumento ético implícito en el marco del enfoque de la etnopoética de Dell Hymes. En mi perspectiva, el nexa entre estos dos análisis radica en las formas en que las nociones de poesía y las nociones de verdad se captan en la ética tanto del misionero como del empeño de la etnopoética. Por una parte, si puedo plantearlo brevemente desde el principio, los discursos luteranos sobre el valor de verdad de los enunciados misioneros sobre la salvación nunca escapan a las preguntas sobre las formas poéticas y retóricas en las que se expresan esas supuestas verdades. Del mismo modo, el compromiso de Hymes con la forma poética como una presentación expresiva culturalmente coherente del mundo significativo implica una fuerza productora de realidad para la emisión interpretada en forma adecuada.²

Dicho de otro modo, tanto Hymes en su presentación de la etnopoética como los misioneros luteranos en su trabajo sobre la reservación Apache de San Carlos incluyen argumentos éticos sobre la importancia de la competencia comunicativa. Es decir, para ambos, tanto el dominio de la forma discursiva como la competencia demostrada a través de la performance son parte de la pretensión de un individuo de ser un miembro ético de una comunidad. Ambos se ocupan de la constitución discursiva de una humanidad plenamente socializada y responsable. La relación entre los dos proyectos es más profunda que, por ejemplo, la capacidad del investigador para producir un aspecto de Hymes respecto a los textos de los misioneros luteranos. En inquietudes superpuestas con la co-participación humana ética en y con los mundos natural y sobrenatural, y en el enfoque compartido en las formas apropiadas de interacción verbal, la etnopoética y la educación en la actividad misionera luterana se ligan entre sí: cada uno constituye un acercamiento a lo que significa ser una persona ética. En este ensayo, exploro los hilos de algunos

¹ Los Documentos de Francis J. Uplegger están a cargo del Departamento de Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Arizona, en Tucson. Sus cinco pies lineales comprenden registros escolares, correspondencia, materiales en idioma apache, traducciones de textos del Antiguo y Nuevo Testamento, y notas y textos de sermones. Dos cajas contienen grabaciones de audio sin arreglos de los servicios de la iglesia y otras actividades misioneras de la familia Uplegger, que datan de mediados de la década de 1950 y aproximadamente una década después. La mayor parte del material de Uplegger que se analiza en este ensayo se toma de esta colección de archivos.

² Por tanto, una figura mediadora entre el enfoque luterano sobre la verdad y el enfoque de Hymes sobre la poética es algo parecido a las expresiones performativas de Austin, que darían existencia al mundo socialmente mediado a través de la afirmación de ciertos tipos de verdades en contextos sociales apropiados para su feliz culminación.

de estos nexos. Sugiero también que otra razón para los vínculos entre estos esfuerzos radica en su resonancia compartida con debates cristianos previos sobre la relación ética entre la poesía y la verdad; el lugar de la poesía en el mundo de la representación se puede rastrear a lo largo de la historia de los estudios sobre el folclor y se remonta a la Edad Media.

Comienzo por delinear la importante contribución de las teorías etnopoéticas de Hymes a la comprensión de los efectos del encuentro misionero sobre la cultura expresiva. En seguida, describo las actividades de la Iglesia luterana en las comunidades de la Reservación Apache de San Carlos desde su llegada por primera vez en 1893. Luego, planteo en términos comparativos los aspectos poéticos y retóricos de dos sermones pronunciados en el Domingo de Pascua de 1964 —uno en inglés, por Alfred Uplegger, y el otro en Apache, por Fergus Sneezy, su intérprete de lengua nativa. Concluyo con un análisis sobre cómo los aspectos superpuestos de los proyectos misioneros y etnopoéticos resuenan con teorías poéticas cristianas anteriores.³

HYMES Y EL ARTE VERBAL

Las ideas de Hymes sobre la producción verbal de las expresiones poéticas de los nativos norteamericanos modelaron tanto la forma como el núcleo palpitante del significado socialmente circulante. Su sensibilidad estética, unida al rigor analítico, abrió nuevas formas para que los etnógrafos considerasen temas de cultura, socialización y mediación. Los efectos de las observaciones de Hymes sobre la importancia de la forma al considerar la comunicación desde una perspectiva etnográfica fueron simples, pero consecuentes: un enunciado no podía distinguirse de su enunciación. Lejos de ser estática, la forma constituía un aspecto emergente de la performance, un acto temporal a través del cual la enunciación era, una vez más, un aspecto intrínseco de la creación social del texto. Al insistir en que estas expresiones eran de hecho “formalmente poesía y también una retórica de la acción” (1996, 120), Hymes argüía que la totalidad de los recursos lingüísticos, semióticos y expresivos de una comunidad constituye a las prácticas narrativas, cuyo análisis no lo cubren adecuadamente ni un rastreo heideggeriano de denotaciones semánticas particularistas de elementos léxicos (Heidegger, 1971), ni una lectura cultural hoijeresca del texto (Hoijer, 1938). En suma, mediante la competencia comunicativa lectora como el efecto emergente de una gama de factores biográficos y sociales externos al sistema lingüístico *per se*, el modelo de Hymes instó a los investigadores a explicar el acto de habla como la rúbrica acústica y semiótica de la persona íntegra en performance temporal, y presentar sus relatos como tales. Por tanto, al tomarse en su conjunto, las observaciones de Hymes unen los dominios de la sintaxis, la retórica y la poética bajo una rúbrica más amplia, que se podría denominar “elocuencia”, el proceso que Gus Palmer, Jr. ha denominado convertirse en un

³ De hecho, podríamos decir, con Hans-Georg Gadamer, que “esta fructífera tensión entre poesía y filosofía difícilmente constituye un problema de nuestra historia inmediata o reciente, pues ha acompañado todo el tiempo la senda del pensamiento occidental, que se distingue de toda la sabiduría oriental precisamente en el hecho de tener que sustentar esta tensión” (1986b, 131).

“orador maestro” (2003, 11).

El profundo engaste de la práctica narrativa en formas culturales más extendidas de circulación y socialización presentaba diferentes tipos de inquietudes analíticas a los investigadores. El reconocimiento de la narrativa norteamericana de los nativos como forma poética ha desafiado a los investigadores a reevaluar los medios para transcribir un enunciado en los medios escritos. Evelyn Kendrick Wells había declarado en 1950 que “[una] balada impresa es una balada que ya está muriendo” (1950, 6). En su trabajo sobre etnopoética, Hymes intentó establecer un medio para superar el pinchazo de esta muerte. Este intento y los argumentos que lo respaldaban también tenían implicaciones éticas: las nuevas organizaciones de textos que presentaba Hymes se destinaban, en parte, a rectificar tergiversaciones pasadas de aquellos investigadores cuyos enfoques sobre el texto habían terminado en el párrafo en prosa. Por ejemplo, el nuevo análisis de Hymes sobre la epístola general de James (1986) pretendía resolver el problema relativo a la coherencia de la carta al demostrar su relación con la tradición oral.

En verdad, el énfasis en la expresión poética tiene un precio. El enfoque poético de Hymes pretendía superar la falsa dicotomía entre declaraciones poéticas y prosaicas. “Así, la poesía como tal”, escribió Hymes sobre la gama de géneros posibles en la etnografía del habla, “no sería más que un subtipo principal, y la corrección de pruebas tal vez uno menor” (1962, 49). Sin duda, Hymes no fue el primero en intentar el cierre de esta brecha. Por ejemplo, la teoría sobre la poética de Paul Valéry, (1954), se basaba en borrar la distinción entre los supuestos polos opuestos de “poesía” y “pensamiento abstracto”, al argüir que ambos eran cristalizaciones del lenguaje cotidiano. Y Hans-Georg Gadamer, al citar la “gran fuerza” de la teoría poética de Valéry (1986a, 67), elaboró un enfoque de la poética mucho más dependiente de una distinción, más que de un vínculo, entre lo poético y lo cotidiano. Según Gadamer, “Tanto la poesía como la filosofía parten del intercambio de lenguaje como tiene lugar en la actividad práctica y en la ciencia, pero, al final, su proximidad parece colapsar en los extremos de la palabra que permanece, y la palabra que se desvanece en lo indecible” (1986b, 133).⁴

Pero resaltar la performance narrativa y el arte verbal amenaza con descuidar el análisis de la sociabilidad verbal cotidiana, aunque varios académicos se han basado en el trabajo de Hymes al analizar la poeticidad de las interacciones cotidianas (Abrahams, 2005; Bollinger, 1989; Duranti, 1997; Ide, 1998; Tannen, 1998).⁵ Y la afirmación sobre la poesía siempre al llevar la posibilidad de afirmar la

⁴ Según el modelo de Gadamer, “en general, nuestro discurso [cotidiano] adquiere determinación y claridad significativas a partir de un contexto vivo que se realiza concretamente en una situación en la que nos dirigimos. La palabra dicha en un contexto tan concreto y pragmático no se sustenta simplemente por sí misma: de hecho, en absoluto ‘se sustenta’, sino, por el contrario, pasa a lo que se dice” (1986b, 136).

⁵ Tomo el término poeticidad del célebre ensayo de Roman Jakobson, “Poetry of Grammar and Grammar of Poetry” (1981). De hecho, Jakobson ubica el valor de la poeticidad en el centro de lo que lleva a que un enunciado fuese poético. “Solo cuando un trabajo verbal adquiere poeticidad, una función poética de significación determinante, podemos hablar de poesía. ... La poeticidad se presenta cuando la palabra se siente como una palabra y no solo como una representación del objeto que se nombra o un estallido de emoción, cuando las palabras y su composición, su significado, su

distinción misma que Hymes estaba tratando de superar (Paul G. Zolbrod [1995] no fue el único que prefirió el término "literatura"), resultó en una serie de agendas de investigación orientadas hacia el descubrimiento de enunciados que contienen una mayor poeticidad. (¿No es más acertada la noción de "prosodia" del lingüista?). Dado el bagaje simbólico y afectivo que llevan ideas como las de "cotidianidad" y "poético", no resulta difícil imaginar cómo el argumento respecto a que las instancias de lo poético que lo contienen redimen a lo cotidiano resulta un dilema conceptual. Los polos opuestos se reinventan al mismo tiempo que se disuelven.

Ese dilema, que depende de una relación de oposición entre prácticas lingüísticas y expresivas diferencialmente acentuadas, tal vez conduce de modo inevitable a la pregunta de si, como podría decir Kenneth Burke (1966), primero se necesita entender la poética para dar sentido a la interacción cotidiana, o si, como arguyó Morse Peckham (1977), la labor de interpretar "complejos textos literarios" requiere una comprensión previa del "comportamiento interpretativo... en la interacción verbal común, mundana y rutinaria" (1977, 803).⁶ La dificultosa relación entre las expresiones cotidianas y las más abiertamente poéticas, mediada por la eficacia moral que implica el dominio del género, apuntaba a problemas del devenir en la esfera cultural humana. Hymes enfatizó consistentemente en el carácter arraigado culturalmente de la intersubjetividad en la práctica verbal, al insistir en lo cotidiano y volver a menudo, por ejemplo, a la interacción cuidador-niño como un medio clave mediante el cual la cultura circula y se reproduce, con el argumento respecto a que la forma en que una madre le habla a un niño contiene tanta poesía como la ceremonia más elaborada. Al enfatizar en "el papel del habla en la socialización" (1962), Hymes comprometió su teoría de la competencia comunicativa con una elaboración de las formas en que todas las prácticas lingüísticas se integraban en un discurso ético sobre la intersubjetividad socializada adecuada. En ese sentido, en general, la competencia comunicativa es una idea sobre propiedad, un sentido que permite "la distinción respecto a lo que las personas harán en contextos particulares de lo que pueden hacer en principio" (Hymes 1981, 83). Esta distinción entre lo posible y lo apropiado resulta igualmente un eje de los argumentos de Hymes acerca de la competencia, la poética y la performance.⁷

Reconocer el papel de la forma del discurso en la constitución y circulación de la cultura le permite al etnógrafo reconsiderar la (re)producción del texto narrativo en dos aspectos. Primero está la socialización del discurso. Sin embargo, en el proceso de "devenir ético" en el contexto social que implica "una cultura", los hablantes adquieren control sobre múltiples capas entrelazadas de organización discursiva y coherencia, de las cuales solo una es la organización de la importancia

forma externa e interna adquieren un peso y un valor propios en lugar de referirse indistintamente a la realidad" (1981, 750).

⁶ Para más información sobre la relación entre la etnografía de la comunicación de Hymes y la crítica literaria de Burke, véase Johnstone y Marcellino, 2010.

⁷ El trabajo reciente sobre la circulación de formas poéticas y narrativas (Prasad, 2007), en especial porque se implican en nuevas formas de mediación y escucha (Gray, 2007; Hirschkind, 2009; Miller, 2007), ha destacado este aspecto ético del discurso que circula socialmente con mayor apertura, aunque no necesariamente al seguir una senda que marca Hymes.

semántica de lo que cada uno dice.⁸ El segundo aspecto era el papel más destacado del agente individual en la performance —esa “cuidadosa atención a los detalles del lenguaje en el contexto de una teoría de... la poética ... torna evidente la presencia de un narrador” (Hymes 1985, 391). Hymes se negó a considerar a las tradiciones narrativas como *objets d’art* tomados solo “como una etiqueta colectiva y un referente” sin tener en cuenta los actos de habla individuales creativos y constitutivos de un narrador (1981, 132). “Las palabras de un solo hablante”, rió Hymes, “se han glosado en el nombre de toda una cultura, Victoria Howard como los ‘Clackamas’, etc.” (1985, 391). En este caso, estas reconsideraciones contribuyen en dos formas. Primero, nos animan a entender el encuentro ético y teológico en la Reservación de San Carlos como una lucha multidimensional entre representantes individuales creativamente comprometidos de diversas comunidades e instituciones —no como un encuentro entre ‘la Iglesia Luterana’ y la ‘cultura Apache’, sino entre, digamos, Alfred Uplegger, Henry Rosin o Paul Mayerhoff y, quizás, Alfred Burdette, Asa Lavender o Silas John (Watt y Basso, 2004, 107-21). Segundo, al considerar esta historia, podemos rastrear algunas de las formas en que el proceso de misionización y conversión cristiana en la reservación deja trazas en las formas y medios de producción de formas discursivas significativas (véase Hanks, 2010; Keane, 2007; Schieffelin, 2007, 2008). Hymes lo atestigua en su teoría de la performance, que rechaza “cualquier punto de vista que separe el estudio de la tradición de la irrupción del tiempo y las consecuencias de la historia moderna” (1981, 134). Aunque el propio Hymes se había dedicado mucho a los temas de continuidad y supervivencia en las circunstancias contemporáneas, tenía, por ejemplo, un agudo sentido de los nuevos contextos (mitos narrados en las casetas de las cafeterías) y nuevas narraciones (historias sobre compras de automóviles) en la comunidad de Wishram. Aunque inquieto por la desaparición del “lenguaje de la tradición” (1986, 86), resulta sugerente su comentario sobre “la interacción de las formas de hablar de los indios y los blancos rurales en el inglés de los indios” (1981, 133-34).

Por último, enfocar la atención sobre la poética y el discurso en el contexto de las actividades misioneras luteranas en las comunidades de la reservación de San Carlos contribuye a nuestra comprensión sobre la producción cultural de la desigualdad narrativa como resultado de estas actividades. Reflexionar sobre la

⁸ Las frases adverbiales temporales y otros marcadores sintácticos de línea y escena, en los que se centró Hymes, son herramientas adicionales para la coherencia. Dennis Tedlock (1983) notó la estructura de pausa como un principio organizador del discurso, así como, por ejemplo, inversiones de pautas de entonación que atraviesan múltiples géneros discursivos en los Zuni, desde saludos hasta plegarias. Don Brenneis y Laura Lein (1977) observaron cómo los argumentos de los niños en el patio de la escuela enseñaban a los participantes la rima, la asonancia y la sincronización. Joel Sherzer y Anthony C. Woodbury (1987) tratan formas poéticas y retóricas como colecciones de rasgos discursivos, lógicamente independientes, pero mutuamente influyentes e indicativas de géneros particulares. El trabajo ha enfatizado en las formas en que los rasgos no semánticos del discurso tienden a producir la coherencia de un enunciado, pero Stephen Booth (1998) afirma que estas otras formas de organización —por ejemplo, el paralelismo gramatical, las terminaciones de las cláusulas, la repetición, las pausas de respiración, las pautas de acentuación métrica y cualidades vocales— a menudo interfieren o compiten con el supuesto significado del texto referencial.

forma poética y el diseño retórico perfila claramente preguntas sobre el papel de los aspectos no referenciales de los actos de habla en la constitución y circulación del discurso y la cultura. La versión abierta de la ideología del discurso luterano menospreciaba la poeticidad, al insistir en que el valor del mensaje luterano estaba en el valor de verdad objetivo que contenía.⁹ Esta verdad estaba disponible en todas las lenguas, pero transmitirla era un asunto de sintaxis y léxico adecuados, no de forma narrativa, poética o retórica. Sin embargo, la forma poética no podía desvanecerse de la vista. Aunque la empresa misionera se centró en las afirmaciones de verdad de teologías en competencia y se propusieron reemplazar lo que sus representantes consideraban creencias falsas con lo que consideraban verdadero, y aunque este proceso rara vez se presentó como un ejercicio poético, inevitablemente produjo ejemplos de comentarios sobre la forma discursiva apropiada que toman las expresiones de la verdad. Ya fuese al hablar o escribir en inglés o en Apache, los misioneros tenían que moldear su discurso en formas dadas o crear otras nuevas, y tenían que comprometerse en análisis comparativos sobre la conveniencia de una forma sobre otra en sus esfuerzos por rediseñar la idea de un enfoque ético sobre lo natural, lo social y los mundos espirituales.

EL SÍNODO LUTERANO DE WISCONSIN EN TERRITORIO APACHE

Los primeros misioneros luteranos que llegaron a San Carlos fueron dos recién graduados del seminario de Northwestern College en Watertown, Wisconsin: Johannes Plocher y Thomas Adascheck. Enviados por el Sínodo de Wisconsin, y al llegar en octubre de 1893, establecieron una iglesia y una escuela en Peridot, a mitad de camino entre el pueblo de la agencia de San Carlos y el asentamiento de Rice.¹⁰ Al experimentar dificultades con la lengua Apache, Adascheck regresó a Wisconsin, pero lo siguió hacia el suroeste un flujo constante de misioneros y maestros de escuela que ampliaron el alcance de la iglesia luterana a lo largo de la extensión de las Reservas Apache de San Carlos y White Mountain.¹¹ La mayoría eran recién graduados del seminario. Sin embargo, el evento señalado para San Carlos fue la llegada en 1917 de Alfred Uplegger, seguido al campo dos años más tarde por su padre Francis, su madre Emma y sus hermanas Johanna, Gertrude y Dorothea. Desde 1917 hasta 1984, cuando falleció Alfred, uno u otro miembro de la familia Uplegger realizó labor misionera en la comunidad Apache de San Carlos.

William Kessel (n.d.) escribe que los voluntarios “no recibieron absolutamente ninguna preparación especial para trabajar en [sic] el campo de la misión”. Sin

⁹ Esto va junto con una desconfianza protestante general respecto a la pompa y la ceremonia. Webb Keane (2007) explora en profundidad esta ideología con respecto al movimiento calvinista.

¹⁰ En la década de 1920, el gobierno federal construyó la Represa Coolidge en la confluencia de los ríos Gila y San Carlos, y San Carlos —que ahora se conoce como el Viejo San Carlos—, quedó cubierto por el embalse que se acumulaba tras la represa. A los vecinos del pueblo los reubicaron en Rice, que pasó a llamarse San Carlos.

¹¹ Norbert Manthe (1994) señala la llegada de Paul Mayerhoff en 1896, Karl Guenther y Rudolph Jens en 1900, Otto Schoenberg en 1902, Reinhold Kutz en 1903, Henry Hasse en 1904, Gustav Harders en 1905, Emil Recknagel en 1907, Irmgard Harders en 1908, E. Edgar Guenther en 1911, Karl Rotter y Karl Toepel en 1912, Adolf Zuberier en 1913 y H. G. Gurgel en 1914.

embargo, venían equipados con conocimientos de seminaristas en latín, griego y hebreo, que podrían aplicar para aprender Apache. Muchos también eran hablantes de alemán. Además, trajeron consigo un enfoque filológico sobre el lenguaje que era un aspecto clave de muchas variedades de traducción de las escrituras cristianas, así como de la ciencia lingüística moderna: la convicción de que la materia proposicional de un enunciado era independiente de la forma en que se ha expresado.¹² Según estos hombres y mujeres, un enfoque en la verdad de las Escrituras, independientemente de cualquier lengua particular que se empleara en su enunciación, guiaba sus esfuerzos para traducir la verdad revelada de la cristiandad al Apache. En particular, Francis Uplegger fue un participante clave en la estabilización de las presentaciones interlingüísticas de las Escrituras, basado en el sentimiento creciente sobre “lo inadecuado de confiar el mensaje sagrado a intérpretes que no hablaban un inglés correcto, que no estaban cimentados en la fe y a menudo no sabían cómo traducir palabras y enunciados que no les resultaban del todo claros” (Hoenecke, 1984, 39). Un énfasis menor en la poeticidad a nombre de la claridad semántica acompañaba a este enfoque sobre la verdad independiente de las Escrituras y, de hecho, una preferencia por las traducciones que tenían la precisión de la descripción en lugar del riesgo de la metáfora. Y, sin embargo, cambios masivos en la poética al nivel de la experiencia comunitaria han acompañado este enfoque sobre la verdad a expensas de la poesía: nuevos géneros de discurso, nuevas cargas semánticas para elementos léxicos, nuevos contextos de interacción, nuevas expectativas para los roles de intérprete(s) y audiencia(s).

Podemos vislumbrar este énfasis sobre el valor de verdad independiente de un enunciado en las notas de clase del estudiante Alfred Uplegger.¹³ Allí, mezclado con sus extensas notas en alemán sobre hebreo y Filología griega, hay una tabla que intenta calcular el número de años desde Adán hasta Abraham, dibujos distraídos de figuras geométricas, diseños de sellos de sus iniciales, estandartes, otros garabatos inconexos y marginalia sin duda ejecutada durante momentos de aburrimiento en clase, y un verso colegial un tanto inmaduro, Uplegger de repente prestó mucha atención a *The World A Spiritual System: An Outline of Metaphysics* (1910), de James H. Snowden. Produjo un resumen de veintiséis páginas, capítulo por capítulo, sección por sección, de todo el libro. La teología popular de Snowden estaba en la órbita filosófica del idealismo subjetivo de Berkeley y, por tanto, dedicada a la búsqueda de la verdad objetiva que yace oculta tras las apariencias y la experiencia sensorial. En los capítulos titulados “How We Reach Objective Reality” y “The Nature of Objective Reality”, Snowden argüía contra la idea solipsista de que la realidad no era más que una ilusión de la mente subjetiva individual. Así como el

¹² Joëlle Proust (1989) rastrea el surgimiento de esta convicción hasta Kant, con importantes etapas en [Bernard] Bolzano y [Rudolf] Carnap.

¹³ La carrera educativa de Uplegger fue complicada. Estuvo en Lawrence College en Appleton, Wisconsin (donde muchas clases se dictaban en alemán) de 1907 a 1910, pero no se graduó. En 1914, se inscribió en el Seminario Luterano de Wisconsin, en Mequon, pero nuevamente no se graduó, y priorizó su voluntariado para el servicio a los Apache. En el ínterin, es posible que hubiera asistido a Northwestern College en Watertown. Un horario de clases sin fecha contiene los siguientes cursos: “Evol.”, “Biol.”, “Latín”, “Arte”, “Hist.”, “Fil.”, “Coral”, “Arte Ap.”, “griego”, “Lab.” y “Gim.”.

alma, que Snowden había definido antes como "realidad última" (1910, 86), se compone de una "naturaleza triple de pensamiento, sensibilidad y voluntad, y se caracteriza por la unidad, el crecimiento, la ley, el hábito, la libertad y el propósito" (1910, 177), por lo que el mundo y el universo son "la conciencia de Dios organizada en un sistema de pensamiento, sensibilidad y voluntad" (1910, 223). Y debido a que "Dios es el Espíritu original, no derivado, infinito" (223), su omnipresencia garantiza la existencia estable y objetiva de la realidad. Así, entender la existencia de Dios y entender la estabilidad de la verdad objetiva son fruto del mismo árbol. En el argumento de Snowden, la existencia de Dios y la unidad de la estructura tripartita del mundo y del alma sirven para socavar el solipsismo, al plantearlo como una falacia lógica.

Se estableció un vínculo entre la verdad objetiva y la forma poética en otra clase, para la cual Uplegger escribió un breve ensayo titulado "The Subject of an Oration" (A. Uplegger n.d.). El marco tripartito de Snowden para el alma y la realidad — pensamiento, sensibilidad y voluntad— ha retornado en la tesis de Uplegger sobre la oratoria adecuada y efectiva: "Una oración debe apelar al intelecto, la emoción y la voluntad de sus oyentes". Debido a que el propósito de una oración era producir alguna acción en sus oyentes, necesitaba tocar la voluntad. Pero debido a que el hombre era un ser libre y racional, sus "actos gratuitos de deber y amor" nunca podrían exigirse a menos que pudiera estar "convencido de que era bueno efectuarlos" mediante la apelación del orador "al intelecto de los oyentes, la instrucción, la explicación, la perspicacia, la comprensión". Sin embargo, convencer a un oyente con argumentos racionales podría no resultar suficiente para despertar la voluntad. "Mover el corazón" era un vínculo necesario entre el intelecto y la voluntad. "Por tanto, un orador que no apelase a las emociones de sus oyentes sería como un agricultor que siembra maíz y no cultiva el campo." Uplegger encontró una unidad entre la trinidad pensamiento-sensibilidad-voluntad que garantizaba la existencia objetiva de la verdad y el trío intelecto-emoción-voluntad que sustenta la naturaleza de una presentación retóricamente efectiva de esa verdad.

La respuesta del profesor de Uplegger en esta clase revela los límites de imaginar una verdad objetiva fuera de la forma retórica de su enunciación. Aunque con un elogio, el comentario marginal sobre el ensayo pidió a Uplegger que fuera más sutil y matizado en la presentación de su argumento. "Bien razonado", escribió el instructor. "Sin embargo, trate de no mostrar la estructura mecánica de su escritura *tan llanamente*, como mediante el uso de entonces, por tanto, etc. Para un artículo breve, ha utilizado estas palabras con demasiada frecuencia" (énfasis en el original). La poética y la poesía resultaban ineludibles. Pero como demuestran los comentarios de este profesor, el objetivo manifiesto de la retórica efectiva —la destreza de la elocuencia— era ocultar su construcción material y llevar a que pareciera que no había nada en juego en un enunciado excepto la transparencia referencial de las verdades incorporadas en su contenido proposicional (Leff, 1986).

En los servicios grabados que realizaron los Upleggers en San Carlos, se puede notar que el enfoque de los misioneros sobre la verdad se ha desarrollado a través de dos vías principales. Primero fue una referencia continua sobre el valor de verdad de las afirmaciones que se formulaban desde el púlpito. En una parte regular del

servicio de adoración, Alfred Uplegger cerró la lectura de los textos del Evangelio y la Epístola con una aclamación adaptada de un versículo del Evangelio de Juan (17:17), una declaración metadiscursiva sobre la certeza de la palabra de Dios como se presenta en la Biblia: “Santifícenos en tu verdad, oh Señor, tu palabra es verdad. Amén.” Los textos de los sermones también se disponían con afirmaciones sobre la verdad. Por ejemplo, en su sermón de Pascua de 1964, Alfred Uplegger ha presentado a su audiencia aspectos espirituales clave sobre la resurrección y, luego, concluyó:

- I.a **That** is the **greatest event** in **all** the **world**.
- I.b That the Lord Jesus rose from the dead.
- II.a.1 And on this **greatest** of **all**
- II.a.2 **TRUE**
- II.a.3 events
- II.b the Christian church is built. (A. Uplegger, 1964)¹⁴

La afirmación sobre la verdad absoluta de Uplegger se organiza mediante la sintaxis, el tempo, la pausa y el énfasis. Tanto las regularidades como las interrupciones de la regularidad y la pauta contribuyen a la organización poética de su oración. El salto de línea entre I.a e I.b ocurre en un final de frase de cláusula que se coordina con una ruptura de pausa. Las líneas también se coordinan mediante la repetición de “that” como una conjunción apositiva. Aquí el tempo y el *rubato* de Uplegger también son importantes de entender. Me abstengo de presentar este pasaje en notación musical pues no todos leen música. Pero si lo hiciera, ubicaría una marca de metrónomo para este pasaje a unos 75-80 latidos por minuto, una marca de *andante*. Al comienzo de la línea I.a, Uplegger acelera a su tempo elegido. Él trata cada línea del pasaje en forma de llamada-y-respuesta, lo que resta importancia a la regularidad del acento y el metro en la línea (b) de cada par. En la línea II.a.1, el acento métrico ocupa un lugar destacado, ya que las sílabas “this”, “great-“ y “all” caen en pulsos regulares de alrededor de 77 latidos por minuto. El pico de entonación y amplitud del pasaje se produce en la palabra “true” en la línea II.a.2, precedida por aproximadamente medio latido de *fermata*, o pausa, que aumenta la anticipación que culmina en la enunciación de la palabra.¹⁵ Uplegger

¹⁴ En seguida, se incluye una clave de las convenciones de transcripción que se utilizan en este ensayo. Los saltos de línea en la transcripción se llevan a cabo en los puntos de pausa. Los números de línea en el margen izquierdo intentan indicar la estructuración retórica de la franja de discurso, organizada como “tema” (designada con números romanos), “subtema” (letras minúsculas) y “línea” (números arábigos). Es decir, II.b.4 indica así la cuarta línea (delimitada por ruptura de pausa) del segundo subtópico del segundo tema (ambos delimitados por estructura retórica o narrativa). Estos dos deberían combinarse para ayudar al lector a comprender la coordinación de un hablante, en la interpretación, entre los rasgos del discurso y los rasgos de representación de una oración. Además, en esta primera transcripción, he utilizado negritas para indicar el patrón de énfasis –un compromiso, como lo he indicado en el texto, entre el deseo de notar el énfasis y el no deseo de alienar a los lectores que no se hallan familiarizados con la notación musical.

¹⁵ Por ejemplo, al ver las líneas II.a.1 y II.a.2 en el *software* de análisis fonético Praat (<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>), los segmentos vocálicos de “this”, “great-“, y “all” flotan en torno a un tono de 240 Hz, entre A sostenido y B por debajo del do medio. La /u/ de “true”, en distinción, salta a

también enfatiza en el enfoque en esta palabra al contrastar la elongación líquida del “todo” anterior con una interpretación de *staccato* de “verdadero”. Una segunda forma en que los misioneros luteranos en la reservación enfatizaron en el concepto de verdad puede percibirse en las prácticas de traducción, y en particular en el enfoque singular de transferir los valores semánticos de los textos del Evangelio a través de voces Apache y oídos en la traducción. Los cuadernos de notas de Francis Uplegger están llenos página tras página de traducciones de conceptos que tienen vida dentro de un marco evangélico, pero que pueden resultar difíciles de traducir a una nueva lengua. Al ver su traducción de la segunda epístola de San Pablo a Timoteo (Fig. 1), por ejemplo, revela que Uplegger se hallaba muy comprometido en un proyecto semántico: ¿cómo se dice *rectitud* en Apache?, ¿*inspiración*?, ¿*doctrina*?, ¿*repreensión*?, ¿*corrección*?, ¿*instrucción*?¹⁶

Este enfoque en la semántica influyó en la forma en que incluso los términos con largas historias metafóricas en inglés se representaron en Apache. Por ejemplo, hay dos formas generalmente aceptadas de decir *mil* en Apache. La primera es *goneznaadn-goneznadin* ‘diez cientos’. La segunda es *dohottadgo* ‘incontable’, ‘no debe ser contado’. De los dos, el segundo término parece ser el más utilizado. Sin embargo, Francis Uplegger parece haber preferido el primero por su precisión aritmética en comparación con la imaginería poética del segundo y, en sus notas sobre la lengua Apache, caracterizó al segundo con la anotación “popularmente” (F. Uplegger, s.f.b, 45). Prefería la versión numérica a pesar de la historia etimológica similar de la palabra en inglés al término Apache al que se resistía: la raíz indoeuropea **tūs* significa ‘multitud’ o ‘fuerza’.

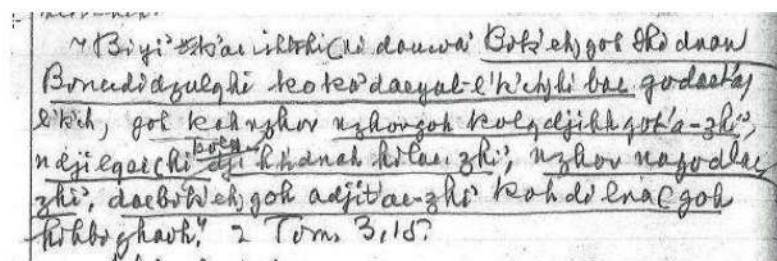
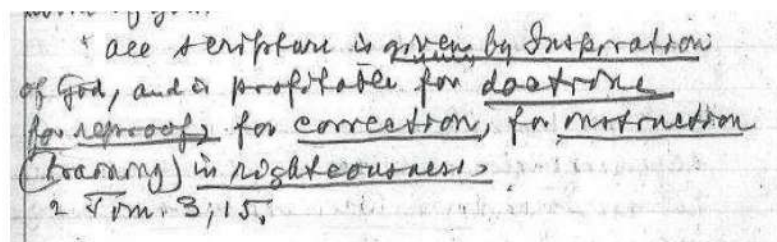


Figura 1
Selección del cuaderno de Francis Uplegger que muestra 2 Timoteo 3:16.

alrededor de 280 Hz, o entre el do sostenido y el re por encima del do medio.

¹⁶ Las notas de Uplegger, que se muestran en la Figura 1, parecen decir que esta es una traducción de 2 Timoteo 3:15, pero el texto es el versículo 16.

Una inclinación hacia el semanticismo influyó en una serie de elecciones de traducción que establecieron los misioneros en las que las relaciones metafóricas o poéticas se sumergían bajo un enfoque de descripción abierta. Las representaciones de los siete días de la semana en Apache casi invariablemente cargan los nombres con significados funcionales y descriptivos: ‘día de descanso’ (*hana'idzołíí bijjii*), ‘día de adoración’ (*godilziníí bijjii*), ‘(lugares de negocios son) abiertos’ (*ch'ít'qq*), etc. Este papel funcional-descriptivo de los nombres de los días lo invocaron por lo regular los traductores misioneros a pesar de la historia pagana de los días de la semana en inglés como fuente de origen para el Sol, la Luna, Saturno, Thor, Odín, etc.¹⁷

Un enfoque tan claro sobre la semántica de la palabra podría tender a ubicar a la forma en una posición subsidiaria y, de hecho, los misioneros rara vez, si es que alguna, utilizaron las formas poéticas o retóricas vernáculas apaches. Pero los aspectos formales del discurso Apache no se ignoraron ni resultaron inalterados por los misioneros. Por un lado, la importancia de la verdad significaba que los luteranos a menudo criticaran —y establecieran contrastes— entre las narraciones Apaches y, por el otro, la doctrina cristiana. Un artículo en el boletín de la misión de 1924, bajo la firma de Lon Bullis, el intérprete Apache de la misión de Bylas, enmarcaba una clara distinción entre “una historia de fabulación” y “una historia real”. La primera “es un relato que se ha inventado para los viejos y las viejas que no duermen por las noches” (Bullis, 1924, 3). De forma similar, señala el artículo, para que las personas que adoran dioses falsos “oren a algo pensado por los hombres”, mientras que el Dios verdadero condena este comportamiento en Deuteronomio y especialmente en los Evangelios (1924). Junto a este rechazo de las narraciones Apache había una desconfianza y menosprecio semántico de la partícula narrativa prominente y el verbo de hablar *ch'inii*, que los misioneros desaprobaban al compararlo con la falta de fiabilidad de los chismes.¹⁸ En comparación, la palabra de Dios no era *ch'inii*, no era simplemente algo que alguien dijo. Era *danii*: verdadera.

La práctica luterana de traducir textos teológicos cristianos al Apache no dedicó mucha energía a incorporar formas poéticas y retóricas Apache ya existentes en la práctica litúrgica en la reservación (véase Nevins, 2010). Los sermones devienen interesantes en este contexto, pues plantean temas de poeticidad en dos líneas. Primero, plantean preguntas en torno al tema abordado por primera vez en las notas universitarias de Alfred Uplegger, es decir, cómo un hablante produce una comprensión de la verdad y la transparencia referencial para una audiencia a través de los mecanismos de organización poética y elaboración retórica. Segundo, los sermones plantean preguntas sobre temas relativos a la relación entre la

¹⁷ Esta preferencia por lo abiertamente descriptivo cuando los medios de traducción más metafóricos están disponibles en las lenguas de origen o de destino plantea una pregunta relativa al huevo y la gallina con respecto a que los athabaskanistas de muchas tendencias consideren a la lengua Apache como “un lenguaje descriptivo”.

¹⁸ Aquí no deseo dar a entender que los misioneros necesariamente sustituyeron un significado previamente inexistente. Bien puede ser que el uso de *ch'inii* como un marco metapragmático para ‘chismes’ siempre hubiera existido, y los misioneros utilizaron la asociación. Para ver un resumen de los testimonios de los Apaches de San Carlos y el uso cambiante de las partículas narrativas, véase de Reuse, 2003.

performance oral y la representación escrita, que ya señalé como parte de la ética de la etnopoética de Hymes. La preparación de un guion para la performance en un sentido invierte el orden de la mayoría de las representaciones etnográficas de las narraciones orales. Pero resulta claro que los sermones en la iglesia luterana no se han improvisado ni formulado oralmente en su composición. Esto se muestra más claramente en las preparaciones de Francis Uplegger para sus sermones pronunciados en Apache, que lo muestran en un arduo trabajo para transferir los valores referenciales de los conceptos bíblicos a la lengua vernácula de los hablantes adultos en San Carlos.

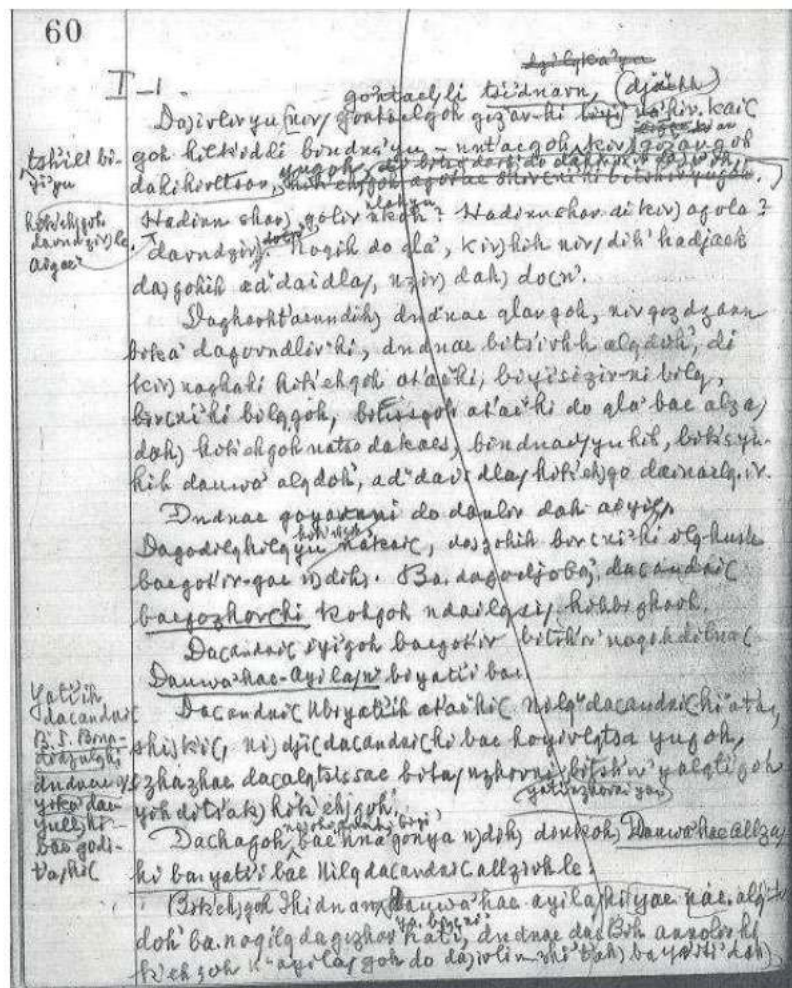


Figura 2.
Página rechazada de la traducción de un sermón de las notas de Francis Uplegger.

La Figura 2 muestra una página de preparación del cuaderno de Uplegger con el texto de un sermón. Demuestra hasta qué punto ha preservado el género discursivo del *ensayo* para su sermón cuando el texto pasó del inglés al Apache. Uplegger mostró una notable meticulosidad en su búsqueda de la equivalencia semántica. Una línea a lo largo de estas páginas indica que rechazó este trabajo. Lo comenzó de

nuevo en las siguientes páginas, pero una línea a lo largo de esas páginas indica que al final también pudo haber rechazado esa versión. En otros casos, volvió a los textos originales en hebreo y griego para ubicar su significado. Pero su atención a los detalles referenciales del Apache no se correspondía con un sentido concomitante de preservar o representar las formas poéticas o retóricas del Apache en ya fuese el género del discurso del sermón o su entrega desde el púlpito. De hecho, el rechazo de las narraciones Apache como “historias de fabulación” y la relación icónica entre la estructura de la verdad y la estructura de una estructuración retórica particular del argumento casi garantizó que este sería el caso.

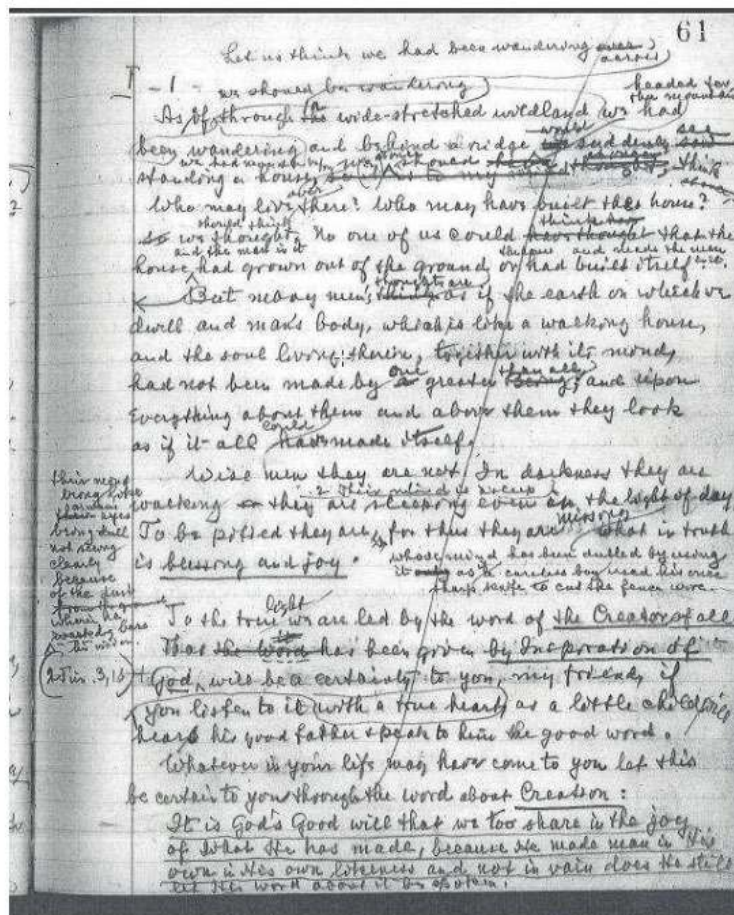


Figura 2 (continuación)

La traducción de Francis Uplegger referente a los himnos luteranos presenta un caso interesante, ya que aquí el deseo de la verdad objetiva y las demandas de la forma poética se enfatizaron mediante el marco métrico y periódico de los himnos litúrgicos.¹⁹ Al abogar por una misa vernácula, Martín Lutero también escribió a

¹⁹ Esto incluye el metro musical de un himno, en general un pulso fuerte seguido de dos pulsos más débiles (tiempo de 3/4), o un pulso fuerte seguido de tres pulsos más débiles (4/4 o tiempo ‘común’). Además, la estructura de cada verso tiende a seguir una pauta simétrica de ocho compases que van desde la tónica o tonalidad inicial hasta el grado dominante o quinto de la escala; seguido de ocho

favor de una himnodia vernácula y la idea de que en el cantar, “tanto el texto como las notas, el acento, la melodía y la forma de la traducción debe surgir de la verdadera lengua materna y de su flexión” ([1525] 1958, 141). De hecho, aquí Lutero estaba defendiendo el empleo de los potenciales poéticos de las lenguas vernáculas específicas para albergar la misma verdad objetiva, una lucha por “conciliar... la belleza humana de la diversidad lingüística con el mensaje singular y universal de la fe cristiana” que señala Mary Margaret Steedly es un tema constante para el protestantismo en general (1996, 447). No obstante, las traducciones de himnos de Uplegger no utilizan las formas vernáculas de los cantares en Apache.

Aunque perfeccionó hábilmente la lengua Apache hasta la métrica y la melodía del alemán y otras formas musicales de Europa central y occidental —y a menudo preservó de forma bastante ingeniosa la importancia semántica del texto—, no intentó crear una himnodia vernácula para la comunidad luterana para la Reservación Apache de San Carlos. Cada domingo, Uplegger dirigía a la congregación a través de una recitación al unísono del texto del himno en Apache, que había escrito en letras grandes en una hoja de madera de roble con utilización de la ortografía Apache que había ideado. Reemplazar el cantar Apache vernáculo con las melodías y los arreglos armónicos del himnario luterano fue de la mano con toda una serie de nuevas formas de estandarización provocadas por los nuevos religiosos y las instituciones educativas que patrocinaba la misión: la lectura en grupo de pasajes de libros escolares y la memorización de textos fueron formas clave de socialización de la lengua para los niños en la escuela de la misión.

LOS SERMONES EN LA INTERPRETACIÓN

Hasta ahora he argüido que las prácticas discursivas de Uplegger, padre e hijo, en su empeño de la misión luterana entre los Apaches en San Carlos enfatizaron en el traslado semántico adecuado de los conceptos bíblicos a la lengua Apache vernácula, pero no dedicaron una atención equivalente a descubrir formas poéticas vernáculas para la circulación de ese contenido referencial. De hecho, la distinción misma entre contenido y forma era prominente en el enfoque de los Uplegger sobre su trabajo, al ser el primero un asunto de verificación objetiva más o menos independiente de la segunda. Sin embargo, junto con el orgullo manifiesto del lugar dado al valor de verdad de una expresión, he argüido que los temas relativos a la forma poética permanecieron intactos en el trasfondo de este análisis sobre la denotación como un principio organizador adicional que sustenta el trabajo misionero en la comunidad. Los efectos de este principio se expresaron en la denigración de las narraciones de los Apache como “historias de fabulación”: la preferencia por una forma particular de ensayo que compromete el intelecto, la emoción y la voluntad del oyente; el sentido respecto a que esta forma particular guardaba una relación icónica con la triple naturaleza de la realidad como pensamiento, sensibilidad y voluntad; y la importación de modelos europeos de himnodia como música para el

compases complementarios que llevan de nuevo a la tónica. Estas mitades de ocho compases suelen tener un diseño simétrico también, divisible en mitades complementarias de cuatro compases cada una.

culto, con independencia de la lengua en la que se hubiera desarrollado el conjunto del texto.

En general, durante las décadas de 1950 y 1960 y posiblemente desde la década de 1930, los feligreses de la iglesia luterana Grace en San Carlos presenciaron dos sermones. El primero, entregado en Apache, seguía la forma de ensayo ya mencionada, que daba Francis Uplegger, cuya reputación como el más hábil de los misioneros en el dominio de la lengua Apache sobrevive hasta el día de hoy. El otro lo pronunciaba en inglés su hijo Alfred. Sin embargo, estos sermones eran independientes entre sí tanto en tema como en alcance y, en general, los dos pastores planteaban temas independientes, aunque relacionados. Entonces, un caso límite podría ser uno en el que un sermón se pronunciaba en inglés y, luego, se interpretaba en Apache. Según muchos misioneros, esta era una práctica estándar, como lo era los domingos en San Carlos cuando Francis Uplegger no predicaba. El diario de Johannes Plocher contenía entradas que se referían a “Oscar Davis” y “Norman” como intérpretes (Plocher, 2004).²⁰ Ernest Victor, Wallace Johnson y Alfred Burdette fueron destacados intérpretes en San Carlos, los dos primeros que también viajaban con el pastor Albert Meier mientras predicaba en los campamentos de East Fork a fines de la década de 1920 (Guenther, 1927). El acto de interpretación y la figura del intérprete constituyeron marcadores simbólicos frecuentemente citados del trabajo misionero luterano y la conversión en la comunidad Apache, en especial en la primera mitad del siglo XX (Guenther, 1927; Rosin, 1966; Uplegger, 1924).

Para volver al servicio del domingo de Pascua de 1964, ese día el sermón de Alfred Uplegger lo pronunció en inglés el pastor y, luego, lo interpretó para la congregación Fergus Sneezy, un hablante nativo de Apache.²¹ Uplegger comenzó su exégesis sobre el texto con los ángeles que presencian la resurrección de Cristo.²² Aunque era Pascua, el sermón no era un tratado sobre la resurrección en sí, sino más bien un comentario sobre el testimonio de grandes eventos por parte de los ángeles y un análisis sobre cómo la presencia de los ángeles subraya la verdad y la grandeza de esos eventos. La oración se organizaba en parte mediante su gramática: por lo regular Uplegger coordinaba pausas con aperturas de líneas adverbiales en su performance. Aunque estas aperturas adverbiales (“now”, “and now”, “now then”) se pueden utilizar para marcar el paso del tiempo, en cambio Uplegger mapeaba metafóricamente la temporalidad ontológica, al utilizar estas aperturas de línea adverbiales de forma apositiva para ofrecer información adicional para su tesis

²⁰ Este probablemente era Norman Genoway, un miembro tribal de San Carlos que estuvo activo en la iglesia luterana como intérprete y miembro de la congregación hasta su muerte.

²¹ Francis Uplegger, quien habría predicado él mismo en Apache, seguido del sermón de su hijo Alfred en inglés, falleció en junio de 1964 a la edad de 97 años. El domingo de Pascua de ese año fue el 29 de marzo, por lo que es posible que ya se hubiera enfermado.

²² En la versión del Nuevo Testamento del rey Jacobo (el texto en inglés que se utiliza en el sermón de Uplegger), Mateo 28:2 dice que “el ángel del Señor” estaba en la tumba de Jesús; Marcos 16:5 llama a esta figura “un joven ... vestido con una larga túnica blanca”; Lucas 24:4 se refiere a “dos hombres ... con vestiduras resplandecientes”; y Juan 20:12 dice “dos ángeles vestidos de blanco”. Uplegger se refirió al pasaje de Lucas en su sermón, con la aclaración a su congregación referente a que los “dos hombres” eran “ángeles”.

sobre el testimonio de los ángeles. De hecho, el delineamiento poético del sermón parece una forma de aplicar una ingeniería inversa a lo que podría haber sido el esquema original del ensayo de Uplegger: un enunciado del tema, seguido de una selección de ejemplos y, luego, una conclusión. A menudo, la relación entre el enunciado del tema y la conclusión en cada episodio de la narración toma la forma de una antítesis retórica en la forma de “yes, but”. Aquí, por ejemplo, está la comparación de Uplegger entre los descubrimientos materiales del hombre y el descubrimiento espiritual por parte de los ángeles del Redentor y Salvador que yace en el pesebre de Belén:

- I.a Those were the greatest events on earth, friends.
- I.b.1 The discovery of gold?
- I.b.2 Well, that was great,
- I.b.3 how to use that,
- I.b.4 yes,
- I.c and of silver.
- I.d.1 And the discovery of many, many other things,
- I.d.2 how to travel fast even through the air,
- I.d.3 by trains,
- I.d.4 that’s great.
- II.a But that’s nothing!
- II.b.1 The great things were done by God,
- II.b.2 by His creation,
- II.b.3 by His sending the Lord Jesus.

En este episodio, Uplegger utiliza en forma predominante la repetición interlineal, con el uso de “discovery” en las líneas I.b.1 y I.d.1, “great” en I.a, I.b.2, I.d.4 y II.b.1, “how to X” en I.b. 3 y I.d.2. La repetición se une a la regularidad métrica en las líneas II.b.2 y II.b.3, donde “by His X” se duplica como una frase de apertura de línea en la conclusión del episodio.

En comparación, la interpretación en Apache de Sneezy relativa al sermón de Uplegger vuelve a referir directamente la narración de la crucifixión y la resurrección en lugar de comentar un aspecto de ello, y exhorta a los oyentes en la congregación a reflexionar y pensar en lo que significa que Cristo murió como un sacrificio por ellos. Quizá porque se trata de un relato de los hechos y no, como ocurre en el texto de Uplegger, de un metadiscurso sobre los eventos, las aperturas adverbiales de línea y de episodio en la versión en Apache resultan claramente temporales, marcadas por el uso de adverbiales que ubican la historia en el tiempo: “now”, “then”, “today”, “a few days ago”, “three days from when he was buried.”

Tal como con el sermón de Uplegger, la estructura lineal aprovecha la repetición. Aquí Sneezy repite la frase *doo iliigo ayilaa da* ‘no tenemos que pagar por ello’:

- I.a.1 ak0h
there
- I.a.2 datsaahíí nagonil
death was paid for
- I.a.3 doo iliniigo ayilaa da

- it cost nothing/we don't have to pay for it
- I.b.1 Hch'ideeł golzeeyú doo agot'eehí
At the place called Hch 'ideeł what happens there²³
- I.b.2 bee agot'eehí doo iliigo ayilaa da
how it is, we don't have to pay for it
- I.c.1 ch'idn nant'an
the devil
- I.c.2 biyan'isna'nlí le'at'eeń] doo iliigo nohwaa ilaa da
we could have been his slaves but it doesn't cost us
anything/we don't have to pay for it

Aquí es interesante notar que, al invocar el nombre Ch'idn Nant'an para referirse a Satanás, y al discutir el riesgo de pagar lo que una persona debe o convertirse en esclavo, el intérprete Apache puede haber establecido un vínculo intertextual entre la historia de la crucifixión y resurrección y una narración vernácula Apache sobre un hombre que se endeuda con Ndah Ch'ii'n debido al juego y debe trabajar para saldar su deuda mediante la realización de un trabajo imposible que solo puede lograr con la ayuda de la hija menor de Ndah Ch'ii'n (Ethelbah, Ethelbah y Nevins, 2012). Al pagar esa deuda en nombre de la humanidad, Jesús disipa esta posible esclavitud.

Además de la repetición formal, la versión de Sneezy también aprovechaba las posibilidades poéticas de la iconicidad de sonido, al utilizar la fonología Apache para un efecto retórico. En la siguiente sección de cinco líneas, él utilizó la fonología y la morfología Apache para establecer un esquema de rima rítmica basado en pronombres y segmentos silábicos de raíces verbales que terminan en *-aa*:

- I.a.1 nohwaa nadidzaa
he got up again for us
- I.a.2 nohwaa goneznaa
he won it for us
- I.a.3 datsqahí yaa goneznaa
he defeated death for us
- I.a.4 ch'inyaa goneznaa
he went through it and won it
- I.a.5 nohwaa
for us

Esto termina una escena y la siguiente apertura marcada por un adverbial temporal: "And then new life". Entonces, el narrador vuelve a una nueva exhortación a la audiencia a "pensar en" estos hechos, a pensar sobre ello "como si hubiera sucedido esta mañana", "como si hubiera sucedido justo ahora", "aunque sucedió hace mucho tiempo, piénselo como si acabara de suceder".²⁴ Al mismo tiempo, parece que el

²³ El topónimo Hch'ideeł golzeeyú (en el lugar llamado Hch'ideeł]) resultó difícil de interpretar. Un experto en la lengua, a quien consulté, lo tradujo como "el lugar de separación", posiblemente para referirse al Infierno. Esto tendría sentido en el contexto del tema del sermón de Pascua. Sin embargo, una segunda persona concluyó que se refería a "un lugar entre el cielo y el infierno", y no al mismo Infierno. Un tercero lo interpretó como "día del juicio", al observar que no se refería a un lugar donde uno ha sufrido la separación, sino a un lugar donde ocurriría el proceso de separación y clasificación.

²⁴ La noción de experimentar eventos pasados como si hubieran ocurrido en el presente es un tropo

pastor y el intérprete emplearon sus habilidades retóricas y poéticas para un efecto diferente. Las estrategias generales de Uplegger eran aditivas y contrastivas. Tanto los rasgos de performance de su sermón y su uso de la repetición léxica tienden a subrayar su objetivo de una presentación clara de ejemplos apositivos como el desarrollo de fuertes contrastes al servicio de su punto. Por otro lado, Sneezy parece haber utilizado la repetición como un estribillo, que amplifica su recurrencia a un punto temático.

POÉTICA Y VERDAD

Como antropólogo, Hymes resultaba más apto para analizar la poética como “un esquema implícito para la organización de la experiencia” (1996, 121) que como un modelo implícito de la verdad. Según aquellos cuya experiencia se organizó en torno a las revelaciones del cristianismo, la distinción puede haber resultado discutible. En cualquier caso, el sentido de Hymes respecto a que la forma y su inteligibilidad son la clave del análisis de los sistemas estéticos y expresivos se basa en una serie de argumentos sobre *poiesis* y verdad con largas historias en la tradición intelectual occidental-cristiana. Estas historias han explorado las relaciones superpuestas entre una serie de binomios: estética y ética, arte y artesanía, y expresividad y proposicionalidad, con la implicación de esta última como un discurso en torno al valor de verdad de las expresiones poéticas.²⁵ Por supuesto, la variedad de posiciones en este diálogo largo y continuo es extremadamente amplia. Quizás Matthew Arnold alcanzó el pináculo de la hipérbole romántica con su afirmación de 1879 respecto a que “la poesía no es más que el discurso más perfecto del hombre, aquello en lo que se acerca más a poder decir la verdad” ([1879] 1922, 4). Solo necesitamos ubicar este sentimiento junto al sentir de la advertencia modernista de Archibald MacLeish en su “Ars Poetica” de 1926 (1985, 107) relativa a que

A poem should be equal to:
Not true

para tener una idea sobre la gama de perspectivas en torno a la poesía y la verdad disponibles para cualquier persona con la inclinación a investigar el asunto. Sin duda, aunque el tenor dominante de la conversación se desplaza a lo largo de la historia y los ámbitos culturales, no se puede decir que una misma posición se asociara a un contexto social dado. La existencia continua del debate, y no una posición particular dentro de él, sigue siendo notoria. El contemporáneo de Matthew

que atraviesa varios dominios del discurso Apache. Exploro esto más a fondo en Samuels, 2004.

²⁵ El filósofo de la música Michael Szekely analiza cómo el auge moderno de la “música absoluta” provocó “una crisis en la noción de la verdad filosófica en sí misma”. Cita *Aesthetics and Subjectivity*, de Andrew Bowie: “De una unión de música y lenguaje, donde el lenguaje es el socio principal, emerge (con el advenimiento del modernismo) un divorcio, en el que el antiguo socio menor se torna autónomo y ya no se obliga a representar lo que un texto verbal puede expresar. ... El resultado es un cambio potencial fundamental en la idea de la verdad. ... Si la música sin palabras es una forma más elevada que la música con palabras, entonces la música parece capaz de usurpar el papel de la palabra como locus de la verdad” (Szekely, 2001, 1).

Arnold, Lord Kelvin, parece haber tenido poca importancia en la poesía, al minimizar el valor de verdad de cualquier lenguaje representativo, excepto los números. Durante la década de 1920, Owen Barfield participó en un sostenido desacuerdo con C. S. Lewis sobre la relación entre la imaginación poética y la verdad. En suma, Barfield argumentaba que, a través del funcionamiento de la dicción poética, la imaginación era capaz de llegar a una perspectiva de la verdad al volver a experimentar los significados originarios y unitarios del discurso que se habían perdido con el ascenso de lo prosaico y la pérdida de la poesía con el tiempo. La posición de Lewis sostenía que la verdad es solo una realidad concreta, consistente y objetiva, de ninguna forma creada por el funcionamiento de la imaginación humana (véase Adey, 1979).

El aspecto ético de la búsqueda de la representación crea un vínculo entre el trabajo etnopoético de Hymes y las actividades misioneras de los Uplegger en San Carlos. Otro es la resonancia compartida con una historia de exploración de la relación adecuada entre la proposicionalidad de un enunciado y su poeticidad. Desearía aclarar esta resonancia al explorar, por un lado, algunas inquietudes superpuestas en la etnopoética y, por el otro, una serie de teorías medievales sobre el carácter de la expresión poética. Mi elección de centrarme en esta resonancia particular no es arbitraria. Más bien, diría yo, algunos enfoques claves medievales sobre la poética comparten rasgos importantes con los aspectos éticos de las comprensiones tanto de Hymes como luteranas sobre la importancia de la forma poética. Por ejemplo, la unión de sintaxis, retórica y poética bajo el título de “elocuencia” que he atribuido al proyecto etnopoético de Hymes en una sección previa de este ensayo se tomó de la descripción de las artes superiores por el monje del siglo XII Domenico Gundisalvi, y Hymes (1972, 56) notó una relación entre su idea de competencia comunicativa y la relación entre la gramática y la retórica en la antigüedad clásica.²⁶ De forma similar, el enfoque de Hymes en el papel de las equivalencias de Jakobson en la elaboración de expresiones poéticas y en números recurrentes tales como dos y cuatro en el revestimiento de los textos narrativos de los nativos norteamericanos se hace eco de la interpretación del historiador del arte Henri Focillon sobre el significado de las catedrales góticas: “Un arreglo considerado de simetrías y repeticiones, una ley de números, una especie de música de símbolos coordinan silenciosamente estas vastas enciclopedias de piedra” (1963, citado en Eco, 1986, 61-62).

La franja de tiempo y espacio conocida como la Edad Media también fue testigo de una amplia gama de perspectivas sobre la poesía y la verdad. En este sentido, Conrad de Hirschau, un monje benedictino del siglo XII, muestra una perspectiva “moderna”, en resonancia con Lewis y MacLeish, que encuentra al poeta para crear ficción “porque habla de falsedad en lugar de hablar de la verdad o mezclas de lo verdadero con lo falso” (en Eco, 1986, 106). En un movimiento que resuena con la distinción de Upleggers entre relatos ‘verdaderos’ y ‘fabulaciones’, Conrad

²⁶ Gundisalvi (ca. 1105-ca. 1181) fue un archidiácono de Cuéllar y filósofo escolástico. Como tal, supervisó la traducción al latín de gran parte del conocimiento científico árabe. Mi gratitud a Marybeth Nevins por dirigirme a la cita de Hymes.

subdividió aún más a estos escritores “creativos” en paganos y cristianos. Sin la verdad revelada de la cristiandad, los poetas paganos solo podían expresar la verdad como si fuese por accidente o inspiración. Por su parte, a fines del siglo XIII, Tomás de Aquino se refirió a la poesía como un “aprendizaje inferior” y, al seguir una línea platónica, arguyó que “la razón humana no puede captar los asuntos poéticos ‘debido a su intrínseca falta de verdad’” (en Eco, 1986, 105). Sin embargo, aproximadamente medio siglo después, Albertino Mussato dio un vuelco a la estética y la teología de Tomás de Aquino cuando dio primacía a las verdades contenidas en la imáginería poética y la metáfora sobre las verdades del silogismo lógico. Dado que Mussato fue un estadista, dramaturgo y poeta, este cambio bien puede ser un eco de un cambio en el poder desde el monasterio a la Corte, y desde el latín a la lengua vernácula, así como nuevas demandas de habilidad retórica en la Italia de principios del Renacimiento. En el siglo XV, el músico de la Corte española Juan Alfonso de Baena, en el prólogo de su *Cancionero*, valoraba a la poesía como una oferta de conocimiento tan valiosa como la que había enunciado el gran filósofo Aristóteles. Esta valoración de la poética implicó también un reordenamiento ético de la relación jerárquica entre poetas y filósofos paganos y cristianos. Sin embargo, la simultaneidad de múltiples perspectivas sobre la relación entre poesía y verdad se puede ver en el hecho de que la división temprana de Conrad de Hirschau entre géneros de verdad y géneros de ficción, y entre autores cristianos y paganos, estableció una agenda curricular para la enseñanza del latín, que Walter Ong (1959) analizó como un rito masculino de iniciación que duró hasta bien entrado el Renacimiento, si no más allá: la poesía era para niños; la filosofía, la teología, el derecho y la medicina para adultos.

Tal como los teóricos de la estética medievales, Upleggers y Hymes compartieron un enfoque en una relación orgánica entre la parte y el todo. Según los luteranos, esto se expresaba en la narración de la salvación, pero también contribuía a la construcción de los textos de los sermones, de modo que cuando el orador llegaba a su conclusión, esta aparecería como una clara e inevitable consecuencia de los materiales presentados en la oración precedente. Según Hymes, la belleza está en la proporción o, como dijo Tomás de Aquino, en las relaciones tripartitas de Integridad, Proporción y Claridad. Como Tomás de Aquino, tanto Hymes como los Upleggers ajustaron este sentido de la proporción con un análisis exacto y riguroso —de segmentos de línea, según Hymes, y de perfectos equivalentes de traducción, según los Upleggers. Según ambos, tal como según Tomás de Aquino y muchos otros teóricos de la estética medievales, el propósito de este rigor era el descubrimiento de la inteligibilidad: la importancia de la forma radicaba en que fuera una forma inteligible. Como dijo Hugo de San Víctor, la sensibilidad humana hacia la belleza estaba “dirigida en última instancia al descubrimiento de belleza inteligible” (Eco, 1986, 57). Más importante aún, según los tres, las verdades descubiertas mediante un análisis riguroso tenían implicaciones morales y éticas, como se experimentó en las nuevas organizaciones de textos que presentaban Hymes y Francis Uplegger. Sin duda, según Hymes, el desprecio o la distorsión de las proporciones subyacentes de una performance oral habían llevado a representaciones inexactas y posiblemente falsas por parte de otros investigadores. Como productos de la poética medieval,

estas nuevas presentaciones enfrentaron el desafío de relacionar la expresión hablada y el texto escrito. Las estimaciones de las tasas de alfabetismo en la Europa medieval resultan uniformemente minúsculas. Además, como una práctica discursiva, en sí misma la lectura no era la actividad solitaria y silenciosa que comúnmente se enmarca hoy en día, sino una práctica consistente en recitar un texto en voz alta: “El significado pasaba de boca a oído; la transmisión era un monopolio vocal” (Zumthor, 1992, 19). La textualidad medieval se traslapa con la performance poética, la expresión y la enunciación parecen ser igualmente inseparables y asimismo la voz y el gesto grabados en el texto. Así, la poética medieval compartió un desafío con las prácticas de los escribas de la etnopoética y la traducción misionera. ¿De qué forma el registrador o el intérprete vincula la forma oral inteligible a la representación escrita sin echar a perder esa inteligibilidad?²⁷

No es necesario postular como necesaria una comprensión íntima de los antecedentes personales de Hymes para explicar estos vínculos. Se filtran a partir de la mezcla de exégesis cristiana y atención a los problemas de importancia referencial y expresiva en la interpretación vistos en el lugar prominente que el medievalismo tuvo en las artes y letras del siglo XX. Asimismo, la figura del medievalismo revela una traza adicional del discurso ético en torno al destino de la poesía y la humanidad en el siglo XX. De hecho, algunos dirían que la modernidad se anunció a través de la inversión que efectuó T. S. Eliot de las primeras líneas de los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, al comienzo de *The Waste Land*.²⁸ Norman Cantor (1991) ha escrito que los prominentes medievalistas literarios J. R. R. Tolkien y C. S. Lewis “utilizaron a la Edad Media con fines terapéuticos”, es decir, como una cura para las desilusiones de la industrialización, el capitalismo y los nuevos horrores de la guerra moderna —lo que el folclorista Timothy Evans (1988) ha denominado “el folclore como utopía”.²⁹ Esta circulación del medievalismo se centró de modo crucial en las artes poéticas y expresivas como, por ejemplo, en la popularidad emergente de la interpretación de la “música antigua” y una respuesta académica a los nuevos medios que valoraban al enunciado como un acto total y creativo de la persona al actuar cara a cara en la comunidad folclórica de pequeña

²⁷ En este sentido, tal vez no resultase sorprendente que el enfoque poético de Hymes hubiera encontrado lares receptivos entre aquellos que estudian los géneros poéticos medievales, así como entre aquellos que siguen trabajando en el campo de la composición oral formulaica (Doane, 1994; Mitchell, 2001; Reichl, 2012).

²⁸ Chaucer y Eliot abren sus poemas en abril: “Whan that aprill with his shoures soote/The droghte of march hath perced to the roote”; y “April is the cruellest month, breeding/Lilacs out of the dead land, mixing/Memory and desire, stirring/Dull roots with spring rain.”

²⁹ El espectro de la guerra moderna también ha influido en las ideas cambiantes respecto al relativismo cultural. Mientras que las versiones previas sobre el relativismo cultural mantuvieron una jerarquía entre lo primigenio y lo moderno, la detonación de las armas atómicas para finalizar la Segunda Guerra Mundial ha llevado a que varios críticos sociales de mediados de siglo (por ejemplo, Stuart Chase, Dwight MacDonald) reexaminaran la idea de que los pueblos ‘modernos’ eran necesariamente más civilizados que los pueblos ‘primigenios’. En una reseña de *In Search of the Primitive*, de Stanley Diamond, Hymes señaló que “incluso un militante por la igualdad como Franz Boas ... y otros [por ejemplo, Edward Sapir, Stith Thompson] no dudaron sobre el amplio contraste entre lo ‘primigenio’ y lo ‘civilizado’” (1979, 491). Tras la Segunda Guerra Mundial, observó Hymes, “el contraste se rebautizó como ‘moderno’ y ‘tradicional’, ‘desarrollado’ y ‘subdesarrollado’” (491).

escala. Los aspectos éticos y políticos de esta resistencia a la burocratización de la modernidad se delinearon temprana y claramente en la crítica de Rousseau ([1762] 1997, 121) al Estado representativo moderno: “Cuando, entre las personas más felices del mundo, se ven bandas de campesinos que regulan los asuntos del Estado bajo un roble, y que actúan siempre sabiamente, ¿podemos dejar de despreciar los métodos ingeniosos de otras naciones, que devienen ilustres y miserables con tanto arte y misterio?” En suma, las aguas que nos legaron *The Lord of the Rings*, el Deller Consort, las teorías de la oralidad/alfabetismo de Ong y McLuhan —así como la validación de formas expresivas no occidentales y no letradas que marcan los discursos hermanados de ansiedad y celebración de la antropología, el folclor y la etnomusicología del siglo XX (Feld, 2000)— provinieron posiblemente de la misma corriente.

Una descripción más completa de estos remolinos y contracorrientes podría desenredar la intrincada relación entre estos autores, sus teorías poéticas y sus éticas cristianas. Por ejemplo, Ong, McLuhan y Tolkien profesaban el catolicismo romano y Lewis era miembro de la Iglesia de Inglaterra. Al igual que W. H. Auden, Lewis se había reconvertido tras un largo período de ateísmo. En verdad, desentrañar esta historia complicaría las cosas, ya que resultaría sustancialmente más difícil argüir que el desmontaje moderno de expresión y enunciación se basa en una ideología “cristiana” indiferenciada de poética y expresión.³⁰ Por ejemplo, Keane (2007) lo toca en su análisis sobre las distinciones entre las actitudes católica y calvinista con respecto a los libros de oración.

CONCLUSIÓN

En este ensayo he argüido que el proyecto etnopoético de Hymes permite el análisis de formas poéticas y retóricas que soportan las tensiones de la expropiación poscolonial y la influencia misionera. Por un lado, esto se debe a que un enfoque etnopoético nos ayuda a observar estas tensiones y cambios al descubrir el diseño retórico de los textos misioneros que pretenden ser presentaciones transparentes sobre la verdad. Por otro, se debe al diálogo de larga data en las filosofías cristianas occidentales acerca de las relaciones apropiadas entre los valores poéticos y proposicionales que compiten con los valores de un enunciado. Los aspectos éticos de este diálogo y su lugar en un análisis sobre las relaciones humanas adecuadas dentro de los contextos social, natural y sobrenatural relacionan las perspectivas etnopoética y misionera luterana entre sí y con una Historia de la ética del discurso cristiano que se ha esbozado brevemente al discutir la teoría poética medieval.

Las dos versiones del sermón de Pascua de 1964 de Alfred Uplegger y Fergus Sneezy contienen claras distinciones de estrategia poética y retórica. Presentan diferentes esquemas para la organización de la experiencia y forjan diferentes formas de expresar la propia humanidad ética. Sin embargo, al mismo tiempo,

³⁰ Por ejemplo, el padre Jules Jetté (Jetté y Jones, 2000) ha citado varias opciones de traducción de conceptos teológicos y espirituales que distinguen las interacciones católicas con hablantes de koyukon en Alaska de las traducciones de la Iglesia Episcopal.

resultaría prematuro suponer que lo que hemos comparado es, por un lado, un ejemplo derivado de formas discursivas cristianas europeas, norteamericanas o inglesas y, por otro, un ejemplo derivado de formas discursivas Apache, no cristianas. Puede resultar igualmente plausible argüir que las formas de expresión que se incorporaban en las interpretaciones de los sermones en Apache eran exclusivas de los contextos eclesiásticos y otros contextos cristianos para el discurso y la interacción. Una exploración ampliada de estos géneros contemporáneos también podría explicar la refracción masiva que la lente de la presencia misionera luterana probablemente ha tenido en las formas de discurso tradicionales en la comunidad Apache de San Carlos —sin mencionar otras denominaciones cristianas, incluida la presencia duradera de la teología católica que han traído los representantes de España en el siglo XVI.

Según los misioneros luteranos, el lenguaje resultaba problemático siempre que se ligara indisolublemente a las prácticas de socialización que llevarían a los hablantes a formas poéticas y expresivas, tales como los “relatos de fabulaciones”, considerados contrarios a la realización efectiva de los esfuerzos misioneros. Enfrentar este desafío residía en separar el valor de verdad del contenido de un mensaje de las propiedades poéticas formales del discurso circulante, al preservar el primero, pero modificar el segundo. En cambio, según Hymes y quienes lo siguieron, una proposición y la forma poética material en que se manifiesta resultan inextricables, como el vidrio recocido. Y, no obstante, como he tratado de demostrar, tanto la etnopoética de Hymes como el trabajo misionero luterano de los Upleggers en San Carlos comparten raíces en el discurso ético del cristianismo, que abarcan debates sobre poética, oralidad, performance, representación y verdad que se remontan a la Edad Media.

*New York University
New York City*

AGRADECIMIENTOS

Este ensayo no podría haber llegado a culminar sin un diálogo paciente y productivo y la experiencia de muchas personas. Agradezco a Paul Kroskrity y Anthony Webster por invitarme a participar en la sesión “Ethnopoetics, Narrative Inequality, and Voice: On the Legacy of Dell Hymes”, en las reuniones de la American Anthropological Association de 2011 en Montreal, así como los demás participantes del panel y nuestros dos comentaristas. Louise Meintjes, Catherine Chin y Tom Porcello se encontraron y me ayudaron a lidiar con algunas de las versiones más antiguas y vagas sobre las ideas de este ensayo. También, Willem de Reuse ha sido un paciente interlocutor a través de sus múltiples iteraciones y siempre ha sido generoso al aportar su amplio conocimiento de la lingüística del Apache a este trabajo. Anthony Webster y Marybeth Nevins leyeron y plantearon comentarios convincentes sobre borradores anteriores de este ensayo. Una subvención de la American Philosophical Society me permitió dedicar más tiempo a los artículos de Uplegger en la Universidad de Arizona. El personal de la división de Special

Collections division de la University Library ha sido de gran ayuda. New York University pagó generosamente para transferir las cintas de audio contenidas en el archivo a medios digitales. Cathy Zell, bibliotecaria del Wisconsin Lutheran Seminary, en Mequon, ha ayudado respecto a una serie de vacíos en los antecedentes biográficos de Alfred Uplegger. El proceso editorial en JFR —tanto los comentarios editoriales como los referentes a los lectores, me ayudaron a perfeccionar mi argumentación y organización significativamente. Joycelene Johnson y Lambert Titla siguen siendo los modelos de pacientes y expertos docentes de idiomas y los consultores que han sido. Todos los errores son responsabilidad exclusiva del autor.

Referencias citadas

- Abrahams, Roger. 2005. *Everyday Life: A Poetics of Vernacular Practices*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Adey, Lionel. 1979. *C. S. Lewis's "Great War" with Owen Barfield*. Victoria, British Columbia: University of Victoria Press.
- Arnold, Matthew. (1879) 1922. "Wordsworth." In *Selected Poems of William Wordsworth*, ed. Harrison Ross Steeves, 1–22. New York: Harcourt, Brace.
- Bolliger, Dwight. 1989. *Intonation and Its Uses: Melody in Grammar and Discourse*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Booth, Stephen. 1998. *Precious Nonsense: The Gettysburg Address, Ben Jonson's Epitaphs on his Children, and Twelfth Night*. Berkeley: University of California Press.
- Brenneis, Donald y Laura Lein. 1977. "You Fruithead: A Sociolinguistic Approach to Dispute Settlement." In *Child Discourse*, eds. Susan Ervin-Tripp y Claudia Mitchell-Kernan, 49–65. New York: Academic Press.
- Bullis, Lon. 1924. "'Good Talk' by Dajida: About False Worship and True Worship." *The Apache Scout* 2 (3): 3–4.
- Burke, Kenneth. 1966. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley: University of California Press.
- Cantor, Norman F. 1991. *Inventing the Middle Ages: The Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. New York: William Morrow.
- de Reuse, Willem J. 2003. "Evidentiality in Western Apache." In *Studies in Evidentiality*, eds. Alexandra Y. Aikhenvald y R. M. W. Dixon, 79–100. Amsterdam: John Benjamins.
- Doane, A. Nicholas. 1994. "The Ethnography of Scribal Writing and Anglo-Saxon Poetry: Scribe as Performer." *Oral Tradition* 9 (2): 420–39.
- Duranti, Alessandro. 1997. "Universal and Culture-Specific Properties of Greetings." *Journal of Linguistic Anthropology* 7 (1): 63–97.
- Eco, Umberto. 1986. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Ethelbah, Paul, Genevieve Ethelbah y M. Eleanor Nevins. 2012. "Ndah Ch'ii'n." In *Inside Dazzling Mountains: Southwest Native Verbal Arts*, ed. David L. Kozak, 197–239. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Evans, Timothy. 1988. "Folklore as Utopia: English Medievalists and the Ideology of Revivalism." *Western Folklore* 47 (4): 245–68.
- Feld, Steven. 2000. "A Sweet Lullaby for World Music." *Public Culture* 12 (1): 145–71.
- Gadamer, Hans-Georg. 1986a. "Composition and Interpretation." In *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, 66–73. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1986b. "Philosophy and Poetry." In *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, 131–39. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gray, Lila E. 2007. "Memories of Empire, Mythologies of the Soul: Fado Performance and the Shaping of Saudade." *Ethnomusicology* 51 (1): 106–30.
- Guenther, E. Edgar. 1927. "Native Workers." *The Apache Scout* 5 (2): 7.

- Hanks, William F. 2010. *Converting Words: Maya in the Age of the Cross*. Berkeley: University of California Press.
- Heidegger, Martin. 1971. "A Dialogue on Language." In *On the Way to Language*, 1–54. New York: Harper Collins.
- Hirschkind, Charles. 2009. *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York: Columbia University Press.
- Hoenecke, Edgar. 1984. "The End of an Epoch on the Apache Indian Mission: Alfred M. Uplegger (1892–1984) and Henry E. Rosin (1892–1982)." *WELS Historical Institute Journal* 2 (2): 33–44.
- Hoijer, Harry. 1938. *Chiricahua and Mescalero Apache Texts*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hymes, Dell. 1962. "The Ethnography of Speaking." In *Anthropology and Human Behavior*, eds. Thomas Gladwin y William C. Sturtevant, 13–53. Washington, DC: The Anthropological Society of Washington.
- _____. 1972. "On Communicative Competence." In *Sociolinguistics*, eds. J. B. Pride y Janet Holmes, 269–85. Harmondsworth, UK: Penguin.
- _____. 1979. "Review of Stanley Diamond, *In Search of the Primitive: A Critique of Civilization*." *Journal of American Folklore* 92 (366): 491–92.
- _____. 1981. *In Vain I Tried to Tell You: Essays in Native American Poetics*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 1985. "Language, Memory, and Selective Performance: Cultee's 'Salmon's Myth' as Twice Told to Boas." *Journal of American Folklore* 98 (390): 391–434.
- _____. 1986. "The General Epistle of James." *International Journal of the Sociology of Language* 62:75–103.
- _____. 1996. *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality: Toward an Understanding of Voice*. Londres: Taylor and Francis.
- Ide, Risako. 1998. "Small Talk and the Presentation of 'Self' in American Public Discourse." *Sociolinguistics Journal of Korea* 6 (2): 31–50.
- Jakobson, Roman. 1981. "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry." In *Selected Writings*, 3: 87–97. The Hague: Mouton de Gruyter.
- Jetté, Jules y Eliza Jones. 2000. *Koyukon Athabaskan Dictionary*. Ed. James Kari. Fairbanks: Alaska Native Language Center, University of Alaska.
- Johnstone, Barbara y William M. Marcellino. 2010. "Dell Hymes and the Ethnography of Communication." In *The Sage Handbook of Sociolinguistics*, eds. Ruth Wodak, Barbara Johnstone y Paul Kerswill, 57–67. Londres: Sage.
- Keane, Webb. 2007. *Christian Moderns: Freedom and Fetish in the Mission Encounter*. Berkeley: University of California Press.
- Kessel, William. n.d. "Paul Mayerhoff in Apacheland." Manuscript. Photocopy in possession of the author.
- Leff, Michael. 1986. "Textual Criticism: The Legacy of G. P. Mohrmann." *Quarterly Journal of Speech* 72 (4): 377–89.
- Lutero, Martin. (1525) 1958. "Against the Heavenly Prophets in the Matter of Images and Sacraments." In *Luther's Works*, Vol. 40, *Church and Ministry*, ed. Conrad Begendorff y trad. Bernhard Erling, 77–223. Minneapolis: Fortress.
- MacLeish, Archibald. 1985. *Collected Poems 1917–1982*. Boston: Mariner Books, Houghton Mifflin.
- Manthe, Norbert M. 1994. "Missionaries and Teachers Called to Serve in Apacheland During its First Century as a Mission Field 1893–1993." Wisconsin Evangelical Lutheran Synod, Milwaukee, Wisconsin. <http://www.wlsessays.net/node/2885>.
- Miller, Flagg. 2007. *The Moral Resonance of Arab Media: Audiocassette Poetry and Culture in Yemen*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mitchell, Stephen A. 2001. "Performance and Norse Poetry: The Hydromel of Praise and the Efluvia of Scorn." *Oral Tradition* 16 (1): 168–202.
- Nevins, M. Eleanor. 2010. "The Bible in Two Keys: Traditionalism and Evangelical Christianity on the Fort Apache Reservation." *Language and Communication* 30:19–32.
- Ong, Walter J. 1959. "Latin Language Study as a Renaissance Puberty Rite." *Studies in Philology* 56 (2): 103–24.

- Palmer, Gus, Jr. 2003. *Telling Stories the Kiowa Way*. Tucson: University of Arizona Press.
- Peckham, Morse. 1977. "The Infinitude of Pluralism." *Critical Inquiry* 3 (4): 803–16.
- Plocher, Naomi M. 2004. "Holding Up the Prophet's Hands: Anna Dowidat Plocher, A Missionary Wife in the 1890's." *WELS Historical Institute Journal* 22 (1): 24–45.
- Prasad, Leela. 2007. *Poetics of Conduct: Oral Narrative and Moral Being in a South Indian Town*. New York: Columbia University Press.
- Proust, Joëlle. 1989. *Questions of Form: Logic and the Analytic Proposition from Kant to Carnap*. Trad. Anastasios Albert Brenner. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Reichl, Karl, ed. 2012. *Medieval Oral Literature*. Berlín: Walter de Gruyter.
- Rosin, Henry E. 1966. "Rankin Rogers." *Apache Lutheran*, jun., 2–4.
- Rousseau, Jean-Jacques. (1762) 1997. "Of the Social Contract." In *The Social Contract and Other Later Political Writings*, vol. 2, ed. Victor Gourevitch, 39–152. Cambridge: Cambridge University Press.
- Samuels, David. 2004. *Putting a Song On Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation*. Tucson: University of Arizona Press.
- Schieffelin, Bambi B. 2007. "Found in Translating: Reflexive Language across Time and Texts." In *Consequences of Contact: Language Ideologies and Sociocultural Transformations in Pacific Societies*, eds. Miki Makihara y Bambi B. Schieffelin, 140–65. New York: Oxford University Press.
- _____. 2008. "Tok Bokis, Tok Piksa: Translating Parables in Papua New Guinea." In *Social Lives in Language–Sociolinguistics and Multilingual Speech Communities: Celebrating the Work of Gillian Sankoff*, eds. Miriam Meyerhoff y Naomi Nagy, 111–34. Amsterdam: John Benjamins.
- Sherzer, Joel y Anthony C. Woodbury, eds. 1987. *Native American Discourse: Poetics and Rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Snowden, James H. 1910. *The World A Spiritual System: An Outline of Metaphysics*. New York: Macmillan.
- Steadly, Mary Margaret. 1996. "The Importance of Proper Names: Language and 'National' Identity in Colonial Karoland." *American Anthropologist* 23 (3): 447–75.
- Szekely, Michael. 2011. "Jazz Naked Fire Gesture: Improvisation as Surrealism." *Papers of Surrealism* 9:1–12.
- Tannen, Deborah. 1998. "'Oh Talking Voice That Is So Sweet': The Poetic Nature of Conversation." *Social Research* 65 (3): 631–51.
- Tedlock, Dennis. 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Uplegger, Alfred. n.d. "The Subject of an Oration." Francis J. Uplegger Papers, MS 299, Special Collections, University of Arizona Libraries, caja 1, folder 3.
- _____. 1964. Easter. Francis J. Uplegger Papers, MS 299, Special Collections, University of Arizona Libraries, caja 8, cinta 22.
- Uplegger, Francis. 1924. "Grains from Rice. Has the Bible Been Changed?" *The Apache Scout* 2 (2): 5.
- _____. n.d.a. Notes for sermon on 2 Timothy. Francis J. Uplegger Papers, MS 299, Special Collections, University of Arizona Libraries, caja 5, folder 3.
- _____. n.d.b. "Thesaurus of Apache Language Forms." Unpublished manuscript, photocopy in possession of the author.
- Valéry, Paul. 1954. "Poetry and Abstract Thought," trad. Charles Guenther. *The Kenyon Review* 16 (2): 308–233.
- Watt, Eva Tulene y Keith H. Basso. 2004. *Don't Let the Sun Step over You: A White Mountain Apache Family Life, 1860–1975*. Tucson: University of Arizona Press.
- Wells, Evelyn Kendrick. 1950. *The Ballad Tree: A Study of British and American Ballads, Their Folklore, Verse, and Music*. New York: Ronald Press.
- Zolbrod, Paul G. 1995. *Reading the Voice: Native American Oral Poetry on the Page*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Zumthor, Paul. 1992. *Toward a Medieval Poetics*. Trad. Philip Bennett. Minneapolis: University of Minnesota Press.*

* David W. Samuels. Ethnopoetics and Ideologies of Poetic Truth. *Journal of Folklore Research*. Vol. 50, Nos. 1-3 (2013), p. 251-283. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jfolkrese.50.1-3.251>

ETNOPOÉTICA DE LA MIRADA

¿Quién soy yo?

El extranjero, composición de Caetano Veloso (1989), tiene un valor similar a lo que Roberto DaMatta (1973) denomina una “carta de referencia”: un texto desencadenante que sirve como introducción a un imaginario capaz de revelar cómo los hombres reflexionan sobre su propia realidad, así como un ejercicio de extrañamiento respecto a la significación de esas mismas experiencias sociales.

El punto de partida corresponde a la etnopoésía. En ella, el texto mismo cobra vida, no se torna una referencia a una realidad específica *strictu sensu*, sino a un imaginario social. Cruzamiento de otros textos, la etnopoésía es intertextual; “el resultado es”, en palabras de Bader, en una introducción a la *Etnopoésía de Fichte* (1987, p. 19),

en la sencillez del texto general como dentro de cada parte, una composición abierta, no unívoca, sorprendente, múltiple, que le da al lector la libertad de entrelazarse y vincularse: partículas de la realidad se deshacen constantemente y se combinan asociativamente, lugares, personas y épocas se ensamblan directamente lado a lado, percepciones del autor se mezclan con las experiencias auténticas de los protagonistas.

El texto de Caetano Veloso parece que cumple la promesa de la etnopoésía, ya que combina un agudo “mirar antropológico” con una “imaginación literaria” en la interpretación de lo extranjero. Al conjugar el trabajo de análisis de datos etnográficos con un ejercicio de imaginación, la etnopoésía se constituye en una forma de experimento en la que antropología y literatura se fusionan, hasta cierto punto, en el proceso de conocimiento y construcción de la realidad social.¹

El extranjero, de Caetano Veloso, nos invita a un “mirar antropológico” sobre el fenómeno social del “otro” y, por tanto, sobre el problema de la diferencia. Esta diferencia, a primera vista, reside en el “otro” más que, desde otro punto de vista, se inscribe en el “yo”, pues la diferencia está en la mirada. Pero veamos lo que nos dice el “etnopoeta” sobre lo extranjero:

El pintor Paul Gauguin amaba la luz de la Bahía de Guanabara
El compositor Cole Porter se encantó con las luces en su noche
En la Bahía de Guanabara
El antropólogo Claude Lévi-Strauss odiaba la Bahía de Guanabara:
Le parecía una boca desdentada.
¿Y yo, entre menos la conociera, más la amara?
Estoy ciego de tanto verla, de tanto tenerla como estrella
¿Qué es una cosa bella?
El amor es ciego
Ray Charles es ciego

¹ La etnopoésía se sitúa a medio camino entre la antropología y la literatura. Un texto musical no se confunde exactamente con una etnografía, pero puede utilizarlo con bastante provecho la antropología de la literatura, como lo sugiere DaMatta (1993).

Stevie Wonder es ciego
Y el albino Hermeto tampoco ve muy bien
¿Una ballena, una telenovela, un laúd, un tren?
¿Una guacamaya?
Pero Guanabara era hermosa y desdentada al mismo tiempo.
En lo que pasó, la rara pesadilla pasará
Que aquí empiezo a construir siempre buscando lo bello y lo Amargo
Lo amargo

No soñé:
La playa de Botafogo era una cinta transportadora de arena blanca y diesel bajo
mis tenis
Y el Pan de Azúcar menos obvio posible
Frente a mí
Un Pan de Azúcar con aristas insospechadas
A la áspera luz naranja contra la casi no luz casi no púrpura
Del blanco de las arenas y las espumas
Que era todo cuanto había entonces de la aurora.

Detrás de mí hay un anciano con pelo en las narices.
Y una muchacha aún adolescente muy linda
No miro hacia atrás, pero lo sé todo
Ciego por detrás, como en sueños, veo lo que deseo
Pero no deseo ver el terno negro del viejo
Ni los dientes casi no púrpuras de la muchacha
(Piense Seurat y piense impresionista
esa cosa de luz en los blancos diente y onda
pero no piense surrealista que es otra onda)
Y oigo las voces
Los dos me dicen
En un doble sonido
Como muestreado en un Sinclavier:
"Ha llegado el momento de la reeducación de alguien
Del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, amén
Lo cierto es una locura tomar electrochoque
Lo cierto es saber que lo cierto es cierto
El macho adulto blanco siempre a cargo
Y el resto al resto, el sexo es el corte, el sexo
Reconocer el valor necesario del acto hipócrita
Eliminar a los indios, nada esperar de los negros".
Y yo, menos extranjero en el lugar que en el momento
Sigo más solito caminando contra el viento
Y entiendo el núcleo de lo que están diciendo
Aquel tipo y aquella:
Es un desenmascare
Simple grito: "El rey está desnudo".
Pero me despierto, pues todo calla ante el hecho de que el rey es
más bonito desnudo
Y voy y amo el azul, el púrpura y el amarillo
Y entre mi marcha y el sol, un borde, un vínculo.

*("Some may like a soft Brazilian singer
But I've given up all attempts at perfection.")*

Una primera lectura de *El extranjero* nos sugiere de inmediato un repertorio de preguntas: ¿quiénes son Paul Gauguin, Cole Porter y el antropólogo Claude Lévi-Strauss? ¿Cuál es el significado de la Bahía de Guanabara? ¿Cuál es el sentido de las insistentes recurrencias del autor a la mirada? ¿Por qué “el rey está desnudo”? Por último, la principal pregunta que se formula el autor es: ¿quién o qué soy? Estas y muchas otras preguntas orientan nuestro análisis antropológico.

El objetivo consiste en efectuar una interpretación de lo extranjero a la luz de una doble transformación: por un lado, como proceso de relativización de lo exótico en lo familiar y/o de lo familiar en lo exótico; por otro, como parte de un proceso más amplio de cambio de la imagen de lo extranjero como “otro” hacia la imagen del “yo”, extranjero.²

Lo familiar y lo exótico

El extranjero ha suscitado algunas interpretaciones significativas con respecto a su mensaje. Para las biógrafas Luchesi y Dieguez (1993, p. 202), el álbum *Estrangeiro*, lejos de representar el abandono de las raíces brasileras, era el aprovechamiento de una palabra que pronunciaba Caetano Veloso en el umbral del movimiento tropicalista: [...] ¿Quién soy? Yo soy O rei da vela, de Oswald de Andrade, editado por el Grupo Oficina. Soy brasileiro, soy casado y soy soltero, soy bahiano y extranjero...

En este caso, *El extranjero* representa una reanudación de las propuestas que ha firmado el tropicalismo. Según Canevacci, en su “brasileirante” *Sincretismos: una exploración de las hibridaciones culturales*, *El extranjero* es una crítica antropofágica, heredera del modernismo oswaldiano de los años veinte y del tropicalismo de los años setenta, a los “racionalismos incontaminados y etnocentrismos refinados” de Lévi-Strauss, una vez que el antropólogo ve en la bahía de Guanabara una boca desdentada. Mientras que “un brasileiro común puede interpretarlos carnalmente (y antropofágicamente) como senos morenos...”, señala Canevacci (1996, p. 30). ¿No residiría en esa afirmación del autor también un toque de racionalismo y “exotismo” cuando ve en la Bahía de Guanabara unos “senos morenos”?³

Por otro lado, una interpretación más significativa la provee Carvalho, en una perspectiva “destruccionista”, en la que *El extranjero* “puede ser considerado un texto de base dialéctica, en el que la significación no está lista, lo que requiere un lector-oyente incitados a construirla” (Carvalho, 1993, p. 70). Esta es también nuestra interpretación, cuya lectura, orientada por una perspectiva antropológica, nos permite extraer del texto de Caetano Veloso otros sentidos distintos a los construidos por lecturas anteriores. Por tanto, no es nuestro propósito desarrollar aquí un “análisis del discurso” en el sentido estricto de la palabra, sino realizar una

² Por definición, lo extranjero es lo “otro”, lo que seduce y amenaza, y puede generar experiencias tanto de xenofobia como de exotismo. Al asumir diferentes significados en el tiempo y en el espacio, lo extranjero ha provocado la reflexión de antropólogos, sociólogos, historiadores y filósofos, hasta alcanzar el estatuto de un verdadero problema ontológico ya que abarca la producción de conocimiento y la subjetividad.

³ A primera vista, se puede sugerir una visión etnocéntrica de Canevacci, así como el exotismo que analiza Said (1990) representa una invención del “yo” occidental.

lectura interpretativa en la que, desde un punto de vista etnográfico, la música de Caetano Veloso nos sugiere una “actitud de extrañamiento” incrustada en la poética de lo extranjero, como metáfora de un “mirar antropológico”.

Al tomar como modelo de análisis la perspectiva que ha abierto Roberto DaMatta (1978) sobre el “trabajo de campo como rito de pasaje”, tratamos de leer y ver en *El extranjero* un proceso de transformación de lo familiar en exótico y de lo exótico en familiar. Se sabe lo importantes que son los viajes como fuentes de cambio en la perspectiva de la mirada. En particular, este cambio de perspectiva se acentuará mediante la práctica etnográfica del trabajo de campo. Desde el momento cuando se instituyó el trabajo de campo como una exigencia metodológica, la antropología contribuyó al enriquecimiento del conocimiento en las Ciencias sociales y humanas. Por un lado, porque el trabajo de campo empezó a contribuir al mismo desarrollo y enriquecimiento teórico de la disciplina; por el otro, como señala DaMatta (1978, p. 35), porque este es “el lado menos rutinario y el más difícil de captar de la situación antropológica y, en verdad, porque constituye el aspecto más humano de nuestra rutina”. O sea, es la actividad capaz de permitir una mayor profundidad en la vivencia de otras formas de vida, con valores diferentes a lo nuestro, pero que, al final, enriquece nuestra propia visión del mundo y acaba por acercarnos más dentro de nuestra propia sociedad. En otras palabras, si el trabajo de campo inicialmente nos saca de nuestro propio mundo, luego nos devuelve más adentro. En esto consiste la transformación de lo familiar en exótico y de lo exótico en familiar, desarrollada por la práctica etnográfica del trabajo de campo; es decir, se trata de la posibilidad de reconocer en la cultura del “otro” formas diferenciadas de soluciones a problemas comunes a los hombres y, al mismo tiempo, de descubrir, cuando se mira hacia la propia cultura, un cierto nivel de ceguera o miopía cultural, pues estamos acostumbrados a naturalizar lo social y lo histórico a partir de los “preconceptos” e ideas etnocéntricas.

Si el modelo clásico de trabajo antropológico implica la realización de un viaje cuyo desplazamiento se produce en el espacio, de una cultura hacia otra, en que se busca transformar lo exótico en familiar, otra es la posibilidad de un viaje cuyo desplazamiento es vertical, como ocurre con los chamanes de las sociedades primigenias que realizan un “viaje sin salir del lugar”, un viaje “hacia adentro” de su propia cultura; en este caso, la transformación es de lo familiar a lo exótico. En esta, la dificultad es, aparentemente, menor, pues conocemos lo que nos rodea. De hecho, solo estamos familiarizados con ello. Por tanto, la transformación de lo exótico en familiar nunca es tan fácil. Al final del proceso, una transformación más profunda afecta el saber y la mirada del antropólogo con respecto a su propia cultura y la cultura del otro.

Al profundizar en el análisis de DaMatta, Gilberto Velho (1978, p. 39) sugiere algunas complicaciones cuando nos advierte que “lo que siempre vemos y encontramos puede ser familiar, pero no necesariamente conocido, y lo que no vemos y encontramos puede ser exótico, pero, hasta cierto punto, familiar”. Lo cercano, la mayoría de las veces, se ve desdibujado por los prejuicios, hábitos y estereotipos que constituyen la rutina del sentido común; por el contrario, lo lejano, relativo a otra sociedad y cultura, como, por ejemplo, el *american way of life*, puede

conocerse por la intensidad y frecuencia con que se informa y representa en la televisión, el cine, etc. En particular, las sociedades complejas, como las metrópolis, constituyen un terreno fértil y/o un campo privilegiado para vivir estas transformaciones y complicaciones, pues condensan una pluralidad de situaciones debido a la gran heterogeneidad cultural y diversidad social, económica, política, religiosa, estética, etc. Además, cabe señalar que, en una era de globalización, las relaciones entre lo familiar y lo exótico y el “yo” y el “otro” alcanzan un matiz especial y ubican a lo extranjero en el centro de atención.

Desde esta perspectiva, *El extranjero* ilustra de forma ejemplar ese proceso de transformación de lo exótico en familiar y de lo familiar en exótico, pues, extrañamente, lo distante (lo exótico) muchas veces es cercano (conocido) y lo cercano (lo familiar) puede ser distante (desconocido). Básicamente, *El extranjero* llama nuestra atención con respecto al proceso de transformación de lo familiar en exótico.

“Yo”, extranjero

El punto a partir del cual se desarrolla y posiciona la mirada extranjera es la Bahía de Guanabara. Considerada como una de las postales de Brasil y, en particular, de la ciudad de Rio de Janeiro, desde un principio la Bahía de Guanabara tuvo su imagen asociada a la visión de paraíso tropical. Ya en 1516 encontramos una de las primeras referencias a la Bahía de Guanabara en la *Utopía* de Tomás Moro. Luego, muchos otros viajeros que llegaron a estos parajes siguieron destacando su exuberante belleza, para contribuir así a que se formara a principios de siglo la imagen de la Ciudad Maravillosa. Por ejemplo, el francés Ferdinand Denis exaltó la belleza natural de las tierras brasileras frente a la Bahía, al decir que era un “país privilegiado”. También, el alemán Rugendas (1989, p. 26-27), a través de sus pinturas, enfatizaría en la idea de que

tal vez no hubiera una región en el mundo como la de Rio de Janeiro, con paisajes y bellezas tan variados, tanto desde el punto de vista de la forma grandiosa de las montañas como de los contornos de las playas.

Correspondería a los propios brasileros acentuar las bellezas naturales del lugar en la poesía, la música, la pintura, etc. Pero, sin duda, el principal homenaje que se ha rendido a Rio de Janeiro y la Bahía de Guanabara fue la construcción del Cristo Redentor, en 1931. Desde lo alto del Corcovado, con los brazos abiertos, al mismo tiempo que en un gesto de “cordialidad”, recibe a todos los extranjeros, performativamente simula una integración cosmológica con la naturaleza bendecida; al final de cuentas, “Dios es brasilero”.

A los ojos de los artistas Gauguin y Cole Porter, la Bahía de Guanabara es luz. Luz que adquiere un colorido especial si se ve desde la perspectiva impresionista de las artes. Por un lado, Gauguin, uno de los exponentes del movimiento impresionista en la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XIX, ama la luz de la bahía de Guanabara; por el otro, Cole Porter, un compositor popular norteamericano de *blues*

y jazz de la década de 1930, que no fue inmune a la influencia del impresionismo musical, adora las luces de su noche. Hasta aquí los extranjeros, Gauguin y Porter, nos revelan lo familiar, la Bahía de Guanabara. Sin embargo, el antropólogo Claude Lévi-Strauss detestó a la Bahía de Guanabara, “le pareció una boca desdentada”. Imagen encontrada en *Tristes trópicos*, en la que el antropólogo señala:

Me parece que el paisaje de Rio no está en la escala de sus dimensiones. El Pan de Azúcar y el Corcovado, todos estos lugares tan elogiados, se asemejan, para el viajero que entra en la bahía, a raíces de dientes perdidos en las cuatro comisuras de una boca desdentada. (Lévi-Strauss, 1979, p. 74)

¿Cómo se explica esta diferencia de miradas? Se nos lleva a pensar en el sentido del mismo mirar.⁴

Bajo la sospecha de un “mirar antropológico”, Lévi-Strauss arroja luces sobre lo familiar. La duda se instaura cuando, poco después, el compositor pregunta: “¿Y, yo, entre menos la conociera, la amara más? / Estoy ciego de tanto verla, de tenerla como estrella / ¿Qué es una cosa bella?”. Al final, la Bahía de Guanabara, luz adorada y amada, detestada, pues se parece a una boca desdentada, también es lo que menos se conoce y más se ama, la estrella que deslumbra la visión y provoca ceguera. Bella. Pero, ¿qué es una cosa bella? Como se ve, aquí el compositor nos induce a un proceso de relativización que va en aumento a medida que se avanza en la lectura de la música. En este proceso se produce un cambio en el sentido del mirar al mismo tiempo que se modifica el significado de lo extranjero.

De la misma forma que el antropólogo, también el “etnopoeta” poco a poco comienza a extrañar la imagen “insospechada” de la Bahía de Guanabara. Las preguntas del compositor ponen en duda las certezas y, por tanto, la ceguera de aquel que ve y no mira. A medida que Caetano Veloso va asumiendo una actitud de extrañamiento y de relativización ante esta “tarjeta postal”, el significado de lo extranjero va adquiriendo otro sentido, impuesto por un mirar más antropológico.

En verdad, el sentido del mirar de extrañamiento marca significativamente toda composición. Veamos: “El amor es ciego”, reza el dicho popular, que también dice que el amor es bello. Y el ciego es capaz de ver bellezas que cualquiera no ve “a simple vista”. Mientras que, en la visión de muchos, lo bello, tal como “¿una ballena, una telenovela, un laúd, un tren?... / ¿un guacamayo?”, puede representar una cierta miopía cultural.⁵ Sin negar la belleza de la Bahía de Guanabara, pero también sin despreciar el mirar crítico, pues “al mismo tiempo la Bahía de Guanabara era bella y

⁴ No se puede dejar de establecer, por mínima que fuese, una referencia a la importancia del mirar en la cultura occidental. Desde el mito de la caverna, de Platón, hasta el *Panopticon*, de Bentham, de paso por el *flâneur* a las tecnologías virtuales, el mirar se ha tornado una de las expresiones mejor acabadas que ilustran la producción del conocimiento y la construcción de la realidad social en el mundo moderno, y, por lo mismo, también sirve como metáfora “natural” para las visiones etnocéntricas.

⁵ Lo cierto es que no siempre nos damos cuenta de la “realidad”, pues la visión del mundo como algo natural desdibuja las visiones sobre nosotros mismos y nuestro mundo. Según Nadel (1987, p. 55), “convivir con un pueblo no significa una garantía relativa a que se van a descubrir todos los hechos relevantes respecto a él. Si este fuera el caso, todos seríamos sociólogos, especializados en nuestra propia sociedad”.

desdentada”, se opera una transformación del “mirar extranjero”. A partir de la contraposición inicial entre arte y ciencia, esto es, las visiones de los artistas Paul Gauguin y Cole Porter opuestos a la visión del científico social, el antropólogo Claude Lévi-Strauss, poco a poco se ha podido ver el distanciamiento del “etnopoeta”, en un cierto sentido, una mezcla de artista y científico.

De ahí la referencia al pasaje o cambio — cuando el poeta dice: “En lo que pasó, la rara pesadilla pasará / Que aquí empiezo a construir siempre buscando lo bello y lo Amargo” — para representar el proceso de (des)construcción de lo bello y lo amargo. Se trata de un proceso dialéctico en el que lo bello y lo *amaro* (amargo) se destruyen y recombinan para dar paso a otra composición, a una nueva imagen. Por eso, de pronto, el poeta anuncia: “No soñé”, pues es como si de repente “frente a mí / un Pan de Azúcar de aristas insospechadas. Un Pan de Azúcar lo menos obvio posible”, la playa de Botafogo de arenas blancas y limpias cede el sitio al “diesel” y, entonces, todo cuanto había “del blanco de la arena y las espumas” es, quizás, solo un efecto de luz. “Ciego por detrás... veo lo que deseo”, debido a que “como en los sueños” la realidad, hasta cierto punto, se imagina.

“No miro hacia atrás, pero sé de todo”, reafirma la ilusión de que miramos aquello que vemos. No deja de ser significativo que “están a mis espaldas un viejo con pelos en las narices / y una muchacha aún adolescente y muy linda” representa, según sugiere Carvalho (1993), “la concepción de un mundo de valores sedimentados, donde las diferencias ya se han instituido y las verdades establecido”. En otras palabras, estamos acostumbrados a ver en lo viejo lo feo, lo negro, lo pasado. Por ello, cuando dice: “Pero no deseo ver el terno negro del viejo”, el poeta propone una inversión del mirar que se pensará a la luz del impresionismo. “Piense en Seurat y piense impresionista”. El impresionismo se caracteriza por una nueva forma de mirar la realidad y la pintura, en la que se eleva a esta última al estatuto de realidad.⁶ En esta perspectiva podemos entender la crítica del compositor poco después, cuando cuestiona la verdad y la realidad que han impuesto la tradición, la ciencia y el poder occidental, referidas en los versos entre comillas: “Ya es hora de la reeducación de alguien... Eliminar a los indios, nada esperar de los negros”.

Reeducación del mirar que pone en duda la certeza de las verdades preestablecidas. Por tanto, es necesario “reconocer el valor necesario del acto hipócrita”, o que “en verdad es loco tomar un electrochoque / lo cierto es saber que lo cierto es lo cierto...”. Entonces, el punto catártico de la composición es el descubrimiento: “Y yo menos extranjero en el lugar que en el momento”. Lo extranjero, más que el resultado de una distancia espacial, se constituye en una distancia social y/o psicológica provocada por el momento, por el tiempo. Sin salir del lugar, lo extranjero no siempre está en lo “otro”, sino en el “yo”. Extranjero de sí mismo, acostumbrado como se está a ver y no mirar, a no extrañar el mundo que se habita, pues en mí habita un “otro”, a veces enmascarado de un “yo”. En suma: “Es un desenmascaramiento / Simple grito / ‘El rey está desnudo’ / Pero yo despierto, pues todo calla ante el hecho de que el rey es más bonito desnudo”.

⁶ En el impresionismo, la pintura es una realidad que el mirar aprehende. Duarte (1993, p. 254), al comentar la pintura impresionista de Seurat, señala que “según Seurat, lo real es la pintura misma”.

Por tanto, es necesario quitarse las máscaras, quitarse la capa de miembro de una clase y grupo social específico para poder — como etnólogo — extrañar alguna regla social familiar y así descubrir (o reubicar, como hacen los niños cuando plantean los “por qué”) lo exótico en lo petrificado en nosotros por la cosificación y los mecanismos de legitimación. (DaMatta, 1978, p. 28-29) Y más: es preciso atreverse a mirar, despojar los ojos de la ceguera o miopía cultural para que, quién sabe si así, podamos ver al rey desnudo. En fin, es necesario, para ilustrar la fábula, atreverse como el niño que vio la desnudez del rey cuando todos veían un bello traje invisible.⁷ Aunque todo y todos se callen, el hecho es que el rey es más bonito desnudo. Bajo la inspiración de una estética impresionista, con otros ojos, el compositor pinta un nuevo lienzo, un sistema como piensa Seurat, que une el azul, el púrpura y el amarillo para formar “entre mi ir y el ir del sol un borde, un vínculo”.

Al fin, Caetano Veloso utiliza una frase en inglés en la que dice “Algunos pueden preferir un cantor brasilero suave / pero yo desisto de todos los intentos de perfección”, para reafirmar, según su entrevista, la condición de que “soy brasilero, soy casado y soy soltero, soy bahiano y extranjero...” Extranjero que, en una actitud de extrañamiento, nos deja ver la transformación de lo exótico en familiar y, particularmente, de lo familiar en exótico, a través de la operación de un “mirar antropológico”. Se trata de una transformación relativizadora, cercana a aquella que llevan a cabo los antropólogos en el trabajo de campo, lo que sugiere un proceso ritual en que la dramatización ensayada se revela simbólicamente, mediante la muerte, como liminariedad y resurrección de lo extranjero, ese “otro” que me habita. “Otros”, extranjeros. La modernidad ha introducido, en forma significativa, la sensación de “extranjería” en el mundo urbano. Para parafrasear a Lofland y Mariz (1988, p. 87), señalan que “ser un extraño es un fenómeno reciente, que no era común en las sociedades tribales y antiguas”.

Sennet (1983), Benjamin (1994), Bauman (1998) y otros llaman la atención sobre la ciudad como un mundo de extraños. Nuevos personajes entran en escena, tales como: los Apaches, los Zazous, los Boppers, los punks, los skinheads, los new agers y otros, muchos otros. También, los extraños “estilos de vida” de las clases trabajadoras, provenientes del medio rural, despertarían muy pronto la curiosidad de los intelectuales de turno, dada la literatura del siglo XIX, que trata del extraño mundo de las “clases peligrosas”, tan bien dramatizado en las novelas, cuentos y poemas de Charles Dickens, Emile Zola, Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire.⁸ Mundo de extraños, en la ciudad el individuo se torna un poco *flâneur* al mismo

⁷ En resumen, el cuento de Hans Christian Andersen, “El traje nuevo del rey”, se refiere a un rey vanidoso que ordena le confeccionaran un bello traje y, para ello, contrata a un sastre que afirma que solo los sabios y los inteligentes son capaces de verlo, pues se trata de un traje invisible. El día señalado para lucir su bello traje, el rey aparece desnudo ante los súbditos, pero un niño se atreve a decir que el rey está desnudo. Moraleja: es preciso atreverse a mirar lo diferente en aquello en lo que todos ven lo igual.

⁸ Es muy cierto que el problema relativo a lo extranjero no se reduce a los espacios de las ciudades y la literatura. Lo extranjero juega un papel fundamental en la constitución del orden social burgués moderno, sobre todo en la construcción de los Estados Nacionales. Para un análisis del “sentimiento de extranjería” que se experimenta en el proceso de construcción de la identidad nacional brasilera durante la *Belle Époque*, véase Rocha (2001).

tiempo que se torna común la actitud displicente a la que se refiere Simmel en *A metrópole e a vida mental* (1973), o sea, la necesidad de un cierto distanciamiento para preservar su integridad psicológica. Los mismos Simmel (1983) y Schutz (1977, 1979), ellos mismos extranjeros, son los intelectuales que teorizan sobre el fenómeno social de lo extranjero, desde un punto de vista fenomenológico, para enfatizar en su carácter de proximidad y distancia.

A pesar de las dificultades que experimenta el extranjero en sus relaciones de proximidad con lo otro, Simmel y Schutz ven en ello la posibilidad de un mirar objetivo, amparado por la distancia social y cultural. Al no estar el extranjero sentimentalmente implicado con la “adoración a los ídolos de las tribus” del lugar, logra con mayor objetividad ver con mayor objetividad captar las incoherencias e inconsistencias del mundo social al que se aproxima. Además, señala Schutz (1977, p. 106), “la razón más profunda de su objetividad reside en su propia amarga experiencia de los límites del pensamiento habitual”, lo que lo lleva a dudar de las representaciones naturalistas del mundo, o sea, del mundo visto como algo natural. La experiencia de lo extranjero representa una especie de ruptura o suspensión (*epoché*) de la realidad social y de los valores culturales. En los extremos, ningún extranjero se compara con el extraño *El extranjero*, de Camus.

Mersault, el personaje extranjero de la novela, desde un principio nos recuerda la actitud displicente a la que se refiere Simmel, pero pronto se ve que la supera. Mersault se constituye como un extranjero de sí mismo; un exilio interno lo ubica tanto más allá de sus compatriotas franceses cuanto de los árabes, con los que convive en Argelia. Su indiferencia por la vida en general lo sitúa muy cerca del nihilismo que, según Nietzsche (1983, p. 379), representa “el rechazo radical del valor, el sentido y la deseabilidad”. El nihilismo de Mersault no se debe solo al fracaso de la “creencia en las categorías de la razón”, si pensamos en Nietzsche, sino también en función del espíritu de la época a la que pertenece, o sea, al período de la Segunda Guerra Mundial. El vacío que habita Mersault lo llenará la indiferencia hacia el mundo y hacia la humanidad. Momentos antes de que lo ejecutaran, tras reflexionar sobre el sentido de la muerte de su madre y su propia muerte, llega a esta conclusión:

Como si esta gran cólera me hubiera limpiado del mal, vaciado de esperanza, ante esta noche cargada de señales y de estrellas, me abría por primera vez a la tierna indiferencia del mundo. Por el sentir tan parecido a mí, tan fraternal, sentía que había sido feliz y aún lo era. Para que todo se consumara, para que me sintiera menos solo, me faltaba desear que hubiera mucho público el día de mi ejecución y que los espectadores me recibieran con gritos de odio. (Camus, 1982, p. 298)

En verdad, el extranjero no es el ser indiferente a la humanidad, la indiferente es la humanidad misma. Pero, para que no lo trataran con indiferencia, Mersault desea que lo recibieran con gritos de odio; al final, el odio lo torna real. Lo curioso es que, a partir de la muerte de la madre, Mersault descubre y se revela como un extranjero, un huérfano de patria. Sin embargo, desde Nietzsche, al pasar por Mersault (y Camus) hasta el presente posmoderno, el individuo trata de conocerse aún mejor, incluso con el riesgo de perderse en el vacío de sí mismo. Así, en un

mundo posmoderno en que, aparentemente, la globalización de la economía y la globalización de la cultura parecen al fin las fronteras reales e imaginarias entre las naciones, entre los hombres y las cosas, no son pocas las referencias a la crisis de las identidades y las relaciones de oposición entre el “yo” y lo “otro”.

Cuando el compositor Arnaldo Antunes (ex integrante del grupo de rock Titãs), en una entrevista con un diario, afirma: “No soy ni brasilero ni soy extranjero”, relativiza las fronteras de la identidad nacional. Al afirmarse ni brasilero ni extranjero, Antunes no deja de expresar lo que es en cuanto “soy”. En los tiempos posmodernos, la representación de la identidad como algo fijo y acabado cede su sitio a la idea de pluralidad. En el mundo posmoderno, lo extraño y lo extranjero ya no son lo “otro”, como lo inmigrante, lo salvaje, lo bárbaro, lo desconocido, lo forastero, lo turista, lo enemigo y otros, sino también el “ello” freudiano, los ángeles, la nación, lo viejo, lo niño, las tribus urbanas, los “no-lugares” serán la ciudad misma. A modo de ilustración, conviene recordar la temática de lo extranjero en el cine, tan recurrente en películas como *Bagdad Café* y tantas otras.

Desde el clásico viajero, de paso por los beatniks hasta los ángeles de Win Wenders, lo extranjero nos muestra cuanto somos habitantes de un escenario en ruinas: Las ruinas son el lugar de lo extranjero. Son el testimonio, vivido a diario, de la pérdida del mundo. El individuo fuera del tiempo, el sobreviviente, hace de ellas su lugar. Se reconoce en ellas. La mezcla de objetos rotos y fragmentos arquitectónicos se parece mucho a su propia falta de unidad e historia personal, son el espejo de aquel que no tiene rostro ni lugar. Reflejan su vacío, su confusión, su dislocamiento. (Peixoto, 1988, p. 160) En definitiva, lo extraño no siempre se ve confinado en el mundo de lo “otro”; al contrario, según Freud, lo “otro”, lo extraño o lo extranjero, habita en nosotros.⁹ Lo otro es mi propio inconsciente. De ahí que, en una postura muy cercana a la postura de los antropólogos, nos llama la atención sobre el hecho de que “no todo lo nuevo y lo desconocido resulta asustador; la relación puede invertirse” (Freud, 1976, p. 87).

También, es lo que parece que quiere decir el antropólogo Marc Augé, para quien lo extraño es

un mundo donde se nace en una clínica y se muere en un hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas hoteleras y los terrenos invadidos, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las favelas destinadas a los desempleados o la perennidad que pudre), donde se desarrolla una tupida red de medios de transporte que son también espacios habitados, donde el frecuentador de las grandes superficies, de las máquinas automáticas y las tarjetas de crédito renovado con los gestos del comercio “en sordina”, un mundo así prometido a la individualidad solitaria, al pasaje, a lo provisional y lo efímero, propone al antropólogo, como a los otros, un objeto nuevo cuyas dimensiones inéditas conviene calcular antes de preguntarse a qué mirar se somete. (Auge, 1994, p. 73-74)

⁹ Al par de los descubrimientos de Freud, el mundo se vio poblado por “otros” en la forma de extraños “monstruos” que vivían en los hombres, dada la literatura de terror que se produjo en la segunda mitad del siglo XIX.

En suma, en una época en que la globalización promete unificar el mundo, al acercar las distancias y relativizar las fronteras entre lo local y lo global, lo extranjero asume un colorido especial en la posmodernidad ya que se torna símbolo de identidad cultural.

Un punto de vista

Por lo demás, nos queda la duda, planteada por Kristeva (1994, p. 22), “¿debemos admitir que nos tornamos extranjeros en otro país pues ya lo somos por dentro?”. Quizás, siempre y cuando se considere que lo que “somos por dentro” es un punto de vista producido por un “mirar desde afuera”. Más que una simple visión desde “dentro” o desde “afuera”, “interna” o “externa” al “ser” extranjero, en verdad está en juego una “visión del mundo”. De hecho, al depender desde dónde y hacia dónde se mira, se ven cosas diferentes; al final, la forma como se mira hacia las cosas o se ven las cosas tiene implicaciones epistemológicas y ontológicas sobre lo extranjero.

Lo extranjero está en el ojo de aquel que ve y no en aquello que se ve. “Ser” extranjero implica un cambio de mirar, un cambio de perspectiva. Es necesario comparar para poder relativizar y, así, alcanzar, quién sabe, una visión más profunda del mundo que nos rodea. En este sentido, la metáfora del “mirar antropológico” representa un importante punto de partida para la labor de interpretación y comprensión que desarrolla la antropología en el estudio de los “otros”, sus culturas, costumbres, hábitos, etc., de la cultura del “yo”.

Quizás no fuese exagerado ver al antropólogo como una especie de extranjero. Esto debido a que no solo los estudios de otras culturas muy diferentes a la suya, que exigen un dislocamiento espacial, le confieren la experiencia del “mirar antropológico”, sino, sobre todo, en cuanto a la necesidad de extrañar, transformarse en extranjero, aunque solo fuese temporalmente, cuando se trata de estudiar su propia cultura o grupos muy cercanos. Con un mirar, orientado no solo hacia lo “otro”, sino también hacia lo cercano y familiar y, por tanto, no necesariamente conocido, inicialmente, podemos ver en la antropología una “ciencia del mirar”, cuyo objeto de estudio privilegiado son “los puntos de vista nativos”.

Referencias

- Augé, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- Bauman, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- Benjamin, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994. (*Obras Escolhidas III*).
- Camus, Albert. *Estado de sítio: o estrangeiro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- Canevacci, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- Carvalho, Neuza C. O estranhamento estrangeiro de Caetano Veloso. *Miscelânea*. Assis, v. 1, 1993.
- DaMatta, Roberto. *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. O ofício de etnólogo, ou como ter “Anthropological blues”. In: Nunes, Edson O. (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

- Duarte, Paulo Sérgio. O que Seurat será? In: Novaes, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Fichte, Hubert. *Etnopoesia: antropologia poética das religiões afroamericanas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Freud, Sigmund. O estranho. In: *Uma criança é espancada: sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- Luchesi, Ivo y Dieguez, Gilda K. *Caetano, por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.
- Mariz, Cecília L. O estrangeiro e o homem moderno. *Cadernos de Estudos Sociais*, Recife, v. 4, n. 1, 1988.
- Nadel, S. F. Compreendemos os povos primitivos. In: Feldman-Bianco, Bela (Org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Global, 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- Peixoto, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Rocha, Gilmar. Nação, tristeza e exotismo no Brasil da belle époque. *Varia história*. Belo Horizonte, v. 24, 2001.
- Rugendas, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- Said, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Schutz, Alfred. *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu, 1977.
- _____. *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- Sennet, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Simmel, Georg. A metrópole e a vida mental. In: Velho, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- _____. *Georg Simmel: sociologia*. In: Moraes Filho, Evaristo (Org.). São Paulo: Ática, 1983.
- Velho, Gilberto. Observando o familiar. In: Nunes, Edson O. (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- Veloso, Caetano *O estrangeiro*. [Rio de Janeiro]: Polygram, 1989.*

* Gilmar Rocha. Etnopoética do olhar. Disponible en: <https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/2229/2184>

POÉTICAS LIBRES Y FORZADAS

Este artículo trata sobre el cuento popular del criollo de Martinica, no de toda la cuenca del Caribe. Martinica, una de las islas de las Antillas, pertenece a Francia desde 1635. Hasta hace poco, sus principales productos eran la caña de azúcar, complementada con plátanos y piñas. Ahora, el comercio de estos productos ha decaído. La esclavitud fue el sistema imperante hasta 1848. La población, alrededor de 400.000 habitantes, tiene dos lenguas: la lengua materna, el criollo, y la lengua oficial, el francés, que tiende a devenir lengua natural. Otros territorios de la región con el mismo estatuto que los Departamentos franceses son Guadalupe y Guayana. El criollo también se habla en Haití (4 millones de personas), Guadalupe (350.000), Guayana (100.000), República Dominicana (100.000) y Santa Lucía (150.000), la última de las cuales se independizó de la Commonwealth británica. Sin embargo, Martinica y Guadalupe, así como Guayana, presentan un problema de estatuto político bastante lamentable en cuanto a la autonomía y la independencia. Las mismas condiciones prevalecen en las islas de Reunión (500 mil) y en Mauricio (300 mil). Además, el criollo francés lo hablan 6 o 7 millones de personas en el mundo y se incluyen algunas lenguas minoritarias que no he mencionado. Es una lengua basada en un vocabulario derivado del francés y tiene una sintaxis original que mezcla estructuras africanas, originarias de los sudaneses, con los hábitos de habla de los marineros noruegos de los siglos XVI y XVII.

INTRODUCCIÓN

Se ha dicho que al criollo lo creó el amo en conversaciones con esclavos, en el mundo de las plantaciones. Hoy, decimos que el criollo fue una creación original del africano desarraigado, aquel que, ante la limitación lingüística impuesta, optó por ampliar el límite, desvirtuar, desafinar, para que, al final, pudiera tener una lengua propia.

En esta forma, se diferencian algunos puntos creativos para formar lo que llamo poéticas libres y forzadas. En este proceso formal, el criollo rompe las barreras de la coerción. No tiene fortuna en el sentido de tornarse la lengua natural de los países donde hay hablantes de criollo, a pesar de haberlo sido hace tantos años. Hay razones sociopolíticas para que esto hubiera sucedido, que discutiré luego.

Llamo poéticas libres o naturales a cualquier colectivo que dirige la expresión de forma totalmente libre en relación con lo que quiere expresar o el lenguaje que se utiliza para hacerlo.

Llamo lenguaje a una práctica común de confianza o desconfianza que se expresa a través de una lengua o lenguas que utiliza un colectivo.

Llamo poéticas forzadas o constreñidas a cualquier colectivo que dirige la expresión para reconocer algo vago, que torna imposible la comunicación, no en lo que dirige, sino en lo que expresa en sí.

Poéticas naturales: son las poéticas que resultan directamente de alguna tensión en la sociedad, en general de personas desvalidas o debilitadas en relación

con lo que debería ser la comunidad. Son los más audaces o artificiales, los más radicales temas sobre el mantenimiento de la lengua, reforma o transgresión de una determinada poética. Aquí no hay ninguna incompatibilidad entre la dirección del discurso y su expresión. La impugnación violenta del orden establecido puede proceder de una poética natural: no hay rupturas en la continuidad del orden que se impugna al desorden que impugna.

Poéticas forzadas: no me refiero a salvajismo, arbitrariedad o artificialidad. Las poéticas forzadas se presentan cuando la dirección de la expresión se enfrenta a algo imposible de expresarse. Esta confrontación puede darse entre las expresiones y la lengua que históricamente se ha sugerido o impuesto.

Así ocurre hoy en las Antillas Francesas, donde la lengua materna, el criollo, y la lengua oficial, el francés, comparten la misma invisible tempestad.

Si un hablante de francés en las Antillas se sintiera cómodo con el francés de hoy, se parecería a alguien que nada a brazadas por el aire y realiza inconscientemente los mismos gestos que lo llevarían a moverse en el agua. Lo que se puede encontrar a través del francés es una vía hacia una lengua que fuese, quizás, un contraste con la lógica de la lengua francesa. Las poéticas forzadas constituyen la conciencia de la oposición entre una lengua que se usa y una lengua que se necesita.

Sin embargo, en la actualidad el criollo pasó a tener una posición de poética natural, desde cuando encontró una feliz correspondencia entre lengua y lenguaje. A pesar de esto, se debilita. En la vida cotidiana, se utiliza menos el criollo y más el francés. Cuando se escribe, esto se torna enfadoso. Aun así, el criollo no disminuyó la resistencia en ninguno de estos transcurros; además, las poéticas forzadas son un resultado de los transcurros y de la resistencia a ellos.

En resumen, las poéticas forzadas rara vez existen en la cultura tradicional, a menos que estén amenazadas. En cualquier cultura tradicional, la lengua (o los medios de expresión) y el lenguaje (o la actitud de la comunidad a través de la lengua) coinciden. Mientras no hubiera una carencia fundamental, no hay ninguna necesidad de una contrapoética.

Las poéticas forzadas, o contrapoéticas, las practica la comunidad que no puede expresarse directamente a través de las actividades autónomas de sus miembros. En otro punto, la falta de autonomía lleva a que el hablante se condene a un tipo de impotencia y a la imposibilidad de expresarse. Este fenómeno se complica con la oralidad. La transición de la expresión oral a la escrita, lo que en la cultura occidental es un acto que siempre se considera necesario para escalar posición social, resulta aún más desconcertante.

El criollo, una lengua no oficial, ilustra este problema en su producción tradicional. Por ello, elijo primero referirme a la fundamentación del criollo y explico su basamento en la oralidad.

LAS BASES DE LA PALABRA HABLADA

1

Lo escrito se basa en el no-movimiento: cuando escribo, mi cuerpo no se mueve al

unísono con el fluir de las palabras. Mi cuerpo permanece en reposo; entonces, mi mano, que sostiene la pluma (o la máquina de escribir), no se mueve con el cuerpo, sino funciona como un complemento de la página.

En cambio, lo oral no puede separarse del movimiento del cuerpo. La palabra hablada se escribe solo en posturas del cuerpo (a veces en la lengua de los hablantes o, rítmicamente y en círculo, en el movimiento de los pies durante la música), también en los gestos expresivos del acto de hablar. La postura del cuerpo es el comienzo del habla y, también, es su fin.

Ahora, voy a especificar las relaciones generales entre el cuerpo y el habla. En las Américas, en la época de la esclavitud, se alienaba el cuerpo del esclavo. Estaba vacío, velado, vaciado de la dimensión del habla. No solo se olvidaba la expresión, ya que a los esclavos no se les permitía hablar —una medida imposible, ya que sus propios cuerpos se convertían en la voz que se había suprimido. Aun al vivir su función reproductiva, el esclavo estaba fuera de sí, ya que lo reproducido servía solo para el beneficio del amo. Su propia satisfacción era muda, es decir, era un fraude, algo degradado, negado. En este contexto, resulta comprensible que expresarse de noche significara precaución, protección y susurro.

Cuando llegaba el día, sus cuerpos se liberaban de sí mismos, se confundían en el grito. En las Antillas, la palabra hablada siempre se sobrecarga, de continuo, sin alivio o sentimiento. El cuerpo sigue en litigio. El cuerpo de las Antillas no es capaz de descansar, no en una lánguida continuidad. Se mueve a trancas y barrancas.

La transición de una cultura oral a una cultura escrita ha inmovilizado el cuerpo (del esclavo), lo ha subyugado, poseído. Una vez despojados de este cuerpo, los esclavos no pueden manejar la inmovilidad de la escritura. Se mueven constantemente y solo manejan el grito. Palabra y cuerpo comparten un vacío indefinible.

Posiblemente, en el futuro —pronto— entraremos en la cultura de los que no escriben y la transición de lo oral a lo escrito no parecerá un paso trascendente, un paso más allá de las posiciones sociales. Aunque, para nosotros, ahora, la escritura trasciende la oralidad y nuestro cuerpo y palabra reclaman el ritmo que falta. Mientras no se encuentre esta expresión, el habla en las Antillas no seguirá solo como algo dentro de la escritura.

2

En el principio fue el grito —el principio es, para nosotros, la época en que se inventó el criollo como una forma de comunicación entre el amo y sus esclavos. Sucedió que, entonces, se formó una peculiar sintaxis del grito. Para los pobladores de las Antillas, primero está la palabra y adelante un sonido. El ruido es el habla. El estruendo es el discurso. Primero, necesitamos entenderlo.

Parece que en el universo mudo e implacable del esclavo desarraigado intención y tono van juntos. El volumen del ruido tenía significado. La parte de cada sonido tenía significado. Los conceptos se agrupaban, se dejaban de lado. Los esclavos se entendían mediante un sistema de ruidos en que el amo, aunque tuviera alguna habilidad con el “criollo básico”, se perdía totalmente. La casta de los amos, los Béké, nunca ubicó al criollo entre los temas que merecían atención. Los esclavos, por haber

olvidado el habla, camuflaron los discursos en gritos, al considerar, con razón, que ningún amo podría traducir lo que se decía. Para él, y evidentemente para provocar el paroxismo, en general la llamada de los monstruos del bosque no tenía ningún significado. Esto permitió que el desposeído organizara su habla, para ubicarla dentro de las trampas aparentemente sin significado de los ruidos.

A partir de ahí, se desarrolló una sintaxis particular, la sintaxis del grito. El criollo organiza las oraciones como una ráfaga de ametralladora. No sé si esta práctica es común a los lenguajes en riesgo, a dialectos moribundos o lenguas que van perdiendo vitalidad. Sin embargo, en el mundo del criollo, las personas hablan así: no solo es el estilo de la declamación de leyendas o canciones, sino, en general, es la forma de hablar en la vida cotidiana. Esto introduce un nuevo factor en las oraciones del criollo: la velocidad. No muy veloz, tal vez, como el *staccato*. Además, otro factor consiste en el desenvolvimiento rápido de una oración dentro de una palabra única e indivisible. El sonido es el significante y el nivel del ruido es el significado. De forma similar, el *staccato* o la pauta de presentación de los sonidos a menudo organizan el significado del discurso. Aquí, una vez más, hay una propuesta específica: aunque los Béké de los amos saben criollo mejor que los mestizos, son ineptos para comprender cómo el negro nativo utiliza el criollo.

En la respuesta en criollo, el sincopado de tambores se oye una vez más. La estructura semántica de la oración no ordena la métrica, sino, propiamente, la respiración del hablante: esta es la métrica poética *par excellence*.

Entonces, el significado de la oración a veces se concilia, como hemos visto, en un sinsentido acelerado que emite sonidos. Sin embargo, este sinsentido tiene el verdadero significado mientras mantiene a raya el oído del amo. Originariamente, el criollo era un pacto secreto sellado bajo la publicidad explícita de sus gritos. El criollo se podía susurrar (para ser el susurro un grito laminado hasta el límite de lo imperceptible en el peso de la noche), pero no se podía murmurar. El verdadero significado se ocultaba al oído del amo por el no significado del ruido y el *staccato*, que es el verdadero significado. Este no-significado oculta y revela un significado oculto.

Sin embargo, si, originariamente, el acto del habla en criollo implicaba un pacto secreto con significado oculto, es necesario saber que este valor inicial está desapareciendo. Incluso se encamina a desaparecer, aunque el grito del pacto se mantiene en la amplitud de la lengua. La lengua no se da en la iniciación, sino en el aprendizaje general. Cualquier lenguaje secreto torna inútil la práctica de la sintaxis, elimina la “sintaxis constituida” e incorpora la “sintaxis sustituta”. Para alcanzar el estatuto de lengua completa, la “sintaxis sustituta” del pacto secreto debe volver a las normas de la sintaxis constitutiva. En la cultura tradicional, hay una transición leve y suave del pacto secreto hacia un tipo de comunicación abierta a todos, inclusive a los “extranjeros”. Entonces, el habla se torna gradualmente una lengua. No hay necesidad de poéticas forzadas en tanto la nueva lengua con su sintaxis constituida fuese también la lengua de la sintaxis consentida.

El problema del criollo radica en que se está superando el “pacto”, pero la lengua no se evidencia. Funciona como una comunidad secreta que pierde fuerza y funciona como una comunidad abierta que no se destaca.

Así como en cualquier literatura popular y oral, llama la atención en un primer momento sobre el texto criollo tradicional, ya fuese canción o cuento, lo repentino de sus imágenes, a esto se refieren los intelectuales cuando se refieren a lenguajes concretos en contraposición a lenguajes conceptuales. Esto supone una trascendencia completa del concepto que solo puede encontrarse en el (mucho) abandono de la inmanencia seductora de la imagen.

Lo que en general se denomina sabiduría popular se expresa en términos de imágenes, y la imagen es una estratagema, es decir, ante todo, un dispositivo de autoconciencia. Cualquier lenguaje que se expresa mediante imágenes (concretas) señala que el concepto se concibió implícitamente y su discursividad se ha renunciado (“déroulé”) tácitamente. Entonces, en los llamados lenguajes concretos, la imagen es el significado de una aprehensión deliberada (aunque colectivamente inconsciente) respecto a lo que es lingüísticamente posible en un momento dado. Al ser una operación tan completa, sutil, acabada en cuanto al esbozo conceptual, la imagen se segrega en la noche de un pueblo. Por otro lado, el concepto se dice que llega a aprehenderse a través de un dios o de un espíritu, en el crepúsculo que menciona Hegel.

Sin embargo, lo que complica la situación es que el criollo alberga en sí mismo al francés, la pulsación y la angustia del concepto (“lancinement du concept”), como una trascendencia interna. Entre las condiciones históricas en las que apareció el criollo, percibimos las poéticas forzadas, la convivencia de una percepción del francés como, en el fondo, una coacción que se añade, al mismo tiempo, a la decisión deliberada de abandonar el francés, es decir, el concepto, como el *locus* de la expresión. En consecuencia, la imagen, o sea, la expresión concreta y todos los derivativos metafóricos, no pueden darse como ciertos dentro de la lengua criolla. La imagen es un desvío forzado. No es un ornato implícito, sino un esquema bien planeado. Hay algo patético* en la imagen desviada de la sabiduría popular del criollo, algo que señala la inmovilidad.

Es posible imaginar el momento que ahora se asoma, creo, en casi todo el mundo, cuando las lenguas orales se vengasen de las escritas en el contexto de una cultura planetaria basada en lo no escrito. Al parecer, la escritura se liga a una filosofía trascendental del Ser que puede dar paso a un sistema de relaciones humanas. Este contexto puede dar lugar a sistemas de imágenes, procesos no conceptuales, lenguajes que chisporrotean y azotan en vez de simplemente “reflejar”. No importa lo que creamos respecto a esta posibilidad, qué circunstancias presentes indican cómo debe llegar, pero, ahora, vamos a estudiar qué requisitos debe cumplir la lengua criolla para enfrentar este desafío.

* *Lucidez patética*: es preciso destacar que lo “patético” del término se refiere al griego *pathos* que, a su vez, se relaciona con lo trágico y la piedad que este último genera, según Aristóteles. Por tanto, en el caso de este texto, es un término que se relaciona con el encuentro entre los extremos, la catástrofe y sentimientos límites. Curiosamente, en Brasil, la palabra “patético” se utiliza como una ofensa relativa a idiota, imbécil o digno de pesar. (Nota de João Borogan).

3

Para todas las islas, el criollo es la lengua del sistema de plantaciones que depende de la cultura de la caña de azúcar. Sin embargo, el sistema desapareció; como en Martinica no hubo sustitución por otro sistema de producción, el criollo degeneró en el circuito de la transacción. Martinica es un país donde se intercambian los productos fabricados en otros lugares. Por tanto, esta es una tierra que se tornó una zona de paso. Como país donde esta organización ayuda a suprimir todos los tipos de producción, el sistema de la lengua materna, privada de una zona interior en la dinámica, no puede sustentarse en estos tipos de región que la mantienen. El criollo no puede ser la lengua de los *shopping centers* comerciales o de los hoteles Hilton. Caña de azúcar, plátano, piña, estos son los últimos peones en juego en el criollo. Mientras las palabras se ocultasen de la lengua, permanecerán fuera, a menos que adquirieran otros usos prácticos para sí mismas.

Tan pronto como dejó de ser la lengua del pacto secreto, sin asumir también alguna pauta formal y algún carácter “abierto”, en forma gradual el criollo dejó de comportarse como una desviación en torno a la imagen, movimiento a través del cual en el mundo de las plantaciones se realizaban plenamente sus propuestas prácticas, sin alcanzar sus desarrollos como una herramienta conceptual. Estas condiciones intimidan a la lengua con parálisis dramática.

En el mundo de las plantaciones, lo que el criollo transmitía era, ante todo, un rechazo. A partir de ahí, podríamos definir una forma de estructuración lingüística que podría ser “negativa” o “reactiva”, al diferir de lo “natural” de las estructuraciones de las lenguas tradicionales. En esto, el criollo aparece como si se ligara orgánicamente al mundo amplio de la experiencia de las relaciones culturales. Es literalmente una consecuencia de la interfaz cultural y no hay prioridad para esa interfaz. No es una lengua del Ser, sino una lengua de la Relación.*

Con el paso de los años, en el sistema de producción, por perverso que fuera para la mayoría de la población, el criollo se mantuvo como un ejercicio “autónomo”, que permitía una actividad simbólica, que vinculaba a la comunidad y, a través de la clase determinante —primero los esclavos y luego los trabajadores del campo—, impuso su propia expresión sobre la lengua, creencias y costumbres, en contraposición al mundo de la escritura, la religión y el derecho, que planteaban las clases dominantes.

La narrativa del criollo es lo simbólico, una desviación del camino por el cual la masa de Martinica creó, en el mundo de las plantaciones, una poética forzada (que también podría denominarse contrapoética). Esto acentúa la imposibilidad de libertad general de la comunidad junto con la desesperación por lograr la liberación.

Si al sistema de plantaciones le hubiera seguido otro sistema de producción, probablemente el criollo se hubiera reestructurado, es decir, tendría el control del

* *Relación*: la Relación con R mayúscula se opone aquí al Ser. En pocas palabras, este se entiende como el ser unificado y circunscrito, al que se opondría el ser-de-Relación que, una vez incompleto, tendería a completarse, pero sin terminar nunca de hacerlo, en la relación con los Otros. No solo es incompleto, sino móvil y cambiante en su incompletud, a medida que las relaciones se transforman y se compromete en diferentes relaciones con Otros distintos. (Nota de João Borogan).

proceso de escritura, hubiera cambiado de posición —del pacto secreto hacia una sintaxis elaborada, incluso de la desviación hacia la fluidez, de la imagen hacia el concepto.

En cambio, lo que vemos en Martinica, hasta el día de hoy, es una de las consecuencias más extremas de la irresponsabilidad social, un tipo de delirio verbal que por ahora denomino habitual, para distinguirlo del delirio patológico. Como columna vertebral de la comunicación, el delirio verbal es uno de los avatares más frecuentes de la contrapoética que ha interpretado el criollo. El ruido del mar, los batiques, la aceleración, repeticiones sensuales, pronunciación de las sílabas, sinsentido, alegoría y significados ocultos, todos los aspectos en los que se condensa, fase a fase, este habitual delirio verbal en la dramática historia de esta lengua. Además, cuando se observa esta técnica no funcional que vacía el criollo, podemos señalar positivamente que el uso cotidiano de la lengua la torna cada vez más una lengua de neurosis. Las lenguas del grito se atan a una lengua retorcida, una lengua frustrada. También, podríamos preguntarnos si el uso frenético del criollo podría haber ayudado en su propio mantenimiento, a pesar de las condiciones sumamente desfavorables que se presentaban para su práctica. Sabemos que el discurso delirante es una técnica de supervivencia.

Pero esto está dentro del cuento popular, el eco de la plantación, en el que puede faltar la patética lucidez* del hablante del criollo. El análisis del cuento popular muestra que el imaginario popular refuerza las carencias que sufre la comunidad: la ausencia de una cultura interna, la pérdida de la responsabilidad técnica, el aislamiento en el Caribe, etc. Lo notable es que estos refuerzos son siempre elípticos, se mueven rápidamente y se camuflan con desdén. Esto es lo que observaremos en el análisis del cuento popular. En verdad, proviene de las poéticas forzadas; es la tensión con un lenguaje que, al recurrir a la gran deficiencia que soporta, se condena, pues prefiere negar el derecho a la escritura al relacionarla con la superioridad y así nunca perfeccionar su propia expresión escrita.

CRIOLLO Y TERRITORIO

1

No es mi propósito estudiar el cuento popular criollo como un sistema de significados, ni aislar elementos significantes. Una síntesis del bestiario africano y europeo, el testamento preciso de las leyendas trasplantadas, la mirada penetrante del esclavo en el mundo del amo, la negación del “valor” del trabajo, círculo de miedo, hambre y miseria, o un depósito de esperanza destrozado de continuo en pedazos: son muchas las interpretaciones. Aquí me contentaré con establecer una relación entre el cuento popular y el medio ambiente.

Una fuerte demostración de lo que quiero decir es la agudeza del criollo sobre su territorio. El interior del país es un diagrama, un mapa de varios lugares por los que se puede atravesar caminando; el bosque y su oscuridad, los campos y su luz solar, las montañas y sus fastidios, son lugares precisos de tránsito. Andar adquiere una importancia sorprendente: “J’ai tellement marché, que chémar et que mes talons

sont venus par-devant”,* dice de vez en cuando el refrán. Alguien puede volver sobre los pasos de otro. La vegetación abunda en todo el territorio, la vida animal pulula dentro de sus límites. Sin embargo, lo más importante es que el lugar, a pesar de lo indicado, nunca se describe. La descripción del territorio no forma parte del cuento popular. El motivo radica en que el territorio no se menciona de modo que se viviera; es un lugar de paso y nunca una tierra natal.

2

Por tanto, es la tierra de la no pertenencia. Nadie se ha presentado para declararla para sí mismo. Hay dos personajes “dominantes” en el cuento popular criollo: el Rey (que simboliza a Europa, es preciso decirlo) y el Hermano Tigre (que simboliza a la Béké colonial). Ambos son fruto del escarnio y, entonces, los golpea el personaje “determinante”, el Conejo “Brer” (que simboliza la astucia del pueblo). Sin embargo, el derecho a la tierra nunca se discute. El simbolismo del cuento popular nunca se lleva al punto de erradicación del derecho colonial a la tierra; la moral nunca efectúa el último llamado para la obvia supresión de estos derechos. Respecto a esto, no veo resignación, aunque incluso esa astucia extrema que he mencionado, esa fijación emocional, aquí, en este tema, es el medio por el cual el cuento popular criollo señala que en verdad reconoce el sistema y su estructura.

En cuanto al ambiente del entorno, los hombres (o el animal que lo emblematiza) solo tienen relaciones fragmentadas con las cosas y las plantas, los animales y las personas. La intensa “pulsación” del cuento popular criollo no deja lugar al reposo. Nadie tiene tiempo para dejar que su mirada vagase por la escena. La relación con el ambiente es constantemente dramática y cuestionadora. El cuento popular palpita, porque ha optado por no permanecer. En el mismo sentido que evita la descripción, se evade de la apreciación. No hay oscuridad que fuese propicia o debilidad que fuese dulce. Una cotidianidad ininterrumpida es el orden, de un pasado de negación hacia un presente irrisorio. La tierra sufrida no es aún la tierra que se ofrece. La conciencia nacional del cuento popular criollo germina, pero nunca florece.

Un aspecto común del cuento popular es también el recuerdo del carácter de los “ricos”, de aquellos hombres que la reconocen como tierra propia. Aunque se trate del placer de vivir o de la felicidad de proclamarse dueño, el cuento popular criollo tiene solo dos respuestas: deficiencia o exceso. Esta es la lucidez patética. Los ricos son aún irrisorios o excesivos. Por ejemplo, son cuantitativamente excesivos cuando el cuento popular enumera cosas de comer; en lo cualitativo, por ejemplo, cuando determinan el precio extravagante de los bienes. Un “castillo” se describe con un rasgo único (su ostentación, lujo, comodidad, prestigio) —en cuanto plantea la pompa apasionada, sin ningún otro detalle— con doscientos diez baños. Esos ricos resultan nada significativos para los verdaderos ricos que se apartan del mundo

* *chémarr*: es la inversión humorística de las dos sílabas en “marché” (andar) y resulta intraducible al inglés. “Realmente he andado, tanto que daran y que mis talones llegan antes” (traducción del texto de João Borogan). (Nota de Michel Benamou).

cerrado de las plantaciones. Exceso y vacío se combinan para apuntar a la misma imposibilidad. Por ello, el cuento popular se sitúa en una tierra inexistente, que se evidencia por el exceso o la falta de sustancia, que en nada se relaciona con el país real y, sin embargo, delinea su estructura con precisión.

Al mismo tiempo, se observa que el cuento popular criollo no ofrece descripción de oficios comunes o técnicas creativas. Una distancia separa a la herramienta de su manejador. A pesar de ser un instrumento de dominación del hombre sobre la naturaleza, el implemento es totalmente imposible de adquirir. En el cuento popular, el equipo o la maquinaria siempre se representa sometido a algún dueño cuyo prestigio, es decir, los de *status* diferente, es implícito. Se dice “el camión de fulano de tal” o “el ingenio de fulano de tal”. Con claridad, el implemento pertenece a algún otro; la técnica no se ha tornado de su propio dueño. Los hombres no se han comprometido a transformar la tierra (porque no han podido). Tampoco tienen tiempo para apreciar su belleza, que es probable que aún les parezca un insulto.

CONVERGENCIAS

1

Entonces, ¿de dónde viene la fuerza para “agarrarse”? ¿Cuál es la importancia de estas poéticas forzadas, una contrapoética, que no saltan al frente en un saludable crecimiento a partir de la tierra ancestral, sino, en sentido contrario, levantan su frágil muralla contra la tarea imposible: vacío, negación, reducción?

—Esta contrapoética se obliga a realizar una síntesis de la diversidad, a menudo opuesta, de los elementos culturales.

—Al menos una parte de estos elementos no existe antes de la función sintetizadora, lo que lleva a que la síntesis fuese aún más necesaria, aunque también más amenazada.

—Esta coacción causa la fuerza (severidad, dureza, catástrofe) de la llamada poética forzada.

—Esta poética forzada tiende a languidecer a menos que se le permita fluir en una poética de la relación natural, libre y abierta.

Por tanto, desviar es el primer esfuerzo de esta contrapoética. Es un saber inconsciente a través del cual la conciencia popular afirma su vaguedad y su consistencia. Sin embargo, este es el puente necesario de la inconsciencia para el autoconocimiento deliberado. A estas alturas, algunas discusiones finales pueden apropiarse para dilucidar la relación entre esta situación y el campo de la etnopoética.

2

En primer lugar, al atender al choque entre estas dos lenguas, el criollo y el francés, en las que una ha dominado hasta ahora a la otra de forma dramática, es preciso señalar que la única solución viable es opacar una a la otra. Frente a un humanismo universal y reducido, debemos desarrollar una amplia teoría sobre las opacidades

particulares. En el mundo de la Relación* (que ocupa el lugar del sistema unificado del Ser), deberíamos consentir en la opacidad, que es el misterio irreductible del otro. Como lo veo, esta es la única forma de realizar genuinamente lo humano, a través de la diversidad.

En segundo lugar, las poéticas no pueden separarse de los modos operativos de la lengua. Para proteger al criollo, a la larga no bastaría con protagonizar el habla o la escritura en criollo. Lo necesario para un desarrollo genuino es restablecer condiciones adecuadas de productividad y concientizar a los pobladores de Martinica de sus responsabilidades técnicas y morales en su propia tierra natal. En otras palabras, en un momento u otro, cada etnopoética es el salto para llegar hasta la política.

Por último, mi exposición demuestra con claridad que si ciertas comunidades, oprimidas por el peso de la Historia de las ideologías dominantes, hasta el punto de convertir su habla en un grito, redescubrieran a través de esta práctica la inocencia del *ethnos* originario, nuestro desafío va más en el sentido de transformar el grito que una vez ubicamos en un habla que lo continúa— y así descubrir, aunque fuese de forma intelectual, la expresión de una poética totalmente liberada. Creo que las etnopoéticas pueden recorrer las dos vías.

Las contrapoéticas que llevan a cabo los pobladores de Martinica (ya fuese en trabajos escritos en francés, en la práctica del criollo o en la fuga mediante el delirio verbal) reconocen la necesidad de acopiar estas expresiones y la imposibilidad de efectuar esta expresión. Esta contradicción probablemente desaparecerá cuando la comunidad de Martinica fuese apta para expresarse, es decir, cuando fuese una opción posible para sí misma. La etnopoética va a estar incluso en el futuro. Entonces, ya no habrá conflicto entre la búsqueda de expresión y la expresión en sí. El criollo no será a la larga la lengua de la neurosis. Por tanto, el francés hablado ya no determinará desde fuera los niveles lingüísticos a utilizar. Una lengua, compartida por la comunidad, tomará forma. El tiempo traerá una poética natural, espontánea y viva. El tiempo traerá una alegría subterránea, alegría que, sepultados todos los pesares del mundo, es el signo de un pueblo que redescubre su identidad.*

* “Poéticas libres y forzadas” se publicó en la Revista *Alcheringa*, que organizaron Michel Benamou y Jerome Rothenberg, Universidad de Boston, 1976. Trad. del francés al inglés Michel Benamou.

Édouard Glissant. Poéticas libres e forçadas. *Kza1* (agosto 16 de 2017). Disponible en: <https://medium.com/kza1/po%C3%A9ticas-libres-e-for%C3%A7adas-502248c61230>

DE “WHEN”: ALGUNOS RELATOS SOBRE LA CREACIÓN GRIEGOS Y DEL CERCAÑO ORIENTE*

¿Cómo lo empezamos?

Hay muy poco aquí, a excepción de [Charles] Olson y la beca estándar. Casi nada que pueda señalar, pocos comentarios, menos traducciones, una ausencia real de información sólida.

Están los diarios y los informes arqueológicos, pero ese material nunca se reúne, no hay alguien que tratara de encontrarle sentido a todo. Ese es el número uno. Y el número dos:

Incluso si las personas comenzaran a llevar a cabo un largo estudio respecto a relatos sobre la creación, probablemente no estarían muy satisfechos con los resultados de lo que están haciendo. ¿Quién realmente quiere enfrentar estos problemas?

Así que sería mejor que nos pusiéramos en marcha y realizáramos nuestro aporte, poner nuestra información sobre la mesa; empezar a referirse a ello, incluso si se modifica a medida que avanzamos, incluso si resulta algo loco, al menos estará allí, para referirse a ello y no para dejarlo de lado.

Nadie alguna vez ha tratado de establecer a la creación como un sistema coherente, simplemente porque a primera vista resulta irracional y, debido a que resulta irracional, se necesitaba interesarse en ella. Este sigue siendo un país que decaerá apasionadamente cuando cree en sus supuestos. Lo que no se incluye, se deja para los cultistas, la franja lunática. A aquellos a los que tal vez de todos modos les pertenece la creación.

Pero ahora que nos estamos dando cuenta de la irracionalidad como una condición general de la existencia, es el momento para mirar los detalles. Lo que nos lleva a esto. Echemos un vistazo a algunos de los relatos no examinados y veamos cuán locos eran, no los pulamos y los tornemos filosóficos, míticos, antropológicos o cualquier otra cosa. Quizá lo que nos quede fuese lo que es. Y, después de todo, no tan loco.

Entonces, se requerían tres cosas:

1. Nuevas traducciones de los textos sobre la creación
2. Reunirlo todo y compararlo
3. Configurar algunas guías, algunos marcadores

Una guía podría ser la cronología. No *post hoc propter hoc*. Sino un escenario en algún tipo de tiempo y lugar. Puede ser una frase o dos, como esta: “Esto es algo

* Parte de un gran intento (a través de traducción, etc.) de trazar las raíces comunes de la poesía griega y semita y vislumbrar tras ellas la poesía universalmente humana de las antiguas tribus. Charles Doria trabaja en el Departamento de Lenguas Clásicas de la Universidad de Texas; Harris Lenowitz, en el Centro de Medio Oriente, Universidad de Utah, es editor colaborador de *Alcheringa*, y actualmente trabaja en traducciones del Enuma Elish babilónico (poema de la creación), etc., para su aparición en ediciones posteriores. En esta selección, Génesis I y Génesis II son las traducciones del hebreo de Lenowitz; las otras, de fuentes griegas, son de Doria.

como lo que ven aquí. ¿De dónde creen que vino?, ¿de aquí?, ¿de allí?” En otras palabras, la creación no tiene que existir tan sensatamente, abstraída de la experiencia de formas desconocidas, sino la pueden ver que se mueve.

¿Se mueve la creación del Cercano Oriente a Grecia? ¿Sigue siendo parte de la búsqueda de los hijos de Cadmo? Oculta con las leyes, el calendario, los números, ¿se coló en Europa así? Este pueblo la aceptará en teoría, pero no está dispuesto a sentirla, a abrazarlo como una parte de la historia.

No sé. Todavía no he decidido por mí mismo si se mueve de Este a Oeste o desde algún otro punto hacia el Cercano Oriente y Grecia. No sé el ámbito. No sé de dónde ha llegado todo. Tengo una idea. Si ha leído cualquier manual proto-indoeuropeo o reconstrucciones de proto-indo-europeo —Esa es mi idea. Tratar de formular una teogonía proto-mediterránea y un conjunto de reglas que se han observado o descripciones que producirán o van a generar las diferencias que aparecen por todas partes. No decir, no tratar de trabajar primero etiológicamente las causas de retorno a los fenómenos. Para reconstruir sin tratar de reconstruir geográficamente, porque no sé si voy a poder hacerlo. Esa otra —la geografía— que me parece que va a ser una especie de relato arqueológico.

Debería ser suficiente, en este punto de nuestro estudio, indicar armonías y sincronicidades entre los textos y sus comunidades. No creo que ello se necesitara para revelar las relaciones causales, incluso donde existen. Un relato de la creación es competente para su comunidad, no para los estándares de crítica que provienen de una época en que solo la comunicación sencilla y natural radica en aquella que va desde el lápiz al papel (una metáfora muerta, ello) en lugar de recurrir a palabras dirigidas hacia otros hablantes.

Tómense, como un ejemplo, materiales órficos. Aquí tratamos con una larga serie de recopilaciones, en forma de citas y paráfrasis de otros escritores, himnos y poemas posteriores, pero nunca los textos órficos mismos. Tal vez nunca existieron en la forma en que deseamos que lo hicieran. Pero los griegos tenían ideas sobre lo que significaban. Y persistieron. Estas recopilaciones órficas duraron unos mil años, desde, dígame, alrededor del 500 a. C. hasta alrededor del 500 d. C. Estas recopilaciones se expresan en esa forma: recordar de nuevo, recordar de nuevo, anamnesis, exactamente como en Hesíodo u Homero. Incluso hay una fórmula para esto: “Me lo dijeron las Musas.” O el personaje de Eurípides en el fragmento de *Melanipo*: “Esta no es mi historia, es de mi madre.” Muy poca sensación de que alguien lo está renovando, por primera vez. Por ello, aquí la causalidad no se sustenta. Pues incluso cuando saben de dónde lo obtuvieron, y por qué, no pueden admitir que lo saben. Tiene que llevarse atrás, en la memoria tribal. Es el boca en boca (“mítico”), no una traducción.

Sabemos que el *Enuma Elish* es una copia de material sumerio. No tenemos nada sumerio para saber si también es una copia, pero todo el mundo sospecha que la habrá. En verdad, el material hitita es una copia. Empédocles, Hesíodo, los escritores órficos, todos dicen que la obtienen de algún otro lugar. Nadie puede alzarse y decir: “esto es mío.” Las reglas del juego lo prohíben.

Es como el relato sobre la Edad de Oro. Una producción seudónima. Carece de valor si el relato es puramente temporal o contemporáneo. El valor —la creencia— se alcanza cuando de algún modo se halla fuera de tiempo y lugar.

También está el tema de la originalidad. Cuando se refieren a los cosmólogos, los narradores de la creación, están pensando en personas que describen o forman un mundo, pero si dicen cosmogonistas, engendradores de mundos, entonces se están refiriendo a aquellos que son testigos en su trabajo del nacimiento del mundo.

Al menos según los griegos: la Creación nunca fue sensata. Nunca dijeron que había sucedido de una vez por todas y que no necesariamente puede dejar de suceder. El Secreto de Prometeo: si Zeus se casa “con Tetis, su hijo trastornará el orden del universo, pues el hijo de Tetis siempre será más grande que su padre.” La creación era algo que había que sustentar. Y estaba en los ritos a los dioses creadores. Entonces, también el nacimiento de la tragedia es la verdadera genealogía de la moralidad (el mal Nietzsche). Porque si no propiciaran a los dioses —los alimentaran—, la creación para la tribu, la *polis*, no se produciría, no se renovarían. El sol no saldría. La semilla se rehúsa a brotar. Los animales nunca nacen. Las mujeres resultan estériles, inútiles.

A esto lo denominamos procreación. Creación en lugar de, actuar en lugar de, para y en nombre de otros, presumiblemente los “dioses”. El momento de la creación cuando el Espíritu Santo desliza el alma inmortal, el catalizador, en la unión del espermatozoide y el óvulo. O eso dice el mito. O, como decimos, en nuestros momentos racionales: el mono lo ve, el mono lo hace: Mimesis —la gente traiciona su origen simio cuando imita por arte de magia las operaciones del dador de vida del universo en sus propias personas, familias y comunidades. Pero, ¿y si todo fuera verdadero y literal? Que nosotros “hacemos dioses” en unión con otros hacedores de dioses. ¿Que tenemos el mismo poder y propensión a la inmortalidad que las plantas y los animales? ¿Y que los relatos sobre la creación preservan esta conciencia?

Esto lo perdemos a través del análisis literario y mítico como la procreación de reducciones y espectáculo de mimesis. Simplificamos y lo ponemos todo en un solo nivel. No lo vemos como un todo, sino como disyunciones. Ahora esto, ahora aquello. La retirada de los poderes de la vida resulta un avance hacia los brazos de la muerte.

En el Próximo Oriente las cosas comienzan con alguna noción respecto a “cuando.” (Pensé que, si este libro alguna vez se termina, debería titularse *When*, porque así es como comienza).

Por ejemplo, la Creación, in Génesis [Gen. II] de J. Account, comienza con “cuando”, y comienza el *Enuma Elish*; deseo decir que es literalmente el comienzo del *Enuma Elish*: “Cuando en lo alto”. Los eruditos han supuesto que tal vez así comienza Génesis I. Entonces, la primera característica de esta proto-cosmogonía es esta palabra “cuando” —se trata de un comienzo, pero no de un final.

Pero no estamos tratando de establecer un ensamblaje, una Idea; ya saben, si toman todas estas cosmogonías y las sobreponen, entonces aparecerá la cosmogonía ideal. Lo que vamos a ver es un desarrollo del relato de la creación como rayos que

salen del centro de una rueda. No creo que vayamos a ver ninguna forma platónica respecto a esto, pero crear una nos convierte en “testigos” (aprendices) de cosmogonistas y debería ayudar.

¿Cómo empezamos? ¿Cuál es el núcleo?

Empezamos por decir no hay progenitor, no hay figura paterna. No hay evidencia respecto a ello.

Hesíodo dice Caos, lo neutro. Pero el caos no es lo primero. El huevo está primero. El caos es dos, la división entre las mitades del huevo. Mitad superior el Cielo; mitad inferior, la Tierra. Gea y Urano, Apsu y Tiamat.

En Apolodoro y Ovidio, el huevo aparece como la masa, *tohu va-bohu*, en el Génesis. Una masa indiferenciada, pero es un huevo, El Uno. La escisión, Caos; la Díada. Luego, la Miríada, los Muchos de Empédocles. La filosofía que comienza con Sócrates y Platón se ha hecho cargo de este problema creativo relativo a lo Uno y los Muchos y lo ha convertido en un enigma mental —la multiplicidad de la experiencia vs. la unidad de la verdadera realidad. Pero esto es solo un ejemplo relativo a cómo la creación se ha tornado confusa y disjunta. No creo que los griegos fuesen los principales responsables de esto, que es el resultado de la alienación cultural.

Se parte de una masa indiferenciada, el huevo, luego el caos o una escisión, que permite que surgieran las primeras discriminaciones, los primeros órdenes (orden = cosmos, todo uno a uno en una línea) en surgir. [¿Por qué la división?]. La división es el resultado de la Lucha, de Neikos, como dice Empédocles, que prosigue a través de las separaciones en los primeros órdenes, o las Tres Generaciones, si también deseamos rastrear esa pauta.

Lo Uno no puede estar en casa con lo Uno mismo —lo Uno no puede estar en casa más de lo que nosotros, las partículas de ese uno, podemos. Aquí está el contrapunto de nosotros mismos, que también utilizamos cuando se razona desde lo poco hacia lo amplio, de ahora en adelante. La escisión se expresa en nosotros mismos como instrumentos de creación. No somos los observadores en esto, sino los dinamizadores orgánicos del proceso.

También aparece debido a que las mitades están siempre en guerra entre sí: la guerra incesante de la Tierra y el Cielo: Gea y Urano, Cronos y Rhea; Baal y El contra Mot y Yam en ugarítico; Apsu y el ayudante Mummu contra Tiamat en Acad.

Estos (incluidos nosotros) son los herederos y dinamizadores de la escisión. El primer momento —si se puede referir al primer punto en un círculo del tiempo que se duplica tras sí mismo como el Uróboro—, es lo Uno que no está en casa consigo mismo. Lo Uno está tratando de salir. Es un huevo que lucha por salir del cascarón. Fanes, el Amor, según los órficos, quiere salir de su cascarón —tiene que romper el huevo. Igual que los niños que luchan en el *Enuma Elish*. Todo se encierra dentro de lo Uno —es la cornucopia, la caja de Pandora. En Empédocles, Odio y Amor se encierran juntos dentro del huevo: Afrodita y Neikos. En Hesíodo, cuando se produce la escisión surgen las díadas, las primeras diferenciaciones, pero también el amor, Afrodita, “la más encantadora de los dioses.” Y luego las mitades, Tierra y Cielo, Urano y Gea, que luchan. El Cielo desciende sobre la Tierra para tornarla más

ella misma, Tierra-madre Nosotros —(luego, De-meter), que produce y produce; lo “prolífico” y “devorador”, de Blake.

La inestabilidad del huevo se debe a que no hay demasiadas cosas ahí. Están de acuerdo en que son lo uno; no están de acuerdo sobre cómo proseguir. Ya fuese uno o dos, el punto radica en que están tratando de salir. Para lograrlo, empujan las paredes de su mundo y así se hacen un lugar. Una vez más, el espacio es caos. Pero no está tanto dentro o fuera del huevo, sino se trata de un cambio.

Tomo una bola de papel arrugada, le prendo fuego, se deshace. La escisión, la diferenciación y el retorno, la entropía. Los huevos eclosionan, por analogía, cuando las condiciones han madurado, en la plenitud del tiempo.

Como señala Heidegger en sus conferencias sobre metafísica: la primera pregunta metafísica es —¿qué es todo esto? ¿Qué son los *sein*? Aquí están todas las cosas del mundo, ¿qué son?, ¿son reales?, ¿existen? Esa es una pregunta muy tardía, una pregunta sofisticada. El observador inicial, si lo hay, mira a su alrededor, se ve, ve las cosas, ve la diferenciación contrapuntística, luego intenta reconstruir o construir una cosmogonía que explique su existencia como una existencia diferenciada.

La tribu, la comunidad, celebra la creación, pues, si no lo hiciera, la creación se detendría. Todo se derrumbaría. Si lo hiciera, todo colapsaría sobre sí mismo —no habría ningún otro lugar a donde ir—, después de todo estamos tratando con una cámara plena. Todo vuelve a unirse en una masa indiferenciada. Se convierte en el huevo.

Ello sucede si no se reconoce públicamente la creación —si no hay un ritual para su celebración. La importancia del acto público de presenciar y honrar radica en que las pautas de la creación se afirman —se establecen en la comunidad de los hombres. Esta es la causa primera —si se puede referir al efecto como la causa— en un mundo donde el tiempo navega en un círculo, donde resulta difícil referirse a principio y fin. El deseo de existir es la evidencia de la creación; también la pone en movimiento.

Pero este es nuestro lenguaje, no el lenguaje de los cosmogonistas originales. No debemos difundir algo que no solo debería aprehenderse como un todo luminoso, sino también participativo y fortalecido.

Porque, según los antiguos, el mundo era vivo y ahora. Los muertos retornan su vida a los vivos. A su vez, los llaman de vuelta a la tumba para que pudieran pasar una vez más por las puertas de la vida y la muerte. Entonces, el mundo era vivo —pero se lo debía mantener. Mantenido en lo que podría denominarse una secuencia regular (orden = cosmos). Si no estuviera en una secuencia regular, se revertiría, se tornaría caótico. Como un huevo.

En Virgilio se tiene un ejemplo muy hermoso del relato. En el otro mundo, el lugar de los muertos, el Averno es caos. Solo los muertos y el mundo de los muertos se interponen entre el caos y este mundo. Ello evita que nuestro mundo se revierta.

Si el intercambio, vida/muerte, se detuviera, el caos volvería y “se soltaría sobre el mundo”. Todo pasaría a través del caos para retornar al huevo.

Pero, contenido dentro de este huevo, hay un par inicial. No van a ser amor u odio, sino vida o muerte. Que en realidad son uno y lo mismo. Como dice Empédocles:

amor igual vida ("los prados divididos de Afrodita dan vida")
odio igual muerte (disolución —pero esto es solo temporal)

En términos órficos, Zeus traga a Amor o Fanes, pero vuelve a nosotros en Dionisos, el hijo de Zeus. Entonces, el intercambio, el nivel de energía, sigue siendo constante. En términos absolutos, no hay nacimiento ni muerte, ni principio ni fin. Pero interrumpimos este círculo solo para recuperarlo y rastrear sus operaciones.

no hay nacimiento
no hay muerte
solo cuando se mezcla e intercambia
lo ya mezclado e intercambiado.

Así que, en realidad, no podemos buscar razones, causas primeras. Es técnicamente una locura. No hay razón por la que el huevo se escindiera, excepto que lo hizo. Resulta epifánico. Cuando ha ocurrido, también revela que es algo que tenía que ocurrir para que las cosas fueran como son. El relato es el recuerdo de esa epifanía. Los relatos son el testamento de la metamorfosis de la memoria humana, de su espléndida variedad que confunde y seduce, y tienta a la mente fatigada al falso orden —la síntesis platónica.

Si estamos aquí, el huevo se escindió y sigue haciéndolo. Mantenemos esa escisión, pues solo en esas pulgadas en una escala cósmica (infinita para nosotros) también mantenemos nuestras vidas.

Sin esa secuencia regular, ya fuese el pez en el mar, los árboles o el ciclo de las estaciones, incluso la conexión: mano-nervio-cerebro-todas estas cosas tan necesarias para todo lo demás, la interdependencia se imposibilitaría. El cosmos no es simplemente una suma de todo lo que existe, también es las operaciones y órdenes que sostienen y equilibran la existencia. Podemos analizarlo como una fuerza o un equilibrio, incluso una combinación —una fuerza equilibrada—, pero tenemos que verlo también como dipolar, como si tuviera dos caras o fases. Estamos en una fase, la condición de la escisión, pero también podría revertirse, si no se toman las medidas adecuadas. Pero también decimos que la existencia es todo lo que hay y solo crea formas vivas a partir de sí misma.

Lo que estamos haciendo es aprehenderlo y atestiguarlo.

Aquí el deseo es humano. Nada hay en la naturaleza de las cosas que llevara a cabo esta aprehensión. Es algo en la naturaleza del hombre que lo obliga a formular explicaciones. Sin plantear estas explicaciones las cosas dejan de funcionar.

Para decirlo riesgosamente: la causa general es también la causa específica del primer paso, la escisión del huevo.*

* "Leo los relatos de la creación porque abren un pasado insospechado. Son también una línea hacia el futuro real, registran el presente sin fin del hecho, la extensión ilimitada de un momento esclarecido.

"La primera explicación despierta el instinto de saber. Provee los relatos que la memoria necesita

EURÍPIDES: FRAGMENTO DE MELANIPO

esta no es mi historia
sino una que mi madre dice

una vez el Cielo y la Tierra eran uno
luego se dividen en dos

padre y madre de todo

traído a la luz
árboles
aves
bestias
pez en la mar
estirpe de hombres vivientes

HESÍODO: TEOGONÍA

hijos de Zeus
déjenme el cantar
de los dioses que son para siempre
que nacieron de la Tierra y el Cielo iluminado por las estrellas
Noche oscura y Mar Salado

habla y dime
cómo nacimos el principio
del suelo que pisamos
ríos estanques lagos
mar sin fin que hinche que corre
estrellas que envían luz
cielo arriba ahuecado
dioses nacidos de ellos
los dioses dadores de cosas buenas
que dividen la riqueza entre ellos
honores títulos un palacio en las montañas
el Olimpo

Musas que viven en las mansiones del Olimpo
quién fue primero

“El Vacío fue primero
luego la Tierra la gran silla con sus inmensas mamas

luego el Pozo difícil de ver

para llevar a cabo la transición del presente al presente.

“Una vez la caída de un gorrión fue memorable. ¿Qué sonido hace un árbol cuando cae ahora?

“El mundo como experiencia: una intensificación y acopio de lo que se explica y se ha explicado. Cómo llegó a ser de la forma en que lo narra el mundo creado...”

“Todavía estamos descubriendo un lenguaje para esto, una forma de retornar el relato de la experiencia a lo mítico. La persona de puntillas mira a través de los barrotes de la prisión del Hombre hacia un mundo construido con la misma materia que él”. (Charles Doria, “Creation: The Myth of Accountability”).

profundo en los úteros de la Tierra

Después Amor

el más encantador de los dioses

que desata el cuerpo

doma el corazón

rompe el pensamiento

ya sea dios u hombre

dentro de su corazón

los hijos del Vacío fueron la Oscuridad y la Noche

a quien se unió Amor

sus hijos fueron Aire brillante y Día

el primogénito de la Tierra fue el Cielo iluminado por las estrellas

un amante para cubrirla

igual en todo particular

la hizo su silla

el asiento para siempre para los dioses felices

los hijos de la Tierra

las largas colinas donde vagan las ninfas

que duermen en matorrales

Mar estéril 'sin dulce unión de amor'

porque su sal no la hará fructificar

en su henchido correr

la Tierra resguardada por el Cielo

sus hijos fueron los nacidos de la Tierra los Gigantes

el gigante Océano

hijos Ceo y Crío e Hiperión y Jápeto

hijas Tía la fijadora Rea la flor Temis la reguladora Mnemósine la recordadora

Febe coronada de oro Tetis dama de las profundidades

el más joven Cronos 'paseo de aves grandes en el aire'

piensa de forma retorcida

más temido de toda su familia

pues en su energía odiaba a su padre

los hijos de la Tierra

Ojos de Rueda corazones de fuerza

Trueno Relámpago Estruendo

le dieron a Zeus el trueno le hicieron el cerrojo del trueno

como todos los dioses en todo

excepto por el único ojo que gira en su frente

que gira en su lugar entre sus dos ojos

los tres hijos de la Tierra y el Cielo

nunca nombrado orgulloso Coto Briareo Giges

de sus hombros

un ciento de manos saltan

sobre cada uno de sus hombros

cincuenta cabezas se mueven

sobre sus cuerpos musculosos
fuera de sus hombros
no según la naturaleza
inaccesibles inasibles en su fuerza
odiados y temidos sobre todo
tan pronto como nacieron

tan pronto como nacieron sus hijos
el cielo los ocultó
los privó de la luz
cuando los empuja de vuelta a lo profundo de los úteros de la Tierra
él se fue y rio

la Tierra llena gimió
ella pensó en algo ingenioso y feo
ella hizo gris adamantino
hizo con ello una hoz
llevó a sus hijos a entender lo que ella quería que hicieran con ello
afligida en su corazón
ella los animó
'páguenle por lo que él ha hecho
fue el primero en lastimar'
esto es lo que ella dijo
ellos estaban asustados
ninguno de ellos respondió
pero el gran Cronos que piensa en los rincones no tenía miedo
habló con su sabia madre
'yo lo haré
lo terminaré
no amo a mi padre
él fue el primero en lastimar'
él habló la enorme Tierra tembló de alegría en su corazón
ella lo ocultó en un lugar de emboscada
ella puso la hoz con dientes irregulares en su mano
ella le mostró su designio

el gran Cielo vino
a traer la noche
cuando yace pesado sobre la tierra en amor y deseo
ella dispuesta lo estaba recibiendo
su hijo extendió su mano izquierda desde la emboscada
en su derecha sostenía la gran hoz con dientes irregulares
le cortó las bolas a su padre
las arrojó al viento detrás de él
volaron y dejaron una huella sangrienta en el aire
que la Tierra envolvió
a su tiempo dio a luz a los fuertes Maleficios
y los grandes Titanes
estallido de armadura completa con largas lanzas que sacuden la luz
y las Melíades ninfas del fresno
sobre toda la Tierra ilimitada

cuando sus bolas cortadas con firmeza
cayeron de la Tierra sin límites

en alta Mar
maltratadas nadaban en corrientes abiertas
de esa carne inmortal floreció la espuma
dentro de la flor rosa una muchacha nació y creció
pasó por la sacra Citera
ella llegó a Chipre rodeada por la multitud del agua
ella pisó tierra
augusta encantadora diosa
la hierba brotó bajo sus finos pies
Afrodita nacida de la espuma Citeria la bien engalanada
pues ella creció dentro de la espuma sangrienta
ya que ella pasó cerca de Citera
Ciprogene pues allí nació
en Chipre lavada por la onda
Filomedes pues ama el hueso del amor
ya que ella nació de las bolas de su padre
Amor camina con ella
El Deseo sigue

tan pronto como ella nació
ella fue directamente a la estirpe de los dioses
este es el honor que ella tiene esto es lo que le dieron
su parte entre los hombres y los dioses inmortales
plática de muchachas
su risa y dulce engaño
deleite placer hacer suavidad de amarse

los hijos que gran Cielo engendró los conjuró
llamándolos los Titanes tamizadores
pues dijo que apretaban y tensaban
para hacer obras orgullosas
y se les pagaría poco después”

GÉNESIS I: “EN EL PRINCIPIO”

(que es una traducción en la base de Génesis I.1 – II.4a)

Al principio de la creación de los cielos y la tierra por parte de los dioses, la tierra era una oscuridad mezclada en la cima de la profundidad: así el viento de los dioses barrió las aguas.

Los dioses dijeron LUZ para que hubiera luz, y a los dioses les agradó la luz así que la hicieron diferente de la oscuridad:

llamaron a la luz Día
llamaron a la oscuridad Noche:
entonces eso fue Noche
y eso fue Mañana
el primer Día.

Entonces los dioses dijeron, DEJEMOS UN ESPACIO PARA SER GOLPEADO y era PARA SEPARAR LAS AGUAS DEBAJO DE ESO DE LAS AGUAS SOBRE EL ESPACIO.

los dioses llamaron al espacio Cielos

entonces eso fue Noche
y eso fue Mañana

el segundo Día.

Entonces los dioses dijeron, QUE LAS AGUAS BAJO LOS CIELOS SE JUNTEN EN UN GRUPO PARA QUE SE PUEDA VER LA SEQUEDAD. Y lo fueron.

los dioses llamaron a la Tierra seca
llamaron a la reunión-junta-de-las-aguas Mares.

dijeron A los dioses les agradó lo que vieron.

BROTE EN LOS BROTES DE LA TIERRA:
LAS HIERBAS ESPARZAN SEMILLAS
LOS ÁRBOLES FRUTEZCAN,
FRUTEZCA ALLÍ SU SEMILLA,
TODO TIPO SOBRE LA TIERRA.

Y así fue: la tierra echó brotes: especies de semilla que sembraron hierba, tipos de semilla-en-fruto dieron árboles

y a los dioses les agradó

entonces eso fue Noche
y eso fue Mañana
el tercer Día.

Entonces los dioses dijeron, HAYA LUCES EN EL ESPACIO DE LOS CIELOS PARA DESATAR EL DÍA DE LA NOCHE. ESTARÁN MARCANDO TIEMPOS. DÍAS Y AÑOS Y SERÁN LUCES EN EL ESPACIO DEL CIELO ILUMINANDO LA TIERRA.

Entonces así fue: los dioses hicieron las dos grandes luces: la luz más grande para correr el día, la lumbrera más pequeña para correr la noche y las estrellas.

los dioses los presentaron
en el espacio de los cielos
para iluminar la tierra
para correr el día y la noche
marcar la diferencia
entre la luz y la oscuridad

y a los dioses les agradó

entonces eso fue Noche
y eso fue Mañana
el cuarto Día.

Entonces los dioses dijeron
EL ENJAMBRE DE AGUAS ENJAMBRE
RESPIRANDO VIDA
Y VOLADORES VOLANDO
SOBRE LA TIERRA
SOBRE EL ESPACIO DE LOS CIELOS

así que los dioses hicieron grandes bestias marinas y todos respirando vida arrastrándose sobre la Tierra: las aguas pululaban y todas las alas de las aves

y a los dioses les agradó
y los bendijeron

CRIEN MUCHO, Y LLENEN
LAS AGUAS DE LOS MARES

Y EL VOLADOR HAGA MUCHO
SOBRE LA TIERRA.

Entonces eso fue Noche
y eso fue Mañana
el quinto Día.

Entonces los dioses dijeron, QUE LA TIERRA PRODUZCA VIDA QUE RESPIRA DE TODO TIPO:
GANADO Y RASTRERO, TODA VIDA DE LA TIERRA
y así fue:

los dioses hicieron toda la vida de la tierra
orugas de ganado y tierra roja también
todo de todo tipo
y agradó

así lo dijeron los dioses

HAGAMOS UN POCO DE TIERRA ROJA PARA QUE PARECIERAN NOSOTROS
MIRARSE COMO NOSOTROS

AL AMO:

EL PEZ EN EL MAR
EL AVE EN EL CIELO
Y GANADO
Y TIERRA
Y TODOS LOS RASTREROS QUE SE ARRASTAN EN LA TIERRA

entonces los dioses

hicieron al hombre como se ve
luciendo como los dioses
ellos los hicieron
verga y vagina
ellos los hicieron

y los dioses los bendijeron
y los dioses les dijeron

CRIEN MUCHO Y LLENEN LA TIERRA
Y TÓMENLO
LA REGLA:
LOS PECES DEL MAR
EL AVE DE LOS CIELOS
TODA VIDA QUE SE ARRASTRA SOBRE LA TIERRA.

Entonces los dioses dijeron

AQUÍ TE HEMOS DADO:
CADA SEMILLA QUE SE ESPARCE BROTA
SOBRE TODA LA TIERRA
CADA ÁRBOL QUE DA FRUTO
ESPARCE SEMILLA
PARA ALIMENTO
PARA TI

Y PARA CADA UNO:
LA VIDA EN LA TIERRA
VOLADOR DE LOS CIELOS
RASTRERO EN LA TIERRA
RESPIRANDO VIDA:

CADA UNO BROTE VERDE
PARA ALIMENTO

y así fue como fue
y a los dioses les agradó todo lo que vieron
mucho

entonces eso fue Noche
y eso fue Mañana
el sexto Día.

Ahora los cielos, la tierra y toda su tropa estaban completos. Los dioses terminaron con todo el trabajo que habían hecho el sexto día, y reposaron el séptimo día de todo el trabajo que habían hecho.
los dioses bendijeron el Día Séptimo
lo apartaron
porque habían descansado en él
después de todos los trabajos
que los dioses habían hecho para trabajar.

Esa es la historia de los dioses que hicieron los cielos y la tierra.*

* **Sobre la traducción del Génesis** (Harris Lenowitz): "Dado que llamé a la traducción 'en la raíz', es mejor que explique algunas cosas. Primero, la división que revela las fuentes en la forma: la *Biblia*, por supuesto, no es la creación de un solo autor o incluso de una sola escuela (de pensamiento); así es como tenemos la redacción de al menos cuatro documentos, tradiciones. Estas fuentes se denominan J (por Jahweh o Yahweh, el nombre utilizado para dios en los escritos de esta fuente), E (por Elohim, por la misma razón J), P (por documento sacerdotal) y D (para recensión del Deuteronomio). Dado que los dos relatos aquí se identifican como de P y J, respectivamente, solo una palabra sobre ellos: P utiliza a Yahweh en todas partes para el Nombre, pero no puede usarlo en Génesis I pues de Éxodo VI.3 —'por mi nombre Yahweh yo no era conocido por (Abraham, Isaac, Jacob)'— así que (ellos) utilizan el mayor, propio de este relato, 'elohim', para evitar el anacronismo. Si asumimos que P es un documento tardío, que intenta, entre otras cosas, utilizar tantos términos como se conocen para unir todas las variantes de la religión, se explica la elección de 'elohim'. Después de todo, el relato es principalmente babilónico (sumerio), y los actores allí son 'ilim. Por supuesto, la forma es plural y P vende monoteísmo, pero, como el término más tradicional, se debe utilizar 'elohim'. (Incluso J tiene que utilizarlo, aunque lo vincula con 'Yahweh', así obtenemos 'dios Yahweh' (un determinativo) o 'Yahweh de los dioses' (un constructo). Se ha utilizado el último' (la táctica del 'determinante' se debilita considerablemente debido a que incluso como marcador determinativo 'elohim' sigue siendo un plural). Entonces, una elección imposible para los editores de P y el traductor, pero la pluralidad está en el fondo y comentaristas de paso han intentado varios juegos furtivos: el 'plural maiestas' (igualmente aplicable al verbo en plural en Gen. 1.26), explicación del sufijo '-im' en parte (la '-m' es un enclítico, una prosodia); pero **todo** el sufijo, longitud-más-'m', es simplemente plural. ¡Así que P utiliza 'elohim' a lo largo de Génesis con verbos en singular! —un enorme compromiso. J había establecido un compromiso antes, que P decidió no aceptar, el 'Señor Dios' del rey Jacobo, etc., que solo se utiliza aquí en Génesis. El relato es tan antiguo y tradicional que nadie podría evitar ese plural por completo ...

"Entonces, 'en la raíz' quiere decir 'significar'. Significa eliminar el significado 'literal' por todo el significado —una endiádis, por ejemplo ('sean fecundos y multiplíquense') no significa dos cosas en hebreo, solo una ('multiplíquense fructíferamente', 'creen mucho'); significa acertar; plurales donde existan, infinitivos donde la vocalización insiste en los perfectos (como I.1 'creado', realmente 'creando'; también 'pricipiando', realmente 'comienzo de'); y significa llegar al fondo de cosas como los significados de la raíz: para el mezquino 'macho y hembra los creó', 'verga y vagina', pue ahí comienzan **zkr** y **nkV**, e indefinido '**adm** como 'polvo rojo', pues eso es el relato total. Todo esto sabiendo quién está narrando la historia, y por qué, y escuchando atentamente."

SANJUNIATÓN: De La historia fenicia: “La creación”

El padre de todo era el Aire, que sopla oscuro y nubla
más bien una fuerte ráfaga de viento y nube: pero la brecha
se arremolina en la oscuridad a lo largo de ese primer largo eón
ilimitada arena sin fin
pero luego el Aire, amor golpeado desde sus propios comienzos
emparejado con ellos,
su matrimonio: Poto, Deseo
el comienzo de las cosas
aunque él aún no lo sabía,
y el hijo de esa unión Mot
a quien algunos llaman barro
aunque otros moldean, y de ella
las esporas de la creación la genética del mundo,
luego hubo otros:
los zoas no poseídos de sentido,
de ellos los zofasemin quienes fueron,
y su forma de huevo:
y Mot estalló en luz
y el sol la luna las estrellas y las otras grandes constelaciones
y cuando ella había estallado de la fina luz
el esplendor
fuerza
de
su
calor
afectado por
tierra
y
mar,
y se nubló
explotó
llovió
gran lluvia
y se mantuvieron aparte
cada uno se movió de su lugar
desde la fuerza de ese calor
y voló una vez más en el Aire
encuentro con premura
apretando junto
y en ese ruido
el zofasemin despierta
y estaban asustados
aplastando juntos
y comenzaron a moverse por la tierra y el mar macho y hembra*

* La **Historia Fenicia** de Sanjuniatón (versión completa originalmente impresa en Io de Richard Grossinger). “El único ejemplo claro que tenemos de un poeta semítico, Sanjuniatón, que deja atrás una epopeya sobre el comienzo del mundo y su marcha hacia la civilización, que fue traducida al griego y luego reeditada durante las grandes controversias entre la Iglesia cristiana y los neoplatónicos. Sus fragmentos, en la **Praeparatio Evangelica**, de Eusebio, forman un todo completo

GÉNESIS II: "CUANDO"

cuando Yahveh de los dioses estaba haciendo la tierra y los cielos

ni siquiera aún un arbusto silvestre sobre la tierra
ni siquiera una hierba silvestre había brotado

ya que Yahveh de los dioses no había hecho llover sobre la tierra
ya que El Hombre de Barro no estaba allí para trabajar la tierra

el agua simplemente brotaría de la tierra
y el agua cruza toda la tierra

Yahveh de los dioses formó a Hombre de Barro a partir de terrones de tierra y sopló el suave viento de la vida en sus fosas nasales así Hombre de Barro estaba respirando vida entonces Yahveh de los dioses plantó un jardín en una agradable llanura en el este y puso al Hombre de Barro que había formado allí entonces Yahveh de los dioses levantó cada árbol digno de mirar y comer y en medio del jardín está el árbol de la inmortalidad y el árbol de saber-lo-que-es-bueno-y-malo el río sale en el llano para regar el jardín luego se divide en cuatro ramas una de ellas es el Pisón que serpentea a través de todo el país de Havilá donde está el oro (y buen oro en ello) y bedelio y lapislázuli el nombre del segundo río es Guihón, ese serpentea por todo el país de Casita; el nombre del tercero es Tigris, que corre al este de Ashur y el cuarto es el Éufrates

así que Yahvé de los dioses se dijo "no es bueno que
el Hombre de Barro esté muy solo le haré el ayudante adecuado"

Así que
del barro
Yahveh de los dioses formó
todos los animales salvajes
todas las aves de todos los cielos

Hombre de Barro para ver cómo los llamaría entonces los llevó a
los llamó es su nombre como Hombre de Barro

Así
Hombre de Barro dio nombres
a cada ave de todos los cielos
a cada vida silvestre

pero aún no encontró un ayudante adecuado
para Hombre de Barro entonces Yahveh de los dioses puso a Hombre de Barro en un sueño profundo
mientras dormía tomó una de sus costillas luego cerró la carne entonces Yahveh de los dioses construyó con la costilla que había tomado de Hombre de Barro la mujer la llevó a Hombre de Barro para que Hombre de Barro cantara

"Ese es uno
"un hueso de mis huesos

y muestran claramente cómo los griegos y los romanos son todos los poseedores comunes de una tradición que se remonta al menos a 2000 años antes del comienzo de la historia griega y 2500 años antes del comienzo de los romanos." (C. D.)

“una carne de mi carne

“ésta se llamará mujer

“porque ha sido tomada de un hombre

por eso dejará un hombre a su padre y a su madre para andar con su mujer porque son
una sola carne

ORFEO: POEMA PARA LA LIRA DEL DIOS APOLO

Dios de la lira Apolo
voy a cantarte
un nuevo cantar
revelaré tus terribles flechas
a todos los hombres en todas partes
pero sobre todo a aquellos
mis ritos se han mantenido puros

Cuando el Tiempo y la Necesidad gemían
dividir el huevo antiguo
superado el Amor al primogénito
fuego en sus ojos
utilizando ambos sexos
glorioso Eros
padre de la Noche inmortal
Fanes, dios del Resplandor
a quien Zeus tragó y trajo de vuelta
Zagreo
Osiris
Dionisos
ofrecer mirra
gritador del Toro
cargado de oro
Semilla de dioses y hombres
Príapo
Erikapeio
cornudo
clandestino
sin nombre
Corredor Sonoro
Asesino de Todo lo Brillante de la Noche a los ojos de los hombres
por todas partes en los remos puros de sus alas
mi señor
Reflector de mirada rápida
Bengala
Sacro Inteligente Ubicuo
Vayan regocijándose en los actos cumplidos de su nombre

En los innumerables úteros de la Tierra
El Tiempo trajo Aire
y la sombría diosa Muerte
y los Coladores los Tensores
que se quedan bajo la tierra sin límites para siempre
por lo que hicieron

Entonces Sanador
y Madre Montaña
quien formó a la Reina Luna Cazadora
del implacable Cielo hijo de padre del Tiempo

¿Ha oído hablar de la mutilación de Zagreo?
¿de los dioses que vivían en el Monte Ida?
¿de la Madre Tierra que vagó en el gran golfo
en busca de su hijo para darnos ley?

el significado de los sueños

la lectura de los signos

los caminos de las estrellas

las limpiezas necesarias

expiación

satisfacción

las montañas de dones que los muertos requieren

lo que aprendí
cuando cantaba y jugaba
seguí las sendas sombrías del infierno
en busca del amor

cuando en Egipto
di a luz al ciervo
mientras me acercaba a la sagrada Menfis
y las ciudades redondas de Apis
los remolinos del Nilo rodean
donde enseñé mis secretos

ha aprendido todas las cosas infaliblemente de mi corazón
lo he hecho de seises y de sietes

ahora me deja el tábano
escozor y ardor
mi cuerpo aprende del cielo incesante
aprenderá de mi voz
todas las cosas que oculté
de hombres testarudos
cómo los héroes y semidioses
pasaron a Pieria
y la empinada cabeza escarpada del País Húmedo
rogando para que yo sea su mensajero
que guiaría el golpe de sus remos
Yo el precursor de su retorno
en la Nave Blanca contra las naciones inhóspitas
de gente rica y temeraria

contra la reclamación de su oro

Navego en la nave del mundo*

**FERÉCIDES DE SIROS: LOS SIETE RINCONES o MEZCLA
DE DIOS o TEOGONÍA**

1.
Día de Z Tiempo Ella la tierra
la siempre viviente

Ella la tierra llega a ser nuestra tierra
El día de Z le dio la tierra por su parte honorable

2.
 El Relato del Árbol Volador de la Tierra
 (en la que Ella la tierra colgó la telaraña de tejido)

ellos están construyendo casas para el Día de Z
muchas casas enormes casas
ponen todo lo que necesitará en ellos
dan hombres y mujeres para que le sirvan
y cualquier otra cosa que pudiera usar

cuando todo esté listo
ellos tienen la boda

en el tercer día de la boda
el día de Z hace una red de tejido
un manto grande y hermoso
él borda la Tierra y el Océano en ello
y las casas del Océano

(lo da a Ella la tierra la novia
él le dice a ella)
“porque te quieres casar
te doy esto por una parte honorable
toma placer en mi
únete a mí en amor”

las gentes dicen
este fue el primer rito de la develación
así surgió la costumbre
entre dioses y hombres

después de recibir la red de tela
ella le dice

* **Orfeo: Himno.** Extraído de fuentes de finales del siglo IV y V d. C. —principalmente **Orphic Argonautica**, y otros himnos y narraciones simplificados “introducidos con la esperanza de atraer y explicar su fe a aquellos que ya habían abandonado el panteón greco-romano tradicional ... Pero creo que será posible, al remontarse al siglo V y VI a. C.: fragmentos, para reconstruir una cosmología órfica fiel al propio orfismo cuando todavía era algo sagrado, y no una iglesia desmitologizada a la orden de algunas sectas protestantes en la actualidad.” (C. D.)

3.
cuando estaba a punto de hacer el mundo
el Día de Z cambió a Eros

hizo el mundo de contradicciones
impulsó el acuerdo y el amor a través de ello
lo extendió en uno de punta a cabo

4.
Cronos y la Serpiente fueron a la guerra
levantaron ejércitos
se retaron y pelearon
entonces hicieron un acuerdo
quien cayó en el Océano primero perdió
el ganador sería el señor del Cielo

este es el comienzo
de los misterios de los Titanes y los Gigantes
de quien las gentes dicen que luchó contra los dioses

y los relatos los egipcios dicen
de Tifón y Horus y Osiris

5.
bajo nuestra parte del mundo
es la parte de Tártaro el Terrible
Ladrones y Huracán
las hijas del viento del Norte
hacen guardia allí

aquel que lo injuria
Zeus lo lanza al Tártaro

6.
huecos, zanjas, cuevas, puertas
acertijos a través de los cuales
las almas pasan y vuelven a pasar
a esto los hombres llaman nacimiento y muerte

el mundo ordenado es una cueva

7.
la semilla se derrama

12.
los dioses llaman a una mesa thyoros
porque ahí las gentes
les ponen comida

13.
Zeus y Hera no son los padres de los dioses

13a.
los dioses comen inmortalidad*

HIGINIO: EL NACIMIENTO DE VENUS

un huevo gigante cayó en el Éufrates
el pez lo empujó hacia la orilla
las palomas se posan y lo calientan
eclosionó
salió Venus
más tarde llamada la Diosa Siria
(Ashtaroth)*

EMPÉDOCLES: LA NATURALEZA

Orígenes

Hablo en pareados

a veces crece para ser uno de muchos
a veces separa para ser muchos de uno

dos el nacimiento de la vida mortal
dos la despedida

nacimiento la unión de todas las cosas hace y mata
dejando tiras y se desnuda

cuando la vida mortal se divide
nunca deja de intercambiar

a veces todo se une en uno a través de Amor
a veces cada cosa se separa en dos por Conflicto de Odio

cuando uno se separa una vez más
muchos nacen, pero no viven para siempre

ya que este intercambio nunca cesa
siempre se hallan inmóviles en un círculo

* **Ferécides: Los siete rincones** (texto griego en Diels y Krantz, *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Zurich, 1966). "Ferécides de Siros vivió alrededor del año 650 a. C. y se supone que compuso su relato de la creación 'bajo influencia órfica.' Su datación lo lleva a ser contemporáneo de Hesíodo o una generación mayor. Creo que es al menos tan importante como Empédocles y no tan conocido." (C. D.) Z - Día = **Zas**, forma alternativa de Zeus (Brillante, etc.), pero se distingue de él en los fragmentos.

* **Higinio.** "Liberto y bibliotecario al servicio de Augusto, escribió en forma abreviada 277 relatos mitológicos, tomados en su mayor parte de fuentes griegas. Este relato es el 197 y es casi seguro que no es de origen griego. Es un notable ejemplo de la tendencia de relato de la creación a repetirse una y otra vez en miniatura en las mitologías separadas de los dioses. Pero Venus es algo más importante que los demás. Ella es preolímpica y prehomérica. Más importante, se la puede ver como una diferenciación del Fanes masculino-femenino (pero en una sola dirección —la femenina). Así que este es un recuerdo órfico importante, así como un ejemplo del proceso mítico en curso —que genera y subdivide." (C. D.)

dilo una vez
dilo dos veces

hablo en pareados

a veces crece para ser uno de muchos
a veces se separa para ser uno de muchos

Fuego y Agua y Tierra y alta medida vacía de Aire

Odio odiado dos veces por las raíces es su igual
Amor que hay en ellos amigo a lo largo y a lo ancho

deja que tu mente la mire
no te sientes ahí ojos asombrados

nacido en sus cuerpos
los hombres la adoran

a través de ella los hombres piensan en el deseo
hacen lo que los une en paz y amistad

por eso la llaman Gozosa y Gregaria
Gethosine Afrodita

ningún hombre vivo la ha visto jamás
porque ella se arremolina en sus ojos

todas las raíces son iguales
son iguales en nacimiento y en edad

ellos rigen con diferente honor
cada uno según su naturaleza

el tiempo navega en un círculo
para que cada uno de ellos tenga su turno

a ellos nada se les añade
nada se ha quitado

siempre son lo mismo
iguales en nacimiento y en edad

si debieran dejar sin límite
todo moriría

¿todo esto lo que lo lleva a crecer?
¿de dónde vino?

cómo deberían salir las raíces
ya que nada está vacío de ellos

siempre son lo mismo

iguales en nacimiento y en edad

corriendo uno a través del otro
ellos hacen todas las cosas

así y así mismo para siempre

les diré algo más
todo lo que nace y muere
en realidad no nace
en realidad no muere
solo se mezclan e intercambian
lo que ya ha sido
mezclado e intercambiado

las gentes lo llaman 'nacimiento'
utilizaré las mismas palabras
'nacimiento' y 'muerte'
pues esa es la costumbre

cuando Luz y Aire
se mezclan

en la forma de un hombre
o animal árbol ave

las gentes dicen 'ha nacido'

cuando hombres animales árboles aves se van
las gentes dicen 'ha muerto'

no hay nacimiento
no hay muerte

solo mezcla intercambio
lo ya mezclado e intercambiado

nacimiento y muerte
son nombres que las gentes utilizan

utilizo las mismas palabras
pues ellos lo hacen

pero no hay nacimiento ni muerte

son unos tontos
si creen que lo hay

esto en la maravillosa inclinación del cuerpo humano

a veces por medio del amor
todos los miembros se unen en uno
todos los miembros que tienen derecho a un cuerpo
en el apogeo de la vida que florece

a veces a través de Odio
todas las extremidades se desmiembran
se despedazan por los Conflictos que rompen la vida

esto también les ocurre a los árboles
a los peces que viven bajo el Agua
a los animales en las colinas
incluso a la paloma acróbata que va sobre sus alas

así y así mismo para siempre

Amor

aferrando besos de Amor

vean el Sol que calienta y brilla en todas partes

vean a los inmortales bañados en calor en luz intensa
la lluvia por todas partes helada y negra

de la Tierra brota lo agraciado y sólido

en la ira todo es distinto se divide

se juntan en Amor
ellos se desean

de todo lo que fue
todo lo que es o alguna vez será

los árboles florecen

hombres y mujeres y animales y aves y peces el Agua los alimenta
y los dioses longevos honrados por sobre todo lo demás

no hay muerte
su vida no es para siempre

siempre son lo mismo
igual en nacimiento y edad

corren uno a través del otro
ellos hacen todo

el intercambio las raíces
mezcla mezcla trae

Las Cuatro Raíces

la diosa dice
'piensa en los pintores
que usan los fármacos de muchos colores
para hacer figuras que se parezcan a cosas reales

dar forma a árboles hombres mujeres
a animales y aves
al pez que el Agua alimenta
a los dioses longevos honrados por sobre todo lo demás

este es el origen de todo
que florece innúmero por día'

los nombres de las cuatro raíces de todo
Zeus Aire brillante
Hera madre Tierra
Edoneo Fuego sin hogar
Nestis Agua
con sus lágrimas
ella riega
el manantial de la vida

el tiempo navega en un círculo
así cada uno de ellos tiene un turno

ellos se pierden el uno en el otro
crecen de acuerdo a su parte

siempre son lo mismo
chocan uno con el otro

ellos nacen hombres y animales
árboles aves peces

así y así mismo para siempre

las raíces nacen hoja de pelusa
gruesas plumas de ave
escamas calientes en cuerpos fuertes
árbol alto y perca en el mar

así y así mismo para siempre

partes que buscan cuerpos
cabezas sin cuellos brotaron de súbito en la Tierra como coles
brazos desnudos sin hombros
ojos en busca de cuencas
vagaron por la Tierra
monstruos
pies rodantes manos temblorosas

muchos nacieron dos caras dos cuerpos
ganado con cabeza humana
u hombres con cabeza de abeja
mitad macho mitad hembra
sus cuerpos en la sombra

a veces a través de Amor las raíces se juntan para hacer una
a veces a través de Odio las raíces se separan para hacer muchas

crecido en uno
están completamente engullidos

ellos saben cómo crecer en uno desde muchos
cómo ser muchos tras uno que se separa en dos

de esta forma dan parto
pero su vida no es para siempre

ya que nunca dejan de mezclarse e intercambiarse
siempre están inmóviles en un círculo

Amor	Armonía	Afrodita
Odio	Conflicto	Neikos

cuando el Conflicto llega al fondo de la cena
Amor nace en medio del remolino
todo se ensambla allí para ser uno y único
no rápidamente
uno de uno
uno de otro
deliberadamente
yendo juntos
se mezclan e intercambian
allí entonces fluyen
las innumerables tribus de seres vivos

el Conflicto se sostiene arriba
todos los que se niegan a mezclarse y mezclarse
alternando con los que lo hacen
pues el Conflicto aún no se ha retirado perfectamente
desde el borde más lejano del círculo
parte de él permanece
el resto escapa del cuerpo de la Esfera

él se retira
el ataque inmortal de Amor suave sigue

de pronto los seres vivos nacen para morir
aunque habían aprendido a ser inmortales
cuando se mezclan e intercambian
allí entonces fluyen
las innumerables tribus de seres vivos

moldeado para adaptarse a cada forma
maravilloso de ver

Aire con sus largas raíces entra en la Tierra
Fuego quema bajo tierra

Un beso une todo en cada parte
radiante Sol Tierra Cielo Mar

en parte viven en cosas vivas
pero su vida no es para siempre

todo lo maduro para mezclarse e intercambiarse
lo empareja Afrodita
somete el uno al otro
llega a ser uno

todo lo que es en dos
separado
en nacimiento
en la mezcla y el intercambio
en la imagen colocada sobre ello
es enemigo de sí mismo
a todo lo demás que está en dos
no saben unirse en Amor
están solamente tristes
pues Odio y Conflicto son padres gemelos de su estirpe

La Esfera

Esfera redondeada en la penumbra compacta de Armonía
se alisa
da vueltas gloriosamente
en alegría solitaria
La Esfera es igual en todas partes
es completamente ilimitada
se alisa
da vueltas gloriosamente
en alegría solitaria
dos ramas no brotan de su lomo
no tiene ni pies ni rodillas rápidas
ninguna parte del sexo
es la Esfera
igual a sí misma
totalmente ilimitada
no hay Conflicto
o Lid en su cuerpo
cuando el enorme Conflicto saltó
dentro del cuerpo de la Esfera
llegar a regir
ahora que su tiempo
había navegado en torno
marcó su propio camino
para reemplazar el círculo gordo de la Esfera
uno después de otro
todos los miembros de la Esfera temblaron

La Tierra

la Tierra es el centro de la Esfera

la Tierra encuentra a las otras raíces
Fuego Lluvia Aire brillante

ella es su igual
en edad y nacimiento

ella se ancla en Amor
en estrechos puertos de hechura

a veces es más fuerte en una cosa
a veces más débil en otra

de las raíces brotó sangre
y las formas de toda carne

Baubo los vientres (de la Tierra)

en sus suaves vaginas la Tierra agradable recibía
dos de las ocho partes de Agua que reluce Nestis
cuatro desde el fuego Hefesto

nacieron huesos
el esqueleto Armonía junta

ya verán
en los lomos crujientes de los mariscos
en el molusco trompeta
la tortuga con su piel de piedra
cómo la tierra vive encima de la carne

las cerdas de erizo son afiladas
ellas apuntan hacia arriba
los hombres brotaron de la Tierra
como cabezas de lechuga

el Fuego suave tiene una parte vivida breve de la Tierra
el Aire trae nubes
el Mar sudor de la Tierra

Sol y Luna

casi nunca ven los rápidos brazos del Sol

Sol sosegado
envía su luz que destella hacia atrás
hacia el Olimpo

el Sol reúne su Fuego
navega un círculo en el cielo

el Sol gira en torno a la Tierra
gira en un círculo suave
su luz prestada
como la huella de una rueda
en torno a lo más lejano

el Sol envía sus brazos
como dardos

Luna dulce
Noche ciega de ojos vacíos

la suave Luna mira con amor
en el círculo luminoso
de su rey el Sol

golpetazos del brazo del Sol
su rostro suave

él golpea contra ello
el Sol envía sus brazos como dardos
casi nunca los ven

Luna de ojos de búho se dispersa
luz del sol sobre la Tierra
oscurece tanto la Tierra
como su rostro cubre

cuando embosca la luz
la Tierra hace la noche

el cuerpo brillante del Sol se vela
no pueden ver las tribus hirsutas de la Tierra o el Mar

Hombres y Mujeres

Fuego
cuando se separó en dos
formado en la noche
hombres angulosos
mujeres gimientes

todo nacido boceta de hombres
alzados de la Tierra
como lechuga de cabeza
mitad Calor mitad Agua

Fuego
deseoso de llegar a sí mismo en ellos
los trajo a la luz

ellos aún no muestran
el hermoso cuerpo de sus miembros
no tenían voz
que es la marca del hombre

envuelto en calafateos de piel de oveja

en los vientres más cálidos de la Tierra
nacieron los hombres

por tanto son más oscuros que las mujeres
más hirsutos y tienen una verga

el nacimiento del cuerpo humano se divide
la mitad en el cuerpo del padre
la mitad en el cuerpo de la madre

cuando el esperma puro del hombre deja su cuerpo
y entra en su mujer
cuando ella tiene frío
nace una hembra

Amor

los prados divididos de Afrodita
dan vida

Amor Amistad Armonía

un beso
sus ojos serios

un nudo une a dos
dos ojos ven uno

justo como el jugo de un higo
atornilla la leche blanca y la remacha

Afrodita se une con rayos de Amor
como el trigo atado por el Agua hace pan

el Agua se casa con el vino
pero ella no ama el aceite

rayos de azafrán amarillo
mezclar e intercambiar en el hilo del lino

me roba el deseo
suaviza y mezcla
en los órganos de mi cuerpo

todo lo grueso por dentro
poroso por fuera
recibió un excedente de Agua
de las manos de Amor

cuando Amor había regado la Tierra con Lluvia
sin aliento ella dio las formas de las cosas vivas
al Fuego sin hogar para endurecer

todo estaba en sus manos
cuando creció por primera vez

la luz del amor en sus dulces ojos
mina roscada
dos ojos ven uno

cuando se están preparando para salir a la vía
toman una luz
un Fuego contra las tempestades de la noche
mientras el viento sopla
ajustan el parabrisas de la luz
para protegerse del frío

pero la luz salta sobre el borde de su luz
noche penetrante hasta donde puede ir
con lanza sin usar

así conserva Amor su Fuego mítico
encerrado en las membranas del cuerpo
ella lo coloca en los ojos oblicuos de una niña
que teje una red de fino lino de carne
para proteger la llama de las profundidades del Agua
que rodea a su pupila

pero la luz salta sobre los bordes de sus ojos
noche penetrante hasta donde puede ir
con lanza sin usar

de las cuatro raíces
de la mezcla e intercambio de Aire Fuego Tierra Agua
crecieron las formas y colores de todas las cosas vivas
Amor se unió en Armonía

desde ellos se hizo ella
ojos indestructibles

'todo se siente y tiene una parte de pensamiento'

desde las raíces
Amor se unió en Armonía
todo se hizo

a través de ellos
cada cosa
piensa sufre se regocija

Tierra ve Tierra
Agua ve Agua
Aire ve Aire
Fuego ve Fuego
Amor ve Amor
Odio ve Odio

así y así mismo para siempre

dulce folla dulce
amargo se hunde en y fuera de amargo
afilado corta afilado
sal se junta con sal

así y así mismo para siempre

vuelto hacia lo que está antes de ellos
el pensamiento del hombre crece

vengan y escúchenme
el entendimiento aumenta el pensamiento

pensamientos giran en mareas de sangre
ese reflujo y flujo
pues ahí está lo que los hombres llaman 'pensamiento'
sangre en torno del corazón
pensamiento del hombre

todo respira dentro y fuera
todo tiene tubos de carne sin sangre
estirados a través de su cuerpo
delicados surcos perforan la boca
la superficie de la piel
allí charcos de sangre
y el Aire se corta
fácil paso dentro y fuera

sangre suave canta en las venas
mientras vuelve sobre su camino
retorna en las grietas del cuerpo
y el flujo directo de Aire entra
pero cuando la sangre vuelve
el aire se exhala

hay exhalaciones
de todo lo que ha nacido

huellas de la nariz del perro
los cortes de sí mismos
los cuerpos de los animales dejan atrás
el aliento de sus patas
que perdura en la hierba fresca

las sombras hacen que el fondo del río fuese negro
sus dos ojos ven el mismo color en las cuevas

todo participa del aliento, del olfato y de la vista

todo anhela volver a sí mismo en los otros
el tiempo navega en un círculo
todo lo que nace
siente y tiene una parte del pensamiento

Demostración Natural

debido al Aire
los árboles de hoja perenne producen fruto
durante todo el año

los olivos altos ponen huevos

las granadas maduran tarde
su fruto rebosante de jugo

el Agua de la corteza
calada en madera
es vino

la sal se endurece
empujada hacia atrás sobre sí misma
por los resplandecientes golpes del Sol

hay drogas
que vencen la enfermedad y la edad

les he mostrado todo esto
para que puedan ponerlo a prueba

para que dominen la fuerza de los vientos infatigables
que brotan campos baldíos que peinan la Tierra

que cuando deseen pueden devolverles el llamado
que traen para los hombres tras la lluvia negra tiempo brillante

que tras la sequía del verano hacen llover para alimentar los árboles
cuando cae del cielo

que traen del infierno
la vida de los muertos*

* **Empédocles.** “La obra que sobrevive es toda de fragmentos, lo que explica el carácter un tanto entrecortado de las secciones en las que se lo ha dividido. Cuando se establecen las divisiones (principalmente propias), se ha tratado de seguir a Jean Bollack (**Empedocle: Les Origines**), un comentarista y traductor francés moderno. Pero está en el carácter de los fragmentos que no comienzan en ninguna parte, no van a ninguna parte y se conservan la mayoría de las veces por las razones más locas. Así que se ha respetado la integridad de cada fragmento, mientras que a veces se ha cambiado su orden o hecho nuevas secciones para acomodar un número que parecía tratar más o menos de lo mismo: Orígenes o lo que fuese. La mayoría de las repeticiones son de Empédocles’.

“Algunas observaciones

Empédocles acepta la literalidad del mito, por lo que se inquieta por darle una explicación.

Cree que los dioses y los hombres son uno —y que están hechos de los mismos elementos que la Tierra es madre de todo

que el universo es animado y sintiente —‘todo siente...’

Él cree en la dualidad órfica —la eterna guerra entre Odio y Amor, Luz y Oscuridad, Cielo y Tierra, el Zeus Devorador contra Eros el Abundante.

Él cree en los grandes elementales del Cercano Oriente que se encuentran en el **Enuma Elish**:

Tiamat/Apsu —Agua salada y dulce

INTERACCIONES Y ASOCIACIONES EN EL TRABAJO DE CAMPO: ETNOMUSICOLOGÍA, ETNOPÉTICA Y LITERATURA ORAL

“El campo siempre lo va a constituir una parte de azar y subjetividad y se somete al reconocimiento recíproco de los actores implicados en el proceso”.

Monique Desroches y Brigitte Desrosiers

Tanto los Estudios folclóricos como la Antropología Social o Cultural se construyeron principalmente en torno a discursos de transmisión oral, que se han acopiado en culturas consideradas primitivas o rústicas. Sin embargo, desde los inicios históricos de su constitución, las dos áreas han desarrollado orientaciones y posturas de investigación muy diferentes. El interés por el folclor, que se ha originado básicamente en la Alemania de finales del siglo XVIII, se ha configurado a través del nacionalismo romántico y postromántico, al incorporarse sobre todo en naciones periféricas que buscaban subsidios culturales para elaborar sus procesos identitarios. La Antropología sociocultural ha florecido, desde finales del siglo XIX, en países poderosos, como Inglaterra, Francia y Estados Unidos, al articularse con los temas políticos y morales que han suscitado el neocolonialismo y, ya a mediados del siglo XX, el proceso de descolonización.

Uno de los límites que suele señalarse entre Estudios folclóricos y Antropología ha sido este: la Antropología se ocupa de sociedades tribales (a menudo en las excolonias), y el folclor se ocupa de las clases bajas rurales (y en general domésticas). Sin embargo, en los dos casos, el investigador es, en mayor o menor medida, extranjero o ajeno a la cultura que estudia. En ambos, también se enfrenta necesariamente a la labor de acopiar datos, lo que implica un contacto directo con individuos y comunidades objeto de la investigación. El momento de este encuentro y contacto con *otro* es el trabajo de campo. Un momento delicado e intenso, que plantea problemas y temas de todo tipo: científicos, epistemológicos, éticos, políticos y también emocionales, pues investigar al *otro* implica no solo interferir en

Anu —Cielo Viento Aire

Bel Marduk —Fuego Sol Calor

Ea —Tierra

(él los ve como fuerzas sustantivas en lugar de dioses: **numina** no **dei**)

La Esfera es el Huevo Cósmico de los Órficos. La División del Huevo: el Dos, lo Mucho (‘Entre uno e infinito no hay números’)

Cuando enfoca las Cuatro Raíces y los Dos Modales, Odio y Amor, utiliza la indeterminación de los Nombres Divinos en griego, por ejemplo:

Ares —guerra o el Dios de la Guerra

Helios —el sol o el Dios Sol

Un Dato Curioso: Empédocles, en vida, lo conocieron como mago, meteorólogo y resucitador de los muertos” (C. D.)

Charles Doria y Harris Lenowitz. From WHEN: Some Greek & Near Eastern Tellings of Creation. *Alcheringa*. No. 5 (1973): 13-50. Disponible en: https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/alcheringa/Alcheringa_1-5_Spring-Summer_1973.pdf

su vida y su cultura, sino también *reaccionar* ante ello, lo que lleva a experimentar y expresar sentimientos y conceptos de aprecio o desaprobación, muchas veces mezclados de forma ambigua.

Desde hace ya algún tiempo, los derivados de los Estudios folclóricos se han alojado en gran medida en el espacio académico de las Letras. El primer gran estudioso del folclor en Brasil, Sílvio Romero, ha sido también nuestro primer gran historiador de la literatura escrita, al haber llevado a la práctica en ambos campos un enfoque de sesgo fuertemente sociológico, que con frecuencia obstaculizó las posibilidades de explorar una percepción estética de los objetos estudiados. Además, como otros folcloristas de su época e incluso posteriores, Romero se dedicó a acopiar, de primera o segunda mano, repertorios de textualidades de transmisión oral sin, no obstante, inquietarse por reflexionar críticamente sobre los procedimientos y problemas que planteaba el trabajo de campo. La teoría sociológica y el evolucionismo spenceriano, combinados con una actitud supuestamente científica y neutral respecto a los documentos del repertorio, le parecieron suficientes, al menos en esa etapa del trabajo, para garantizar la validez fidedigna de la investigación.

Hoy en día, en el dominio de las Letras, los discursos y textualidades de transmisión oral constituyen la materia preferente de un área de estudio representada en la Anpoll [Associação Nacional de Pós graduação e Pesquisa em Letras e Linguística] por el GT [Grupo de Trabajo] de Literaturas populares y orales, pero incluso en esta versión contemporánea, parece haber persistido, quizás como legado del folclorismo antiguo, cierta "naturalidad" intransigente en la forma de afrontar el trabajo de campo, que no suele someterse a una problematización.

La intención principal de este artículo es plantear la posibilidad y conveniencia de que, como investigadores de la Literatura oral, busquemos, en las experiencias y reflexiones del área antropológica, ideas e inspiraciones para desarrollar una actitud más consciente y cuestionadora sobre nuestras propias experiencias en la relación con los sujetos y objetos culturales que investigamos. En este sentido, en particular nos interesa lo que ocurre en los sectores de la Etnomusicología y la Etnopoética, debido a las afinidades y contigüidades que presentan con los estudios de Literatura oral.

Ya, desde el comienzo, la Antropología situó el trabajo de campo en su foco teórico y metodológico, al desarrollar sobre él reflexiones que ganaron en volumen y densidad en las últimas décadas. Sin embargo, los investigadores fueron lentos y/o reacios a externalizar sus experiencias efectivas de campo. Según James Clifford (2002, p. 184), este sería uno de los motivos por los que la Historia de la Antropología ha tendido a ser la Historia de la Teoría: "Datos limitados y reducidos obstaculizan al historiador del trabajo de campo; resulta siempre difícil, si no imposible, saber lo que ha sucedido en un encuentro etnográfico".

De hecho, hasta los años 60's no se acostumbraba publicar las "notas de campo" personales, y todo el interés se concentraba en las fuentes primarias y los resultados del acopio. Uno de los padres de la Antropología moderna, el anglo-polaco Bronislaw Malinowski (1884-1942), plantea en la introducción a su primera obra (*Argonautas do Pacífico Oeste*, 1922) los temas fundamentales sobre el trabajo de campo; de ahí

deriva un método definido, el modelo de la “observación participante”, basado en largos períodos de convivencia con las comunidades investigadas. Pero su “diario de campo” recién se publicó en 1967, tras 25 años de su muerte, con el título *Um diário no sentido estrito do termo*.²

En esta misma década, comienzan a llegar relatos de las experiencias personales de los antropólogos en el campo, para reconstruir escenarios y circunstancias de la etnografía e iluminar con una luz más cruda, una mirada menos distante, sus rostros “humanos”:³ no solo el rostro colectivo del pueblo que se ha investigado, sino los rostros individualizados del propio etnógrafo y de su más cercano colaborador, el informante.

En determinados sectores, para lidiar con algunos objetos de investigación, el trabajo de campo parece que alcanzara un aspecto más complejo y significativo. Este es el caso de la Etnomusicología. Según Helen Myers (1992, p. 21), este trabajo constituye “la labor más personal” y también “la etapa más crítica de la investigación etnomusicológica”. Según Bruno Nettl (cf. Desroches y Desrosiers, 1995, p. 4), la Historia de la Etnomusicología es la historia del trabajo de campo.

Según Jean Lambert (1995, p. 86), “más que cualquier otro objeto, la música implica [...] al antropólogo en su investigación”. Ella moviliza estéticamente la subjetividad del observador y afecta su relación con los objetos y agentes observados. Lambert (1995, p. 85) considera que, para el etnomusicólogo, resulta difícil describir cómo transcurren sus investigaciones de campo, pues el campo “constituye la parte de su trabajo que más recurre a su experiencia personal, a su intuición, incluso a su sensibilidad artística”.

La Etnomusicología se deriva de la Musicología comparada que, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se dedicó a constituir grandes colecciones de repertorios que se consideraban rústicos o primitivos. En ese momento, en general (como también ocurría en los estudios antropológicos), las labores se dividían: los colectores acopiaban las muestras musicales, que los musicólogos analizaban y comparaban entre ellos. A partir de la década de 1920, las etapas de la investigación de campo se prolongan.

Tras la Segunda Guerra Mundial, esta tendencia se ha reforzado y ha provocado un aumento de la sensibilidad respecto a los datos contextuales y se ha complejizado la relación con la alteridad etnocultural, que muchas veces se ha materializado en poblaciones en vías de descolonización. Entonces, la disciplina experimenta con fuerza el malestar político e histórico que aqueja a toda la Antropología, en su vinculación con el proceso colonial. En este marco, la comprensión de la música ajena en su propio contexto ya no puede depender únicamente de la palabra del investigador, como lo señalan Desroches y Desrosiers (1995, p. 7-8):

² La publicación ha revelado algunos aspectos problemáticos y hasta vergonzosos de la experiencia del autor, quien ha llegado a expresar rechazo respecto a los nativos con los que trabajaba, así como la vida incómoda en las aldeas de Nueva Guinea.

³ Según Helen Myers (1992, p. 21): “En el trabajo de campo se revela el rostro humano de la etnomusicología”. En este caso, como en todas las demás citas bibliográficas originalmente en inglés o francés, la traducción se realiza bajo mi responsabilidad.

Se torna imperativo dejar que el otro hablase. [...] ¿La palabra del investigador, proveniente de la tradición europea, llevaría los vestigios de las desigualdades entre los pueblos como si las hubiera forjado ella misma? La Etnomusicología estuvo a punto de callarse; en algún momento, hubo una fuerte tentación de valorar solo la palabra del informante.

En la década de 1950 el término “Etnomusicología”, que enfatiza en la otredad y su problemática, sustituye a la “Musicología comparada”. En su forma moderna, la disciplina suele ubicarse entre la Musicología y la Antropología social. Muchos etnomusicólogos tienen una formación dual y se admite también a los que han migrado de otros campos, autodidactas o aficionados bien formados. Algo de todo esto se puede encontrar en el perfil que Jean Lambert (1995, p. 86) establece sobre sí mismo cuando relata su experiencia de varias estancias en Yemen para preparar una tesis doctoral:

[...] Evoco aquí uno de mis primeros trabajos de campo: como un joven arabista y además músico aficionado, me había enamorado de la música yemení desde 1980, pero durante mucho tiempo no fui capaz de penetrar en la jungla de géneros y formas; me faltaban varias claves que me ha llevado varios años adquirir, tras un largo rodeo a través de la literatura oral, la antropología social y la práctica de la música árabe del Cercano Oriente. [...] A nivel administrativo, debía reorientar una tesis sobre antropología social, pero había elegido voluntariamente un tema que pudiera llevarme hacia la musicología.

Sin embargo, en el momento de acopiar los materiales, se descubrió que los dos enfoques, que eran idealmente complementarios, podían “tener implicaciones prácticas contradictorias” (Lambert, 1995, p. 86). En buena parte, el conflicto entre ellos procedía de la emoción estética, que parecía que complicaba la observación científica. A través de una interiorización empática de la perspectiva, se imponía la necesidad o el deseo de experimentar esta emoción junto a los miembros de la cultura estudiada. Así, se posibilitaría “establecer un puente, o más bien romper el hielo, entre el observador y lo observado”, con sus respectivos saberes puestos y confrontados en la mesa común. A partir de ahí, señala Lambert (1995, p. 99), “entonces, gran parte del trabajo consiste en medir la distancia entre las interpretaciones que unos y otros le han dado a esa emoción”.

No obstante, esto no nos obliga a concordar con Myers (1992, p. 33) cuando, de forma ingenua y reduccionista, llega a afirmar que “los problemas de entrar en el campo se resuelven una vez que la música comienza”. Cuando Lambert conoció en Yemen al músico 'Alí Mansûr, quien se convertiría en su principal informante, la primera consecuencia para la investigación fue, por el contrario, de confusión y perplejidad:

Cuando oí por primera vez la música de 'Alí, me invadió una profunda fascinación que, de pronto, me quitaba toda la capacidad de distanciamiento. [...] Este encuentro estuvo muy cerca de transformarse en una crisis mística o una revelación profética. De repente, se plantearon inquietudes que en absoluto había imaginado al comienzo de mi investigación. (Lambert, 1995, p. 92).

Se precisó revisar el esquema y el orden de las etapas de la investigación: la formulación de la problemática, que normalmente caracteriza el trabajo de

“laboratorio”, se ha realizado al calor del “trabajo de campo” (Lambert, 1995, p. 95) —al plantear la precariedad de esta compartimentación metodológica que, por cierto, se expresaba en términos que denuncian la presencia residual del modelo investigativo de las ciencias de la naturaleza. Lambert tuvo que luchar para clarificar su proyecto, dominado por la impresión de que tenía en la persona del músico un tema prácticamente perfecto y, por consiguiente, soportar la tentación de escribir su tesis como una biografía, pues 'Alí no solo “representaba y ganaba peso individual, lo que comprometía la aspiración de producir un registro de valor generalizable”. De hecho, ya que se trata de artistas, los denominados “informantes privilegiados” se presuponen debido al carácter del objeto de la Etnomusicología, y se reconoce que ya se han integrado en su metodología: “Si toda búsqueda etnológica requiere que el investigador establezca relaciones privilegiadas con un pequeño número de individuos, en etnomusicología, este elitismo involuntario alcanza proporciones extremas” —declara Lambert (1995, p. 92).

En la misma línea, Desroches y Derosiers (1995, p. 7-8) señalan el nexo entre la particularización de los materiales y la particularización que corresponde a los informantes:

Si al informante alguna vez se lo veía como a un representante anónimo (intercambiable) y sin rostro de una cultura homogénea que comparten todos de la misma forma, los etnomusicólogos, para el conocimiento de las músicas tradicionales, se interesarán en la individualidad de las versiones, al introducir el concepto de variabilidad. Hoy en día, realizar trabajo de campo significa encontrar individuos, representativos o no, de la mayoría, y que se sitúan ya en el centro o ya en el margen.

El encuentro de Lambert con 'Alí nos lleva a recordar la reacción de Mário de Andrade (1983, p. 273-277) ante el cantor Chico Antônio, según lo relata en *O Turista Aprendiz*:

Me ha divinizado una de las conmociones más formidables de mi vida. [...] Chico Antônio va fraseando con una fuerza inventiva incomparable, tales sutilezas hechas que la notación erudita ni siquiera piensa en escribir, resulta un desastre. [...] Lindos ojos, que relumbran en una luz que ya no era de este mundo.

Ahora bien, una de las formas que tiene la Etnomusicología para valorar singularmente a sus informantes, mientras se esfuerza por captar las peculiaridades de un arte irreductible a los parámetros eruditos de la música occidental, es convertirlos en maestros. Cuando trata de superar el dilema entre experiencia y observación científica, conciliar enfoques emotivo y técnico, Lambert intentó aprender a tocar la música yemení.

Al aprender a tocar un instrumento, incluso aprender a cantar, el etnomusicólogo va más allá que cualquier otro tipo de etnólogo en la comunicación entre las culturas, pues comparte los gustos de forma sistemática y los penetra a través de la experiencia. (Lambert, 1995, p. 102)

En las décadas de 1950 y 1960, el aprendizaje de las músicas locales ha constituido una fuente de conflictos en los círculos de la Etnomusicología, “cuando unos acusan a otros de descuidar los objetivos teóricos de la disciplina o, por el

contrario, de falta de interés por la música” (Desroches y Desrosiers, 1995, p. 7). Sin embargo, desde la década de 1970, este aprendizaje, que había pronosticado teóricamente en la bimusicalidad predicha por el norteamericano Mantle Hood, ha sido una de las prácticas que formalizan la tendencia de la Etnomusicología de acercarse a los nativos, aquellos que así participan más directa y activamente en la construcción del conocimiento sobre su música. En la descripción y análisis de los materiales, la misma tendencia se expresa mediante la preferencia por utilizar categorías y términos musicales autóctonos. Al mismo tiempo, aumenta el interés por la performance, como una situación concreta en la que se hallan implicados el artista y el público locales, así como el propio investigador.

Además de buscar informaciones sobre los contextos y procesos socioculturales, como lo lleva a cabo la Antropología en general, la investigación etnomusicológica documenta y manipula dos tipos específicos de materiales: (a) las mismas obras y performances musicales, a través del registro sonoro y/o gráfico, y (b) los discursos *sobre* música que han producido los informantes. Por tanto, lidia con dos especies particulares de informantes, que pueden, o no, confluir en una misma persona: el informante-artista, el *intérprete* [*performer*], aquel que toca y/o canta; el informante-especialista, el conocedor, aquel que se refiere a la música de su cultura, en sus aspectos técnicos, históricos y funcionales. La competencia que muestra el informante en su performance musical contribuye a la implicación estética del investigador. La competencia para suministrar información musical y colaborar en la ecuación histórica, analítica y teórica de las características del repertorio acopiado, contribuye al establecimiento de un diálogo productivo e incluso de una asociación intelectual con el investigador. El informante deja de ser solo un dispositivo intermediario y pasivo en el proceso de producción del conocimiento y se torna un sujeto activo. Su discurso deja de ser solo un documento y gana valor autoral y autoridad.

En el caso de 'Alí, su calidad individual como músico sustenta esta importancia. Y, convencido de que, al provocar el encuentro activo entre emisor y receptor, la performance consiste en un elemento ineludible de la esencia y existencia de la música, le señala a Lambert una perspectiva que intentará destacar, para llevar a que las palabras del informante constituyeran el título de su trabajo:

Lo que constituye la belleza de mi arte nunca aparecerá en esta cinta magnética. Aquellos que no estaban allí en el momento en que se interpretó esta música nunca podrán comprender qué sentimientos se comunicaban allí. (Mansûr, *apud* Lambert, 1995, p. 90)

En cuanto al investigador, convocado al diálogo cultural, se lo lleva a realizar “una observación participante verdaderamente participativa”, cuyo potencial lo señala Timothy J. Cooley (1997, p. 4) como un motivo para creer que los “etnomusicólogos se han posicionado bien para ofrecer perspectivas únicas sobre los procesos posmodernos de trabajo de campo a todas las disciplinas etnográficas”.

Las sendas recorridas en la investigación de campo y en la relación con los informantes en Etnomusicología constituyen un buen referente para pensar en lo que sucede con la documentación y la investigación en literatura oral y popular. También, en este caso, puede y suele ocurrir una implicación estética con el objeto

de investigación. Richard Bauman (1992, p. 39) recuerda que la estética fue la primera motivación del interés por el folclor que se ha suscitado en el siglo XVIII, antes de que prevaleciera el sesgo sociológico; y que esta motivación se ha revitalizado y reforzado en los tiempos actuales: “El interés por las artes verbales y la estética popular [*folk*] se ha tornado uno de los sectores más vigorosos del desarrollo contemporáneo en la teoría del folclor”.

Más recientemente aún, se ha reconocido la acción de la inventiva individual en la construcción de estos acervos, al derribar el viejo y obstinado mito de la creación colectiva y anónima. Desde la década de 1970, la idea misma de tradición, que durante mucho tiempo constituyó el eje organizador de la investigación folclórica, se ha problematizado y reconceptualizado, para dar paso progresivamente a la consideración de la individualidad y la creación (cf. Bauman, 1992, p. 39). Esto se ha dado en el marco de una renovación y redimensionamiento de los factores de investigación, al prestar cada vez más una mayor atención a los aspectos performativos que componen el hecho comunicativo.

La importancia de los factores estético, performativo y creativo: todo ello pondera la figura del informante tanto en la Literatura oral como en la Etnomusicología, lo que, de forma necesariamente integrada, lleva a repensar objetivos y métodos de acopio y análisis del material. Creo que estos temas, capaces de revitalizar y ampliar nuestra área de trabajo, merecen discutirse y elaborarse más a fondo.

De hecho, el diálogo entre observador y observado lo ha vivido aparentemente “sin problemas” la mayor parte de las investigaciones folclóricas, que se satisfacía con pretender y asumir la transparencia y neutralidad de ambos y concentrar todo el foco de la reflexión en el valor *sacro* del documento. El gran tema inicial, que era la fidelidad del registro, pareció resolverse con la llegada de la grabación, y el Folclor y la Literatura oral más o menos lo eludieron. No se trata de que se ignoren la relevancia y las dificultades del trabajo de campo, que ya habían planteado los viejos folcloristas. Sin embargo, según ellos el tema se resolvía con el esfuerzo de “neutralidad” del acopiador, su actuación y el registro que producía, así como el informante sería un factor que se había considerado idealmente “neutral” en el proceso.

Por otro lado, la atención sobre el intérprete cantor o narrador no se ha secundado significativamente, al menos en los estudios brasileños, mediante un esfuerzo por solicitar su colaboración como especialista en la descripción e interpretación de la materia estudiada. En la Etnomusicología, uno de los motivos para requerir del conocedor nativo una participación docta y autoral en el proceso etnográfico e interpretativo ha sido la dificultad de acceso del investigador a códigos y funciones del sistema musical que se desconoce. Ya entre los investigadores de la literatura oral, aparentemente la relación de extrañamiento se ha mitigado: los Grimm, Romero y tantos otros acopiaron y estudiaron repertorios filtrados en su propia lengua, occidental y de tradición escrita. Como la investigación folclórica normalmente se lleva a cabo a nivel nacional, ni siquiera se enfrenta la barrera del código verbal (como ocurre con frecuencia en la Antropología en general), ni la

barrera del código estético (como ocurre en la investigación de música extra-occidental).

La situación cambia cuando se trata de investigar repertorios en lenguas desconocidas, en particular si carecen de una tradición escrita. Por ejemplo, este es el caso de la investigación de la poesía amerindia,⁴ que viene a plantear los problemas de la comprensión, la comunicación y la traducción, articulados también con la transición de los medios orales a los medios escritos. Además, las propuestas y reflexiones contemporáneas en esta área, tal como en el área de la Etnomusicología, enfatizan en temas de performance y de interactividad entre emisor y receptor. Al centrarse en la situación de enunciación (de un relato, de un canto, de un mito), se subraya la presencia del informante/enunciador tanto como del etnógrafo/enunciatorio, al asumir que interfieren necesariamente en el resultado de la etnografía.

Según Bauman (1992, p. 39), “una línea de análisis, que ahora se torna cada vez más influyente, se centra en el carácter y conducción de la performance, influida por las percepciones de la teoría literaria y la antropología simbólica”. Esta articulación disciplinar, tanto como los temas ya mencionados de la traducción interidiomática e intermediática, determina en forma característica el campo contemporáneo de la Etnopoética, que abre nuevos espacios para la investigación y nuevas preguntas, que renuevan el antiguo dominio de la Literatura oral.

El término “Etnopoética”, que acuñó en 1968 Jerome Rothenberg, designa un área de intereses y trabajo que se ha originado en Estados Unidos mediante escritores que se movían principalmente entre la creación poética, la Antropología y la Lingüística. La mayor parte de su actividad se ha orientado a la búsqueda, transcripción, traducción y observación crítica de las artes verbales de transmisión vocoperformática en varios continentes, pero con énfasis en los repertorios indígenas de América del Norte. La amplitud, la dinámica transdisciplinar y creativa de las investigaciones de la etnopoética han llevado a Rothenberg (2002) a definir las también como “un movimiento o tendencia en la poesía contemporánea, la literatura y la ciencia social (en particular, la antropología)” dedicadas tanto a la poesía de las culturas de baja tecnología como a las formas de expresión oral y a las ideas sobre la poesía que se han desarrollado en estas culturas. Al establecer una conexión entre poéticas de vanguardia contemporánea y poéticas no occidentales y no letradas, la Etnopoética va a confrontar los temas estéticos más directamente de lo que suele ocurrir en los estudios de literatura oral. Buena parte de este esfuerzo se orienta a la traducción, no solo de una lengua a otra, sino del canto y de la voz hasta el silencio de la página escrita, donde los aspectos performativos del poema-canción se transcodifican en elementos visuales.

⁴ La mayoría de los folcloristas reservaron el nombre *folk* y, por tanto, el concepto de folclor que se debía investigar, a las sociedades rurales, lo que deja de lado a las sociedades tribales, entendidas como formas sociales cualitativamente distintas a las primeras. Pero algunos, como Robert Redfield (“The folk society”, 1947), postularon la continuidad entre ambas. “El tema se sigue debatiendo, a menudo como base para la diferenciación disciplinar del folclor respecto de la antropología”. (Bauman, 1992, p. 35).

En la traducción de la poesía amerindia, debido a la dificultad de dominar las lenguas específicas de los grupos focalizados, el papel del agente local, a menudo el propio cantor, se destaca no solo por el valor que se le atribuye a la singularidad del evento performativo (y no solo al documento textual estabilizado), sino también por su posible actuación como “traductor intermediario” y/o comentarista del sistema poético local. Este fue el caso de Jerome Rothenberg cuando trabajó con los indios Seneca, e incluso el mío en la traducción de cantos Kaxinawá en colaboración con hablantes nativos. Por tanto, la interacción que se establece con el punto de vista y las lenguas originarias, si no se da directamente a través del aprendizaje de la ejecución, como en la Etnomusicología, se da en la construcción, elaboración e interpretación del documento poético.

Los temas que se plantean respecto al trabajo de campo cambiaron radicalmente desde el inicio de la investigación folclórica, e incluso desde la primera mitad del siglo XX en adelante. El desarrollo técnico de los medios de grabación de sonido e imagen ha minimizado muchos problemas relativos a la documentación. Los informantes de la literatura oral, cantores y narradores, pasaron a tener derecho a nombre, rostro, voz, habla literal y reproducida en su integridad. Además, se difunde la práctica autoetnográfica: desde los barrios marginales urbanos hasta las aldeas indígenas, las grabadoras y las cámaras de video posibilitan que los mismos agentes comunitarios captasen los viejos y nuevos lenguajes locales. Otra auspiciosa tendencia contemporánea es el retorno a la comunidad de origen de los materiales producidos en el trabajo de campo —grabaciones, películas, documentos, etc.—. Sin embargo, esto no elimina la problemática siempre renovada de la manipulación e interpretación de esos materiales, que llevan a cabo mediadores internos y externos, que combinan la experiencia próxima y la experiencia distante.

El tiempo arduo del trabajo crítico no se aloja en su totalidad en el viejo “laboratorio”. Comienza, como siempre lo ha realizado, en el propio “campo”, espacio que sigue siendo crucial no solo por los materiales que vamos a buscar allí, sino también debido a la relación de sociedad que allí necesariamente se traba con la fuente social y subjetiva de esos materiales: la comunidad, el informante. Este último ha dejado de ser un vehículo que se desearía transparente y neutral y ha devenido un actor concreto e indescartable, que protagoniza una escena en la que el investigador también se ve forzosamente incluido y que siempre reinventa su propio papel.

Referencias bibliográficas

- Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria de Ciência, Cultura e Tecnologia, 1983.
- Bauman, Richard. Folklore. In ___ (ed.). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Clifford, James. Poder e diálogo na Etnografia: a iniciação de Marcel Griaule. In ___. *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
- Cooley, Timothy J. Casting shadows in the field: an introduction. In ___ y Barz, Gregory F. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1997.

- Desroches, Monique y Desrosiers, Brigitte. Notes "sur" le terrain. *Terrains. Cahiers de musiques traditionnelles* n. 8. Ginebra: Ateliers d'Ethnomusicologie, 1995.
- Lambert, Jean. "Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre..." Un ethnomusicologue sans magnétophone? *Terrains. Cahiers de musiques traditionnelles* n. 8. Ginebra: Ateliers d'Ethnomusicologie, 1995.
- Malinowski, Bronislaw. *Um Diário no Sentido Estrito do Termo*. Trad. Celina Falck. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- Myers, Helen. Fieldwork. In ___ (ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York / London: W.W. Norton & Company, 1992.
- Rothenberg, Jerome. Ethnopoetics. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. www.ubuweb.com. 2002.*

* Cláudia Neiva de Matos. Interações e parcerias no trabalho de campo: Etnomusicologia, Etnopoética e Literatura oral. *Boitatá*. Vol. 1, No. 1 (2006): 1-11. Disponible en: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30656/21627>

REVISIÓN SOBRE LA COMPETENCIA COMUNICATIVA: UN ANÁLISIS ETNOPOÉTICO DE PERFORMANCES NARRATIVAS DE IDENTIDAD

La lingüística educacional se conoce debido a que examina fenómenos que se sitúan en los límites entre dos áreas distintas, pero relacionadas, de investigación intelectual (lingüística aplicada y educación), o investigar “aquellas partes de la lingüística directamente relacionadas con temas educacionales, así como aquellas partes de la educación relacionadas con el lenguaje” (Spolsky, 2008, p. 2). Mientras buscan preguntas e inquietudes que se informan a través de los desafíos y limitaciones de los problemas prácticos (“la vida real”), los lingüistas educacionales reúnen las herramientas teóricas y metodológicas que necesitan para tratar estos problemas y recomendar nuevas direcciones a seguir. De esta forma, el investigador “comienza con un problema (o tema) relacionado con el lenguaje y la educación y luego sintetiza las herramientas de investigación en su repertorio intelectual para investigarlo o explorarlo” (Hornberger y Hult, 2006, p. 78). Debido a que estos problemas y temas a menudo surgen de una situación particular de aprendizaje o enseñanza, esta “disciplina orientada a problemas... se enfoca en las necesidades de la práctica y se basa en teorías y principios disponibles de muchos campos relevantes” (Spolsky, 1975, p. 347). En este esfuerzo a gran escala, a menudo se han priorizado las preguntas sobre el aprendizaje y la enseñanza de las lenguas: “en la lingüística educacional, el punto de partida es siempre la práctica educativa y el enfoque está directamente en (el papel de) el (in)aprendizaje y enseñanza del lenguaje” (Hornberger, 2001, p. 288). La relación existente entre los problemas lingüísticos que identifican docentes, investigadores y/o docentes investigadores y los diversos enfoques teóricos y metodológicos utilizados para investigarlos ha inspirado investigaciones teóricas, pero aplicadas, situadas en contextos específicos, pero influidas a través de más amplios procesos (institucionales, ideológicos, estructurales), y que reflejan la naturaleza anidada de los procesos locales-globales.

Mientras que algunos lingüistas educacionales han examinado las funciones y usos de las formas lingüísticas en los contextos del aula, otros han mirado fuera de las instituciones educativas para entender cómo el aprendizaje y la enseñanza de la lengua pueden ocurrir de formas no tradicionales o informales. Aunque durante mucho tiempo ha habido un enfoque en la dinámica del aprendizaje del lenguaje, la pedagogía de la enseñanza y la interacción en el aula, también ha existido un interés creciente en los contextos históricos, socioculturales, económicos y políticos que influyen en estos procesos (Hornberger, 2001, p. 247). Esta es una indicación de las formas en que el campo sigue creciendo y evolucionando, a pesar de los esfuerzos recientes para describir un conjunto central de objetivos y prioridades, y a pesar de los intentos que se han realizado para definir el alcance del campo o para delinear claramente su “relación incómoda con la disciplina de la lingüística” (Hult, 2008, p. 11).

Sin embargo, aunque las perspectivas de esta floreciente área de estudio siguen en expansión, también es cierto que algunas áreas de investigación “nucleares”

permanecen intactas, como pilares conceptuales en los que se constituyen otras preguntas e ideas. Uno de esos pilares conceptuales, la noción de *competencia*, sigue influyendo en las actividades intelectuales de los lingüistas educacionales (por ejemplo, Hymes, 1972; Gumperz, 1964, 1968). De hecho, Hornberger (2001) nos recuerda que el concepto de competencia comunicativa influyó fundamentalmente en la formulación original de la Lingüística Educacional de Spolsky como su propia área de investigación:

La lingüística educacional comienza con la evaluación de la competencia comunicativa de un niño cuando ingresa a la escuela y a lo largo de su carrera, incluye el análisis de los objetivos societales para la competencia comunicativa y abarca una amplia gama de actividades realizadas por un sistema educacional para acercar los repertorios lingüísticos de sus alumnos a aquellos que espera la sociedad. Por tanto, se ocupa de los procesos utilizados para generar cambios, ya fuese para suprimir, enriquecer, alterar el uso o agregar uno o más estilos, dialectos, variedades o lenguajes. (Spolsky, 1978, p. viii, citado en Hornberger, 2001, pp. 285–286)

Está claro que, según los lingüistas educacionales, lo que se enseña y se aprende en contextos multiculturales, multilingües y multinacionales (aula), en particular en relación con las preguntas sobre “lo que cuenta” como aprendizaje en una amplia gama de situaciones de aprendizaje formales e informales, resulta un importante y necesario foco de investigación.

Elecciones narrativas como performances de identidad y competencia

Con el tiempo y en todos los contextos, los estudios sobre la competencia comunicativa han revelado “no solo el aprendizaje y la enseñanza *per se*, sino también sobre el papel del lenguaje en la construcción y negociación tanto del saber académico como de la identidad social” (Hornberger, 2001, p. 282; véase también Wortham, 2006). Un interés en la competencia —cómo se define, se realiza, se discute—, se demuestra en trabajos recientes que se enfocan en las performances superficiales de competencia que disfrazan una falta de comprensión genuina (por ejemplo, Rymes y Pash, 2001); cómo “las reglas de la competencia comunicativa a veces resultan inadecuadas para captar las manipulaciones creativas de las normas culturales” (Wortham, 2003, p. 15); y las conexiones entre la lengua en uso, la identidad social, las prácticas docentes y los procesos de aprendizaje (Bartlett, 2007; Gee, 1996; Kanno y Norton, 2003; Rampton, 2006; Warriner, 2007b).

Sin embargo, como lo señala Kramersch, en realidad las preguntas sobre competencia (por ejemplo, saber cómo actuar, hablar o comportarse de formas apropiadas según la situación) —*son preguntas sobre performance y performatividad*. De hecho, en su reciente trabajo sobre la competencia comunicativa, ha enfatizado en las formas en que los hablantes que se consideran “competentes” utilizan “prácticas semióticas sutiles que se basan en una multiplicidad de pistas perceptivas para crear y transmitir significado” (Kramersch, 2006, p. 250). Así, la competencia simbólica se ve como la “capacidad no solo de aproximarse o apropiarse del lenguaje de otra persona, sino *también de moldear el contexto mismo en el que se aprende y utiliza el lenguaje*” (Kramersch, 2007). El análisis

que aquí se presenta trata sobre estas preguntas y dilemas y, al hacerlo, retorna a algunas de las preguntas fundamentales y más complicadas que motivaron por primera vez el desarrollo de la lingüística educacional como un área distinta de investigación.

Para explorar estas preguntas (por ejemplo, cómo se puede definir, ver, investigar y representar la competencia), me baso en un enfoque analítico que desarrolló y utilizó Hymes a lo largo de su prolongada carrera: la etnopoética de la narrativa oral. Si bien ha habido mucho interés en las relaciones forma-función en las narraciones orales que producen los hablantes en sus primeras lenguas (por ejemplo, Michaels, 1981, 2006; Gee, 1996; Hymes, 1991, 1996; Wortham, 2001), ha habido relativamente pocos estudios empíricos que se hubieran enfocado en la estética de las narraciones orales que se han producido en la segunda o tercera lengua de un hablante. Sin embargo, como el renovado interés sobre los aportes de Hymes al análisis de la narración oral lo ha demostrado (por ejemplo, Blommaert, 2009a, b; Collins, 2009; Rampton, 2009; Sarangi, 2009; Scollon y Scollon, 2009; Warriner, 2007a), es importante reconocer las formas en que “las voces de las narraciones cotidianas —independientemente del contenido— constituyen una forma de empoderamiento a medida que apreciamos el papel del oyente en la producción de performances que se ubican en formas específicas de la cultura” (Sarangi, 2009, p. 240).

La etnopoética como lingüística educacional en la práctica

Hornberger arguye que uno de los objetivos centrales de la Lingüística Educacional radica en descubrir y entender “el surgimiento de la estructura poética, es decir, las pautas de pistas indiciales a través de segmentos de uso del lenguaje” (Hornberger, 2003, p. 265; además, véase Pahl, 2004). Wortham (2003) también postula que la creatividad, la reglamentación y la estructura poética deberían constituir “áreas centrales de investigación” en el estudio del lenguaje en uso en relación con el fenómeno social y cultural. Estos principios informan mi investigación y análisis sobre la narración oral como una forma de competencia simbólica y comunicativa situada. Hymes describe cómo la etnopoética se adapta en forma única a la labor de analizar las formas poéticas en el lenguaje oral y sus significados:

[la e]tnopoética nos ayuda a ver más de lo que hay. Puede revelar tipos de organización en el discurso oral no reconocidos hasta ahora. El punto fundamental consiste en que el habla y la escritura pueden contrastar, no solo en términos de unidades elementales de composición, líneas en lugar de oraciones, sino también en términos de unidades más grandes, versos y estrofas, en lugar de párrafos. (Hymes, 1996, p. 182)

El análisis de la narración autobiográfica que aquí se proporciona se centra en qué pautas emergen, así como qué tipo de variación ha habido en las pautas que se han identificado, en particular a la luz de los “marcos” que han creado esas manipulaciones creativas (de forma y contenido). Como Hymes solía señalar, las estéticas que se implican en las comunicaciones son consecuentes para las relaciones:

Los narradores pueden diferir en su relación con las historias que relatan, y la relación puede cambiar en el curso de la narración... Son especialmente interesantes los casos en los que un narrador puede intervenir en lo que está diciendo, para encuadrarlo o reencuadrarlo. (Hymes, 1998, p. 492)

Desde este punto de vista, el analista no solo es capaz de “ver más de lo que hay allí”, sino es capaz de detectar “nuevas relaciones” entre los niveles del discurso y puede verlo con “una atención imparcial a la función estilística y referencial por igual, en beneficio de una comprensión del lenguaje y la competencia” (Hymes, 2004, p. 8).

La estética de la narración

Hymes ha descrito las conexiones entre sus intereses en la estética de la narración y la insistencia de Boas en el valor del “estudio de la forma de alfabetismo, un tema que apenas ha recibido atención y cuya importancia [...] no puede subestimarse” (Boas, 1940, p. 452, citado en Hymes, 2003, p. 17). Con un claro interés en cómo las “regularidades de tipos de repetición y ritmo” y las “repeticiones rítmicas de unidades formales idénticas” (Hymes, 2003, pp. 17-19) pueden influir en la identidad de cada uno, Hymes amplía el interés de Boas en la “repetición rítmica” a un exploración de múltiples niveles de organización, incluidos los principios subyacentes de gramática y estructura: “el tipo de organización o narración oral aquí considerado se presenta a nuestro alrededor y resulta por lo común invisible” (p. 33). Con un enfoque particular en la recurrencia y la equivalencia, el trabajo de Hymes sobre la etnopoética de la narración oral ilumina sobre la presencia ubicua de relaciones de forma-función en conversaciones informales no planificadas. Como enfatiza Blommaert (2009b), la relación entre las relaciones de forma-función y los aspectos “culturales” de la comunicación era una de las inquietudes centrales de Hymes:

Según Hymes, el fundamento de la narración —aquello que la torna poética— es un nivel implícito de la estructura: el hecho de que las historias se organicen en líneas, versos, estrofas, conectados por una ‘gramática’ de la narración (un conjunto de rasgos formales que identifican y conectan partes del relato) y por pautas organizativas implícitas, pares, tercetos, cuartetos, etc. Esta estructura es solo en parte un asunto de conciencia: es el aspecto ‘cultural’ de la narración. (Blommaert, 2009b, p. 269)

Este trabajo informa mi análisis respecto al valioso papel que juegan el paralelismo, la repetición, el ritmo, la recurrencia y la equivalencia en la creación de significado dentro de una narración oral. No se trata solo de que las formas se repitan, fuesen paralelas o rítmicas; radica en que la relación entre pautas y ritmos recurrentes crea significados particulares, que se logran principalmente a través de la consistencia estética. Investigo las recurrencias significativas de repeticiones rítmicas y pautas en esta narración como una forma de entender las competencias situadas en las que un individuo confía, crea, muestra y despliega durante la conversación. Me enfoco en “la interacción de forma y función que resulta central en

todas partes para la vida social” (Hymes, 1991, p. 50); y asumo que las estructuras (o formas) que toman las palabras, oraciones y narraciones resultan centralmente relevantes para los significados que se transmiten y las identidades que se logran interaccionalmente mediante esas palabras, posturas y narraciones. Su(s) significado(s) previsto(s) influyen no solo a la forma de la comunicación, sino también influyen en las formas en que se recibe realmente el (los) significado(s). Y todo esto depende del contexto y la situación. Como arguyó Hymes (1991, p. 50), “competencia es lo que las personas reales pueden realmente lograr, variable, vulnerable, en función de la circunstancia social.”

Contexto de la investigación

Ayak, originaria de Sudán, tenía 27 años, se había casado y era madre de dos niños pequeños cuando la conocí en el invierno de 2001. En ese momento, se había inscrito en un programa de inglés como segunda lengua para adultos (ESL, por su sigla en inglés) alojado en una escuela “alternativa” más grande que administraba el distrito escolar local. El programa de ESL para adultos, ubicado justo al sur del distrito comercial de una ciudad mediana en el oeste de los Estados Unidos, contaba con la asistencia de una gran cantidad de inmigrantes y refugiados recién llegados de una variedad de contextos geográficos (Asia, Europa, África, América Central, América del Sur). El programa tenía diez niveles de instrucción, con dos o tres clases por nivel y con una alta rotación de estudiantes cada semana. Cuando conocí a Ayak, se había inscrito en el Nivel 4 (un nivel “intermedio alto”) a pesar de que la habían incluido en el Nivel P¹ cuando llegó a los Estados Unidos un año antes. En este programa, los alumnos de Nivel 4 estudiaban Inglés como una Segunda Lengua (ESL) de 8:30 a 3:00 todos los días, con el objetivo de pasar a clases de nivel 5, que contaban para que pudieran completar la escuela secundaria.

Antes de venir a los Estados Unidos en octubre de 1998, Ayak, su esposo y sus hijos habían vivido en Egipto durante 10 meses. El esposo de Ayak, quien también era estudiante en el mismo programa, sabía algo de inglés antes de llegar a los Estados Unidos y, por tanto, lo ubicaron en una clase de nivel superior (Nivel 3) de inmediato y rápidamente había pasado a los Niveles 4 y 5. Ayak me dijo que, al principio, había resultado muy difícil vivir en los Estados Unidos porque no conocía a nadie y no hablaba nada de inglés. Mientras rememora sus primeros meses en los Estados Unidos, Ayak ha señalado que a menudo se había preguntado por qué había venido a los Estados Unidos, pero su esposo le había asegurado que haría amigos cuando aprendiera algo de inglés.

Justo antes de mi primera entrevista grabada con Ayak, me enteré de que recientemente había aceptado un trabajo en uno de los restaurantes de comida rápida en el aeropuerto. Estaba feliz de tener el trabajo (y se sentía orgullosa de haberlo encontrado “para sí misma” y “por sí misma”), pero ya se estaba refiriendo a la necesidad de encontrar “un mejor trabajo.” Durante esta entrevista, Ayak me

¹ El nivel P se diseñó para estudiantes que tienen una capacidad limitada para leer y escribir en su lengua materna y que, por lo tanto, se consideran “prealfabetizados”.

dijo que “los días ahora eran muy difíciles para [su] familia”² porque los ingresos de su esposo no bastaban para mantenerla (a pesar de que trabajaba de tiempo completo). Durante nuestras dos entrevistas grabadas, Ayak me dijo que necesitaría trabajar para complementar los ingresos de su familia y que deseaba hacerlo. Para ayudar a manejarlo, me dijo que esperaba que su madre pudiera venir a vivir con ellos y cuidar a sus hijos para que ella (Ayak) pudiera ir a la escuela y/o trabajar con mayor facilidad. Como dijo Ayak: “Cuando ella esté aquí, no busco una niñera. Ella se queda con mis hijos.” En ese momento, la madre de Ayak todavía se hallaba en Egipto y tenía problemas para llegar a los Estados Unidos debido a problemas con el trámite de la visa.

El día de la primera entrevista con Ayak, era claro que estaba muy emocionada de compartir conmigo buenas noticias sobre sus esfuerzos recientes para encontrar un trabajo. Comenzó por decirme que se había sentido frustrada por el hecho de que, a pesar de que había llenado numerosas solicitudes de empleo que le habían proporcionado en el Department of Workforce Services (DWS), nadie la había llamado y aún no la habían invitado a efectuar una entrevista de trabajo. Eventualmente, me enteré, por su muy revelador relato autobiográfico (luego se incluyen extractos), que ella había decidido seguir un curso diferente, justo el día anterior, y se había logrado crear una oportunidad de empleo como resultado de esta acción. En las secciones que siguen, examino las formas en que Ayak se posiciona como una madre y aprendiz de inglés que resuelve problemas, toma medidas y muestra cómo las elecciones narrativas particulares logran cambiar una serie de representaciones estereotipadas sobre los refugiados y sus experiencias. Este análisis sobre su actuación, que se sitúa dentro del contexto de la narración autobiográfica, ilumina las pautas y estructuras que contribuyen a su performance exitosa de una identidad interaccionalmente competente.

Un análisis etnopoético de “voz narrativa cotidiana”

Los extractos narrativos orales que se examinan aquí provienen de dos entrevistas grabadas con Ayak. El primer extracto ocurrió poco después de que le pregunté por qué estaba estudiando inglés. Después de que me dijo que necesitaba conseguir un trabajo, le formulé algunas preguntas sobre solicitudes de empleo y entrevistas. Como respuesta, Ayak rápidamente estableció un contexto más amplio para nuestro análisis sobre el aprendizaje de la lengua inglesa en relación con las oportunidades de empleo con un planteamiento sobre la dificultad de las circunstancias de su familia. En esta parte de la narración, ella recurre a la repetición para transmitir tanto una gran dificultad como una gran urgencia, y para contrarrestar las imágenes estereotipadas respecto al alumno adulto con un “dominio limitado del inglés”. Al comenzar con una afirmación apasionada —“Los días ahora son muy difíciles para mi familia”—, pasó a una repetición rítmica y pautada de algunas formas gramaticales, que aquí se resaltan en negrita:

² Véase también Worriner (2004).

The days now is very hard for my family.

*For months, I send for [my mother]
 maybe four hundred dollar,
 maybe three hundred dollar and a half.
I don't have enough money now.*

***My husband,**
 he's work alone.
No, no, me
 I didn't work, yeah.*

***My husband**
 he's have now here run the house here, uh,
 he's run house,
 he's pay the bill,
 he's pay insurance,
 he's, uh, everything.*

Las pautas rítmicas han transmitido un conjunto de significados y mostrado que las elecciones estéticas de Ayak no solo demostraron sus competencias como una narradora, sino también crearon un contexto que ha influido en las elecciones futuras en la narración y, por tanto, también han ayudado a aclarar su significado. Con la repetición rítmica en forma de frases de verbo-complemento, Ayak agrega detalles y explicaciones a la caracterización de su esposo. No solamente “trabaja solo” (es decir, es el único de los dos que trabaja), sino *lleva la casa, paga la(s) cuenta(s), paga el seguro... todo*. De hecho, la pauta es tan efectiva y arraigada que, cuando se pronuncia la última frase, ya no se necesita un verbo (el lector ve “él es, eh, todo”, pero inserta “él **hace de todo**”).

Con estas elecciones estéticas, Ayak establece —en forma conveniente y sin esfuerzo— una gran cantidad de significado y contenido —no solo que su esposo tiene un trabajo y aporta dinero para mantener el hogar, sino también que la carga de la manutención financiera de la familia recae únicamente sobre sus hombros. Aquí el uso de formas paralelas transmite lo que él aporta tanto como lo que Ayak no hace. De hecho, ella señala que los ingresos de su esposo pagan “todo”, un comentario que enfatiza en el hecho de que ella no está trabajando en ese momento, a pesar de que le gustaría hacerlo. En este extracto, aunque Ayak no nos dice explícitamente que ella no hace mucho para ayudar a la familia en ese momento, aprendemos lo que ella *no* hace cuando oímos lo que ella ha dicho sobre su esposo. O sea, la forma poética, la repetición rítmica y el paralelismo comunican mucho tanto de forma directa (al plantear algunos hechos abiertamente) como indirecta (cuando da a entender otros hechos). Por último, el paralelismo estructural (por ejemplo, “él tiene... está corriendo... paga... está...”) crea un contraste dramático entre los aportes de su esposo y la falta de ellos relativa a ella. Esto establece una justificación para las acciones que se relatan después, en partes posteriores del relato.

Es importante destacar que la presentación estética de esta narración no solo demuestra la competencia emergente de Ayak como estudiante de una segunda lengua y hablante de inglés; las pautas y formas que utiliza ayudan a contrarrestar

en dos formas básicas los estereotipos sobre los refugiados recién llegados. Primero, muestra que Ayak no solo es “competente en el aspecto de la comunicación” en su segunda lengua, el inglés; ella es capaz de “*moldear el contexto mismo en el que cada uno aprende y utiliza la lengua*” (Kramsch, 2007). Además, Ayak aclara que tanto ella como su esposo esperan y tienen la intención de trabajar duro para mantenerse y llevar a la realidad sus sueños. Ninguno de los dos parece esperar una limosna, un viaje gratuito o un apoyo ilimitado. A través de la repetición rítmica y el contraste (“él trabaja solo; no, no, yo —no he trabajado”), luego Ayak logra —de una forma en extremo persuasiva— comunicar una serie de hechos muy convincentes al mismo tiempo que lleva a efecto un conjunto de identidades competentes. Ella se posiciona no solo como una víctima de unas circunstancias económicas desafortunadas, sino también como una hablante de inglés, cónyuge solidaria, madre inquieta, futura trabajadora y ciudadana contribuyente. Debido a que Ayak se había matriculado en clases orientadas a la gramática y dirigidas por docentes, se ha expuesto a las estructuras del inglés en formas que se han recontextualizado, incorporadas y desconectadas de su vida. Quizás, como han argüido tanto Hymes como Boas, todos los narradores se equipan con esta competencia y todas las narraciones orales están llenas de esas pautas y ritmos; simplemente pasan desapercibidos y la mayor parte del tiempo no se celebran.

Poco después de este intercambio, Ayak elaboró estos temas en formas que proveen evidencia adicional sobre sus habilidades, innatas o aprendidas, para incorporar la repetición rítmica, el paralelismo y la recurrencia en su narración oral:

*Yeah I looking=
This is the problem
 I tell my husband [I]
 I want to looking for another babysitter stay with my children
 I want to work
 [I] looking for a job
 I help you
This is a big problem
 my mother
 she's need the money
 and here need the money
 no, no way
 I want to looking for the job*

A través de la recurrencia (por ejemplo, al volver a los temas ya mencionados), la repetición (por ejemplo, “este es el problema” se dice dos veces) y el paralelismo (por ejemplo, “digo... quiero... quiero... busco... ayudo...”), Ayak presenta un yo comunicativa (e interaccionalmente) competente cuando transmite una gran cantidad de información en una forma estéticamente agradable, significativa y eficiente. Sin la repetición de algunas formas, que incluyen ciertas oraciones, en este caso Ayak hubiera necesitado mucho más tiempo y esfuerzo para transmitir el contenido significativo que ha entregado. Ayak prueba que es capaz de aprovechar múltiples recursos lingüísticos y pragmáticos en su presentación eficaz de la información y su presentación de un yo competente. Una vez más, con su

conocimiento evolutivo del inglés como segunda lengua como recurso, Ayak aprovecha y demuestra un gran nivel de competencia en sus esfuerzos por transmitir significados matizados y posiciones complejas como una aprendiz de inglés, nueva inmigrante, madre atenta y futura trabajadora y ciudadana.

Unas semanas más tarde, durante nuestra segunda entrevista grabada, le pregunté a Ayak qué esperaba obtener de este programa. En su respuesta, una vez más describió la conexión entre aprender inglés y conseguir un mejor trabajo. Después de analizar su historial laboral en los Estados Unidos, Ayak describió cuán diferentes eran las cosas en Sudán:

Interviewer: Why did you come here to this school?

Ayak: I come (.)

I want to learn English

I get

I looking for better job (.) Yeah (.)

I talking with the, with the people

I: Did you have a job before this job?

A: No I didn't work here

I: This is the first job?

A: Yeah

I stayed home

my husband

he's work two jobs

I: This is your first job ever

You had (.) no work (.) in Sudan

A: In Sudan

the woman

most the women

they didn't go to work

they stay with children

(they) care about children

(they) stay at home

I: What do you think about working?

Do you like working?

Do you prefer not to work?

A: Yeah (.) I like working

I: Why do you like it?

A: Um? I like because when

when you stay at home

you just sleep

you just do anything

when you go to job (.) you

you talking about people

you know about people

you know what happened in this country maybe

Mediante la repetición y el paralelismo, Ayak me ayuda a entender lo que le agrada acerca de su trabajo en el aeropuerto (por ejemplo, el hecho de que sus supervisores resultan afectuosos y comprensivos; el hecho de que puede salir de casa y “conocer sobre” otras personas, etc.). Una vez más, su narración contrarresta los estereotipos negativos respecto al inmigrante perezoso que espera una limosna,

y su uso activo de la repetición, la recurrencia y el paralelismo resulta muy útil para entenderlo. Un poco más tarde, tras haberle preguntado si estos aspectos positivos del trabajo la mantendrían allí durante un tiempo, Ayak comenzó a referirme respecto a sus planes para el futuro. Analizó su deseo de terminar con su diploma de escuela secundaria en este programa de ESL para adultos, ir a la universidad y conseguir un mejor trabajo. Ella también analizó sus ideas sobre la apertura de un servicio de guardería para atender las necesidades de los demás:

Maybe in the future
when I finish
when I take diploma in [Valley]
maybe I want to go to college um hum
when I finish college
maybe I learn more
I looking for the better job then
because now [my job] is very far away for me
maybe [when] I finish
I take training for the daycare
maybe when I finish college
I take training
maybe I open daycare in my house
maybe I open daycare in my house
cheaper daycare than another daycare

En este amplio extracto narrativo, una vez más se nos provee bastante evidencia sobre las habilidades emergentes y creativas de Ayak para comunicar un conjunto de ideas complicadas y matizadas en sus competencias aún en desarrollo en su segunda lengua, el inglés. No solo tiene el conocimiento semántico y sintáctico necesario para crear estructuras de oraciones gramaticalmente correctas, sino demuestra su comprensión intuitiva del valor de algunas pautas y regularidades para comunicar significados matizados en una forma ingeniosa, pero poderosa. El uso repetido de la cláusula dependiente (por ejemplo, “when I...”) a lo largo del extracto deja en claro su firme creencia en la relación causal entre “terminar” el programa (y la universidad) y las oportunidades de empleo que imagina y espera que estén disponibles para ella como resultado. Al mismo tiempo, el uso repetido del adverbio “quizás” como introducción a siete de las 14 líneas enfatiza cuán tentativa es esta relación en su mente. Al igual que con otros extractos que aquí se han discutido, la poética se estructura y mediatiza, pero también resulta emergente e improvisada. Estas manipulaciones creativas (Wortham, 2003) podrían no haber estado en sus clases de ESL, pero revelan una gran competencia comunicativa, interaccional y simbólica.

Tras analizar los planes e ideas de Ayak respecto al futuro (y después de que ella mencionó la apertura de una guardería en su casa), le pregunté si había hablado con el representante de DWS de la escuela que está a cargo de ayudar a los estudiantes a encontrar trabajo o programas de capacitación laboral. En respuesta a mi pregunta, Ayak me refirió una larga historia sobre cómo había conseguido su trabajo actual sola y sin la ayuda del representante de DWS, a pesar de que ese

representante la había ayudado a llenar solicitudes para muchos otros trabajos. Este extracto, en seguida, está lleno de pautas rítmicas que contribuyen al significado de su plática:

This is for myself

I tell my husband

"Let's go to airport

I want to looking for the job.

*Maybe I didn't get job because I don't have experience for job before,
because I fill in all the application,*

**I write 'never' for work in the United States,
maybe they didn't call me."**

When I go to airport,

they ask me

they tell me

"Go and fill application"

they take me in interview.

When I go to interview,

they ask me

"What do you do?"

"Why you don't work before?"

I tell him

"Because I have small children"

"I don't have somebody care about them."

They ask me

"What about now?"

"You get somebody care about them?"

I tell

"Yeah"

*"I have my family coming here now in this year,
they care about my children."*

I tell him that.

They tell me

"you need work in the morning."

I tell them

"No, because I go to school in the morning.

I want to learn English more.

I want to finish high school.

I want to take diploma for high school.

After that [I] want to go to college,

I want to continue my (laugh) English.'

She's very happy,

[she] says

"I like you

you sound good

you come in next week."

She give me paper for direct test.

I take direct test...

En este extracto más largo, Ayak, la narradora, representa y asume una identidad que constituye para ella, el personaje, que se posiciona como víctima de

circunstancias desafortunadas y como sobreviviente ingeniosa que se prepara para superar los obstáculos a los que se enfrenta. Además, se utiliza una serie de recursos lingüísticos para lograr este fin. Primero, Ayak alterna entre dos tipos de combinaciones de sujeto y verbo: uno en el que ella es el sujeto de la oración, y el otro en el que son “ellos”. Aunque no resulta un orden de palabras muy complicado, el significado que transmite es complejo y matizado, donde la audiencia rápidamente se da cuenta de cuán interdependientes son los dos. A través de este tipo de referencia y predicación, Ayak describe no solo las difíciles circunstancias que enfrenta su familia, sino también las acciones que ha decidido llevar a cabo para afrontar este problema. Al final, esta forma logra funciones significativas. Por ejemplo, su uso de descriptores metapragmáticos y la cita le permiten identificar y articular su deseo de trabajar a pesar de las limitaciones que se asocian con la búsqueda de cuidado para sus hijos pequeños. Por último, construcciones léxicas y gramaticales particulares (por ejemplo, elección de palabras, tiempos verbales, adverbios) demuestran la necesidad y el deseo de encontrar trabajo. Ella manipula creativamente los limitados recursos lingüísticos e interactivos a su disposición para crear conscientemente un tipo particular de identidad social como aprendiz, nuevo inmigrante, receptor de asistencia del gobierno, futuro trabajador y ciudadano contribuyente, y cónyuge y madre involucrado y solidario.

Discusión y conclusión

Para iluminar y entender las competencias que demuestra y emergen de un estudiante adulto de inglés, he examinado las “manipulaciones creativas de las normas culturales” que se presentan en segmentos particulares de una narración. También analicé las consecuencias de esas manipulaciones creativas sobre cómo se posicionan el narrador, los personajes de la narración y el oyente como resultado de las decisiones que se toman respecto a lo que se cuenta y cómo se cuenta. En forma similar al análisis sobre la estética de las narraciones de los solicitantes de asilo de Blommaert (Blommaert, 2001; Blommaert y Slembrouck, 2000), examiné el proceso real de interacción comunicativa como una creación hábil y lograda de lenguajes, alfabetismos e identidades localmente relevantes y que se reconocen institucionalmente (Warriner, 2007b). Cuando se constituye y amplía el alcance de la noción de etnopoética de Hymes (1991, 1996, 1998, 2003), este capítulo demuestra cómo la Lingüística Educacional, asumida como un esfuerzo intelectual, no solo se basa en la historia con un conjunto constante de preguntas e inquietudes, sino también responde a los desarrollos recientes en la teoría, el método y la práctica. El análisis que aquí se plantea representa el tipo de teorización fundamentada que debería surgir de este enfoque dialéctico y, por tanto, sirve como un ejemplo ilustrativo de la Lingüística Educacional en la práctica.

En la intersección entre la lingüística y la educación, pero con una orientación explícitamente antropológica, este capítulo demuestra cómo las ideas y las herramientas de la Lingüística Educacional pueden ayudarnos a entender las experiencias situadas y las trayectorias educativas de los estudiantes de inglés que viven en contextos específicos. Informado por una perspectiva crítica (por ejemplo, Kanno y Norton, 2003; Luke, 1997, 2004; Pennycook, 2007), el análisis también destaca cómo los temas relativos al acceso, transparencia, poder y prestigio influyen

en los desafíos situados y los problemas del “mundo real” que se asocian con la globalización y el transnacionalismo. Como tal, este trabajo ilustra, respecto a lo teórico y metodológico, las búsquedas centrales del campo de la Lingüística Educativa, así como los aportes potenciales de esta “disciplina que se orienta hacia los problemas” para “las necesidades de la práctica” (Spolsky, 1975, p. 347).

Desde el aspecto teórico, el análisis se basa en la noción de competencia comunicativa y la amplía para incluir una consideración sobre los tipos de comunidades en las que los hablantes se imaginan su participación (Kanno y Norton, 2003), así como la competencia simbólica necesaria tanto para imaginar como para representar esa identidad para fines estratégicos particulares. Al definirse como “la capacidad de darle forma al juego multilingüe en el que cada uno invierte” (Kramsch y Whiteside, 2008, p. 667), la noción de competencia simbólica se refiere a mucho más que la lengua o el conocimiento y habilidades comunicativas que los aprendices de una segunda lengua adquieren en y a través de la interacción. En cambio, el énfasis está en las relaciones de poder y las dinámicas de interacción que influyen en esas relaciones. Según Kramsch (2006, p. 250), “Lo que está en juego no es solo la competencia comunicativa de los hablantes no nativos, sino cómo se van a posicionar en el mundo, o sea, encontrar un lugar para sí mismos en el mercado global de los intercambios simbólicos.” El análisis sobre los recursos lingüísticos y las innovaciones de Ayak demuestra el carácter emergente, situado y provisional de estas competencias. El análisis también ilumina sobre el funcionamiento de comunidades “imaginadas” de pertenencia y diferencia en dos aspectos, espacial y temporal. Como han observado Kanno y Norton (2003): “nuestras identidades deben entenderse no solo en términos de nuestra inversión en el mundo ‘real’, sino también en términos de nuestra inversión en mundos *posibles*” (p. 248). Además, el análisis contribuye con evidencia empírica a las muchas afirmaciones conceptuales, que actualmente circulan, que enfatizan en la naturaleza dialógica de la interacción, el aprendizaje y la construcción de la identidad, así como las formas en que el contexto emerge, se define y redefine de continuo tanto histórica como interaccionalmente.

También hay una serie de implicaciones metodológicas importantes, una de las cuales es el valor demostrado de buscar (y, por tanto, encontrar) un mayor repertorio de habilidades y competencias de lo que normalmente se espera. Además, este análisis provee ejemplos situados de las formas en que los usos específicos de la estructura poética dependen de los detalles del hecho, así como usos emergentes, que se crean en el curso de una interacción (Wortham, 2003, p. 22). Por último, el examen sobre la forma en relación con la función a lo largo de una narración extensa demuestra la importancia de mirar más allá del acto de habla, el intercambio IRE e incluso el nivel de la estrofa para entender qué recursos y habilidades tienen los aprendices y a aquellos que pueden recurrir para llevar a efecto identidades “legítimas” en particular en contextos comunicativos.

En el aspecto pedagógico, también se presentan algunas implicaciones. Primero, el análisis plantea preguntas sobre las tendencias actuales en evaluación y sugiere alternativas que proporcionarían mejores medidas de evaluación al mismo tiempo que generarían enfoques pedagógicos más efectivos. Los esfuerzos para entender aquello que los estudiantes de lengua han aprendido deben tener en cuenta lo que los estudiantes individuales nos muestran que saben, cuando, en realidad, *están en el uso*

de su segunda lengua para comunicar información *significativa* sobre algo de su interés. Segundo, los enfoques pedagógicos que priorizan un enfoque sobre la forma en un esfuerzo por incluir una mayor conciencia metacognitiva en el contexto del aula de ESL para adultos se beneficiarían cuando se reconozca que las narraciones de los estudiantes de una segunda lengua se llenan de estructuras rítmicas y pautadas. Un examen sistemático de las muchas formas gramaticales que existen a lo largo de las propias narraciones orales de los alumnos proporciona ejemplos convincentes respecto a las estructuras del inglés que a menudo se enseñan en formas descontextualizadas y carentes de sentido (y, por tanto, menos efectivas).

El análisis de la narración autobiográfica que aquí se ha proporcionado destaca cómo un estudiante adulto de inglés dentro de la entrevista cualitativa muestra y concreta las competencias lingüísticas, interaccionales y simbólicas. También revela las consecuencias inmediatas que pueden atribuirse a elecciones específicas, así como las implicaciones existentes a largo plazo para la búsqueda individual de trayectorias particulares, tanto imaginadas como reales. El análisis destaca las formas localmente específicas en que la “creatividad estructurada” influye no solo en la función del hecho narrativo, sino también en cómo las elecciones de un narrador facilitan sus competencias emergentes y crecientes como aprendiz de lengua, ciudadano contribuyente y participante comprometido en las comunidades locales de práctica.

Arizona State University

Referencias

- Bartlett, Lesley. 2007. Bilingual literacies, social identification, and educational trajectories. *Linguistics and Education* 18: 215–231.
- Blommaert, Jan. 2001. Investigating narrative inequality: African asylum seekers’ stories in Belgium. *Discourse and Society* 12(4): 413–449.
- Blommaert, Jan. 2009a. On Hymes: Introduction. *Text & Talk* 29(3): 241–243.
- Blommaert, Jan. 2009b. Ethnography and democracy: Hymes’s political theory of language. *Text & Talk* 29(3): 257–276.
- Blommaert, Jan y Stef Slembrouck. 2000. Data formulation as text and context: The (aesth) etics of analysing asylum seekers’ narratives. Working Papers on Language, Power & Identity. <http://bank.rug.ac.be/lpi/>
- Collins, James. 2009. The place of narrative in human affairs: The implications of Hymes’s Amerindian work for understanding text and talk. *Text & Talk* 29(3): 325–345.
- Gee, James. 1996. *Social linguistics and literacies: Ideology in discourses*, 2a. ed. Bristol, PA: Taylor & Francis.
- Gumperz, John. 1964. Linguistic and social interaction in two communities. In special issue on *The ethnography of communication*, ed. J.J. Gumperz and D. Hymes. *American Anthropologist* 66(6, Part 2): 137–153.
- Gumperz, John. 1968. The speech community. In *International encyclopedia of the social sciences*, 381–386. New York: MacMillan.
- Hornberger, Nancy H. 2001. Educational linguistics as a field: A view from Penn’s program as it approaches its 25th anniversary. In *New perspectives and issues in educational language policy: A festschrift for Bernard Dov Spolsky*, ed. Robert L. Cooper, Elana Shohamy y Joel Walters, 271–297. Philadelphia, PA: John Benjamins.
- Hornberger, Nancy H. 2003. Linguistic anthropology of education (LAE) in context. In *Linguistic anthropology of education*, ed. Stanton Wortham y Betsy Rymes, 245–270. Westport, CT: Praeger.
- Hornberger, Nancy H., y Francis M. Hult. 2006. Educational linguistics. In *Encyclopedia of language and linguistics*, ed. Keith Brown, 76–81. Amsterdam: Elsevier.

- Hult, Francis M. 2008. The history and development of educational linguistics. In *The handbook of educational linguistics*, ed. Bernard Spolsky y Francis M. Hult, 10–23. Malden, MA: Blackwell.
- Hymes, Dell. 1972. On communicative competence. In *Sociolinguistics: Selected readings*, ed. J.B. Pride y Janet Holmes, 269–293. Harmondsworth, UK: Penguin Books.
- Hymes, Dell. 1991. Is poetics original and functional? *Language and Communication* 11(1/2): 49–51.
- Hymes, Dell. 1996. *Ethnography, linguistics, and narrative inequality: Toward an understanding of voice*. Bristol, PA: Taylor & Francis.
- Hymes, Dell. 1998. When is oral narrative poetry? Generative form and its pragmatic conditions. *Pragmatics* 8(4): 475–500.
- Hymes, Dell. 2003. *Now I know only so far: Essays in ethnopoetics*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Hymes, Dell. 2004. “In vain I tried to tell you”: *Essays in Native American ethnopoetics*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Kanno, Yasuko, y Bonny Norton. 2003. Imagined communities and educational possibilities: Introduction. *Journal of Language, Identity and Education* 2(4): 241–250.
- Kramsch, Claire. 2006. From communicative competence to symbolic competence. *The Modern Language Journal* 90: 249–252.
- Kramsch, Claire. 2007. *Language ecology in practice: Implications for foreign language education*. Paper presented at the American Association of Applied Linguistics, Costa Mesa, CA.
- Kramsch, Claire y Anne Whiteside. 2008. Language ecology in multilingual settings: Towards a theory of symbolic competence. *Applied Linguistics* 29(4): 645–671.
- Luke, Allan. 1997. Critical literacy and the question of normativity: An introduction. In *Constructing critical literacies: Teaching and learning textual practice*, ed. Sandy Muspratt, Allan Luke, and Peter Freebody, 1–18. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Luke, Allan. 2004. On the material consequences of literacy. *Language and Education* 18(4): 331–335.
- Michaels, Sarah. 1981. “Sharing time”: Children’s narrative styles and differential access to literacy. *Language in Society* 10: 423–442.
- Michaels, Sarah. 2006. Narrative presentations: An oral preparation for literacy with first graders. In *The social construction of literacy, 2a ed*, ed. Jenny Cook-Gumperz, 110–137. New York: Cambridge University Press.
- Pahl, Kate. 2004. Narratives, artifacts and cultural identities: An ethnographic study of communicative practices in homes. *Linguistics and Education* 15: 339–358.
- Pennycook, Alastair. 2007. *Global Englishes and transcultural flows*. New York: Routledge.
- Rampton, Ben. 2006. *Language in late modernity: Interaction in an urban school*. New York: Cambridge University Press.
- Rampton, Ben. 2009. Dell Hymes’s visions of enquiry. *Text & Talk* 29(3): 359–369.
- Rymes, Betsy, y Diana Pash. 2001. Questioning identity: The case of one second-language learner. *Anthropology and Education Quarterly* 32(3): 276–300.
- Sarangi, Srikant. 2009. Editorial: Hymes, text and talk. *Text and Talk* 29(3): 239–240.
- Scollon, Ron, y Suzanne Scollon. 2009. Breakthrough into action. *Text & Talk* 29(3): 277–294.
- Spolsky, Bernard. 1975. Linguistics in practice: The Navajo reading study. *Theory into Practice* 14(5): 347–352.
- Spolsky, Bernard. 2008. Introduction: What is educational linguistics? In *The handbook of educational linguistics*, ed. Bernard Spolsky y Francis M. Hult, 1–9. Malden, MA: Blackwell.
- Warriner, Doris S. 2004. “The days is now very hard for my family”: The negotiation and construction of gendered work identities among newly arrived women refugees. *Journal of Language, Identity and Education* 3(4): 279–294.
- Warriner, Doris S. 2007. “It’s just the nature of the beast”: Re-imagining the literacies of schooling in adult ESL education. *Linguistics and Education* 18: 305–324.
- Warriner, Doris S. 2007a. *At the intersection: The ethnopoetics of identity construction, situated learning, and structured creativity in storytelling and narrative*. Paper en un coloquio sobre “Educational Linguistics: Directions and Prospects.” American Association of Applied Linguistics, Costa Mesa, CA.
- Wortham, Stanton. 2001. *Narratives in action*. New York: Teachers College Press.

Wortham, Stanton. 2003. Linguistic anthropology of education. In *Linguistic anthropology of education*, ed. Stanton Wortham y Betsy Rymes, 1–29. Westport, CT: Praeger.

Wortham, Stanton. 2006. *Learning identity: The joint emergence of social identification and academic learning*. New York: Cambridge University Press.*

* Doris S. Warriner. Communicative Competence Revisited: An Ethnopoetic Analysis of Narrative Performances of Identity (p. 63-77). En: F. M. Hult (ed.). *Directions and Prospects for Educational Linguistics*. Educational Linguistics 11. Disponible en: , DOI 10.1007/978-90-481-9136-9_5

HACIA UNA HISTORIA DE LA LITERATURA POPULAR CATALANA: EL APORTE DE CATALUÑA

La Historia del folclor y la literatura popular en las tierras de habla catalana ha sido objeto de interés para los estudiosos desde hace años. Pero, aunque se dispone de estudios puntuales muy valiosos sobre folcloristas, obras, asociaciones y proyectos, así como aportes de carácter general que perfilan a grandes rasgos un panorama de los estudios de folclor y de literatura popular en nuestra tierra, es necesario avanzar en la elaboración de un marco descriptivo e interpretativo más completo y actualizado.¹

En esta línea de trabajo, este artículo se propone investigar el aporte al estudio de la literatura popular catalana realizado desde Cataluña. Para ello, en primer lugar, se analizarán los contenidos referidos a Cataluña que aparecen en los estudios de Historia del folclor publicados desde el surgimiento de esta disciplina científica. Y, en segundo lugar, se establecerán los grandes períodos que delimitan el cultivo de una de las áreas de estudio del folclor, el área de la literatura popular catalana, con los aportes más representativos correspondientes al espacio geográfico de Cataluña.

1. Los estudios sobre historia del folclor catalán

Se encuentran datos sobre el área catalana en la obra *Noticia histórica del folklore*, de Alejandro Guichot, publicada en 1922, que constituye la primera Historia del folclor efectuada en España. En esta obra se observa la voluntad del autor de establecer los límites cronológicos y conceptuales relativos al surgimiento de la ciencia que el británico William J. Thoms (bajo el seudónimo de Ambrose Merton) determinó con el nombre de “folklore” en la carta al lector aparecida en el diario londinense *The Athenaeum* (Thoms 1846).

En la primera parte, “Orígenes en todos los países hasta 1890”, Guichot se refiere a los autores y las obras que van a contribuir al surgimiento de los estudios folclóricos en Europa, explica cuáles fueron las denominaciones que se van a proponer en los diversos países (Inglaterra, Alemania, Portugal, Italia, Francia y España) como equivalentes al término “folklore”,² y reconoce que este último acabó por imponerse a los otros (Guichot, 9-10). Guichot prefiere utilizar los términos “demosofía”, para designar el saber del pueblo, y “demótica”, para referirse a la

¹ Este artículo se enmarca en una línea de investigación sobre literatura popular catalana que ha recibido

financiación del Ministerio de Economía y Competitividad a través del proyecto de I+D: FFI2015-4128-P. Asimismo, forma parte del trabajo realizado por el Grupo de Investigación Identidades en la Literatura Catalana (GRILC), reconocido y consolidado por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 755).

² Inglaterra (folklore), Alemania (volkskunde, volklehre), Portugal (demótica), Italia (tradición, literatura popular), Francia (demología, demopsicología), España (demología, demopsicología, demotecnografía, demótica, demosofía).

teoría que estudia el saber del pueblo, pero concluye que la palabra folclor es de uso más general e incluye los dos conceptos (Guichot, 10, 236-237). Asimismo, afirma que en Cataluña no se va a intentar la sustitución de la palabra “folklore”, como sí se va a establecer en alguna región española, en la que se va a utilizar su traducción: “saber popular” (Guichot, 235).

Desde el punto de vista conceptual, el trabajo de Guichot aporta datos valiosos sobre el origen del término “folklore” y explica la razón por la que lo va a elegir Thoms. Se trataba de una palabra anglosajona antigua, que había caído en desuso, formada a su vez por los temas “folk” (gente) y “lore” (saber). Por tanto, “Folklore” significaba “saber de la gente”, “saber popular”, y se adecuaba bien a los objetivos de la nueva ciencia: el acopio y el estudio de las producciones fruto de la sabiduría tradicional de los pueblos. Así, según Thoms, el valor del término “folklore” estaba precisamente en el significado del término “lore”, que se refería a un saber determinado: el saber tradicional.

Guichot lo explica muy bien al adoptar las palabras de su maestro, Antonio Machado y Álvarez, quien, en la introducción de la revista *El Folklore Andaluz*, publicada en Sevilla en 1882, precisa el significado del término “folklore” así: la palabra “lore”, sajona, como la palabra “lehre”, alemana, significa no solo “saber”, sino “saber antiguo”, “saber tradicional”, “saber que ha adquirido la pátina de los tiempos” (Guichot, 26-27). Esta connotación del término “folklore”, ligada a la tradición, va a dar sentido a la nueva ciencia y ha pervivido de forma mayoritaria a lo largo de los años.

En la segunda parte, “Desarrollo en España hasta 1921”, Guichot documenta el origen del interés por el estudio científico del folclor en las diversas regiones del Estado español y, en el caso catalán, sitúa sus inicios en mediados del siglo XIX con la labor que ha llevado a cabo Manuel Milà i Fontanals (Guichot, 151-152). Entre los folcloristas que siguen los pasos dados por Milà y Fontanals, Guichot menciona a Marià Aguiló, Francesc Pelai Briz, Francesc de Sales Maspons i Labrós, y Pau Bertran i Bros. Luego, el autor se refiere también a la actividad que han llevado a cabo los centros excursionistas en Cataluña, así como la creación de asociaciones de carácter folclórico y de las publicaciones más destacadas (Guichot, 195-198).³

Diez años después de la publicación de Guichot, Joaquín M. de Navascués establece también un aporte a la Historia del folclor catalán en el primer volumen de la obra *Folklore y costumbres de España*, dirigida por Francesc Carreras i Candi. Así, en el capítulo “El folklore español: Boceto histórico”, Navascués dedica un apartado al “Folklore Literario” en el que, a los folcloristas catalanes citados por Guichot, le añade otros, como son Gaietà Vidal de Valenciano o el mismo Jacint Verdaguer (Navascués 1988, 126-128).⁴

³ El autor también dedica un breve párrafo a las publicaciones aparecidas en las Islas Baleares (Guichot, 225) y en Valencia (Guichot, 233) y deja constancia de que en los años que el autor estudia no se formaron

asociaciones de carácter folclórico en estos territorios (Guichot, 199-200).

⁴ En la obra *Folklore y costumbres de España* colaboran también Aureli Capmany, y Valeri Serra i Boldú, autores de los capítulos “El baile y la danza” (Capmany), “Folklore infantil” (Serra y Boldú, 1988a) y “Costumbres religiosas” (Serra y Boldú, 1988b).

Tras estos primeros trabajos publicados en los inicios de los años veinte y treinta del siglo XX, no volvemos a encontrar noticias sobre la Historia del folclor catalán hasta el año 1961, cuando Ramona Violant aborda el estudio en el campo de la etnología y la etnografía. En Cataluña, la relación entre etnografía y folclor arranca con el Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya (que creó en 1915 Tomàs Carreras y Artau en colaboración con Josep M. Batista i Roca). De hecho, tal y como apunta Ramona Violant, Josep M. Batista i Roca “va a refutar la separación que algunos estudiosos establecían entre el Folclor y la Etnografía, y va a admitir la identidad sustancial de ambas ciencias” (Violant, vol. II, 1490). A lo largo del siglo XX, la relación entre ambas disciplinas se ha mantenido y ha propiciado que estudiosos provenientes del área de la antropología se hubieran interesado por la historia del folclor, como se verá luego.

Ramona Violant se ocupa de la Historia del folclor catalán en el apartado “Els estudis d'etnologia”, incluido en las cuatro partes en las que se estructura el libro *Un siglo de vida catalana. 1814-1930*, de Ferran Soldevila. En su trabajo, Violant establece cuatro períodos que, sintéticamente, podemos convenir en denominar: prefolclórico, Renacimiento, excursionismo y folclor académico. El primer período, el prefolclórico, se caracteriza porque “los estudios de la vida popular como tales aún no se habían iniciado” (Violant, vol. I, 323). La autora destaca que los autores de este período no realizan recopilaciones de interés etnológico, sino utilizan “materiales del pueblo” para transformarlos en literatura.⁵

El segundo período, que corresponde propiamente al primero del folclor catalán, corresponde al de la Renaixença, en el que la autora sitúa la obra de Manuel Milà i Fontanals, Marià Aguiló, Francesc Pelai Briz, y Francesc de Sales Maspons i Labrós. El tercer período (el segundo del folclor catalán), es el período del excursionismo. La autora lo sitúa entre 1870 y 1900 y se dedica fundamentalmente a explicar la contribución que van a tener las asociaciones excursionistas en el cultivo y el estudio del folclor. Al final, el último período (el tercero del folclor catalán), es el período del desarrollo del folclor académico, en el que destaca la actividad llevada a cabo por los folcloristas Rossend Serra i Pagès y Valeri Serra i Boldú, entre otros, y alcanza un papel básico el Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya. En su estudio, Violant considera tanto las obras propiamente folclóricas como las obras de orientación más bien etnográfica; asimismo, también se refiere a publicaciones que entran ya en el terreno de la literatura infantil.⁶

En 1974 se publica, a título póstumo, el trabajo de Joan Amades “El folklore a Catalunya”, que fue premio extraordinario de prosa en los Juegos Florales de Barcelona (Amades, 1974).⁷ En su trabajo, el autor explica que “algunos de los

⁵ Ramona Violant menciona como ejemplo: la *Rondalla de rondalles o imitació del Cuento de Cuentos de Quevedo*, de Carlos Ros, publicada en Valencia en 1776; y la *Rondalla de Rondalles* de Tomàs Aguiló, publicada en Palma en 1815.

⁶ El trabajo de Ramona Violant también aporta datos sobre la Historia del folclor catalán en las Islas Baleares, Valencia y Cataluña del Norte.

⁷ En este trabajo, que por el título parece referirse solo a Cataluña, el autor también proporciona información sobre el estudio del folclor en las Islas Baleares, Valencia y el Rosellón durante los siglos XIX y XX.

aspectos que valora y estudia el folclor ya se habían atendido y considerado antes de la institución de esta ciencia nueva” (Amades, 1974, 129). Así, comenta que a lo largo de la Historia se han acopiado proverbios, remedios populares, recetas de cocina, leyendas, costumbres, fiestas, juegos infantiles, canciones, melodías populares, etc., con una finalidad literaria, léxica, histórica, didáctica, comercial o de otro tipo. Pero el inicio del folclor en Cataluña se produce a mediados del siglo XIX, con Manuel Milà i Fontanals, que “va a dar a conocer en nuestra tierra el folclor como una nueva especulación erudita hasta entonces completamente desconocida” (Amades, 1974, 135) y, por tanto, va a centrar el interés no solo en el acopio de materiales provenientes de la tradición, sino también en su estudio.

Amades también lleva a que se notara que la relación entre el folclor y la etnología se establece con la creación del *Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya*. Por último, incluye una parte dedicada al folclor en la prensa en la que se pone de manifiesto el gran número de revistas que van a contribuir a divulgar los estudios de folclor durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. En resumen, el trabajo de Amades contiene información de interés para el estudio del folclor, aunque no está exento de imprecisiones.

En la década de los años 80 del siglo XX se publica una serie de estudios sobre la Historia del folclor catalán que establece, como en el caso de Ramona Violant, una relación entre folclor y etnografía. El primero es el trabajo “Els estudis etnogràfics i etnològics a Catalunya”, de Joan Prat (1980), que tiene una clara voluntad sistematizadora. El autor presenta la evolución de los estudios de folclor en Cataluña desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y establece dos períodos, que se separan entre sí por el paréntesis de los tres años de la guerra civil española (1936-1939).

El primer período, que va de 1850 a 1936, incluye estos apartados: (1) El grupo de la *Renaixença*; (2) *Rosend Serra i Pagès* y la *Escola d’Institutius*; (3) El Instituto de Estudios Catalanes; (4) *L’Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya*; (5) La Fundación *Concepción Rabell i Cibils*; (6) El *Arxiu de Tradicions Populares*; y (7) *Folclor y Costumbres de España*.

El segundo período comienza con la reanudación tras la guerra civil y termina cuando se da por finalizada la actividad de tres folcloristas que habían iniciado sus trabajos en la etapa anterior, que se consolidan en la posguerra y mueren en la década de los años 50 del siglo XX, como son: Aureli Capmany (1868-1954), Ramon Violant i Simorra (1903-1956) y Joan Amades (1890-1959).

El trabajo de Joan Prat es el precedente inmediato del libro *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i Institucions (1853-1981)*, de Llorenç Prats, Dolors Llopart y Joan Prat (1982), que constituye, aún hoy, una excelente síntesis de la Historia del folclor en Cataluña hasta 1981. Los diversos capítulos del libro se dedican a analizar aspectos como: la labor debida a los literatos folcloristas; el aporte del folclor excursionista; la profesionalización del folclor con *Rosend Serra i Pagès*; el *Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya*; la *Obra del Cancionero Popular de Cataluña*; *Valeri Serra i Boldú* y el *Arxiu de Tradicions Populares*; los aportes de Aureli Capmany, Joan Amades y Ramon Violant y Simorra; etc. El libro aborda el estudio de la cultura popular en el sentido amplio del término “popular” para nosotros, lo que

incluye las dos acepciones que los ingleses distinguen claramente con dos términos diferentes: “popular” (referido a la cultura “de masas”) y “folk” (referido al saber tradicional). Por eso, el libro incluye apartados como los dedicados al folclor en la escuela, el excursionismo, el escultismo y el fenómeno de la Nova Cançó, entre otros.

En 1982, Llorenç Prats publica el artículo “Els precedents dels estudis etnològics a Catalunya. Folklore i etnografia (1853-1959)”, en el que establece un recorrido histórico que arranca con el surgimiento del interés por el estudio del folclor (con los literatos folcloristas), pasa por un largo período de coexistencia del folclor y la etnografía (con el folclor excursionista, Rossend Serra i Pagès, y el l’Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya) y concluye con Joan Amades, y Ramon Violant y Simorra (que encarnan, respectivamente, la separación de las dos tendencias que habían ido expresándose antes: el folclor y la etnografía). El autor cierra el artículo con la estimación de las nuevas posibilidades que proporciona la incorporación en 1968 a Universitat de Barcelona, con Claudi Esteva, de la Antropología cultural, una ciencia “que incluye entre su objeto de estudio los materiales y comportamientos de los que se habían ocupado el folclor y la etnografía en Cataluña durante su siglo largo de existencia” (Prats, 1982: 27).

Unos años más tarde, se vuelven a encontrar datos sobre la Historia del folclor catalán en el libro *La antropología cultural en España*, que ha editado Ángel Aguirre (1986). En la primera parte, de carácter general, el editor señala las etapas de la antropología cultural en España a lo largo de prácticamente un siglo de actividad (desde 1900 hasta la década de los 80 del siglo XX) e incluye un breve apartado dedicado a Cataluña.⁸ La segunda parte, que trata sobre la Historia de la etnografía y el folclor en las diversas regiones españolas, contiene el estudio titulado “Etnografía y folclore en Cataluña”, de Josefina Roma (1986), que sigue la tradición de los estudios inmediatamente anteriores sobre la Historia del folclore en Cataluña (Prat, 1980, Prats/Llopart/Prat 1982), con especial atención al folclor entendido como literatura popular.⁹

De finales de esta década de los años 80 deviene de referencia el estudio monográfico, con voluntad interpretativa, *El mite de la tradició popular*, de Llorenç Prats (1988), que se centra en el estudio del folclor en Cataluña en el siglo XIX y muestra su carácter eminentemente conservador desde el punto de vista ideológico.

Del mismo autor y publicado ya al inicio de la década de los años 90 del siglo XX es *Els estudis etnogràfics a Catalunya*” (Prats, 1990), un trabajo bibliográfico de referencia para abordar el estudio de la Historia del folclor y, en particular, de la literatura popular catalana en Cataluña. También de Llorenç Prats, y referido como en el caso anterior a Cataluña, es el estudio “Els reculls folklòrics de la literatura de tradició oral”, incluido en la publicación *De la literatura popular a la literatura culta*, un *dossier* que acopia los contenidos de las conferencias impartidas en el curso homónimo dirigido a profesorado de educación secundaria (Prats, 1991-1992).

⁸ También incluye un breve apartado referido a las Islas Baleares.

⁹ El libro también incluye dos estudios dedicados, respectivamente, a Valencia y Mallorca: “Etnografía y folclore en Valencia y Murcia”, de Julià San Valero (1986), y “Etnografía y folclore en Mallorca”, de Sebastià Trias Mercant (1986). Estos estudios tratan el folclor en un sentido muy amplio, que incluye, por ejemplo, las fiestas populares y los bailes, e incluso llega a vincularse con el costumbrismo.

Otra Historia de la antropología, que también editó Ángel Aguirre y llevó a cabo con criterios parecidos a la ya mencionada, es la titulada *Historia de la antropología española* (1992), que contiene datos sobre el folclor catalán tanto en la primera parte, de carácter general y que realiza el editor, como en la segunda, a cargo de varios autores. En esta segunda parte, se halla el estudio “Folclor, etnografía y etnología en Cataluña” de Lluís Calvo (1992), que está en línea con la tradición de los estudios anteriores sobre la Historia del folclor en Cataluña (Prat, 1980; Prats, 1982; Prats/Llopart/Prat, 1982, Roma, 1986).¹⁰

También se encuentran referencias a la Historia del folclor en Cataluña en el artículo de Joan Prat “Historiografía antropológica” publicado en el *Diccionario histórico de la antropología española* (1994).¹¹

Otra monografía de referencia es la titulada *Historia de la Antropología en Cataluña*, de Lluís Calvo (1997), que dedica buena parte de su contenido a la Historia del folclor en los siglos XIX y XX. En esta obra, el autor presenta una sistematización de las diversas etapas del folclor en Cataluña en un panorama más general de la Historia de la antropología.

El análisis de los estudios generales sobre Historia del folclor catalán analizados hasta ahora pone de manifiesto el esfuerzo que han realizado los diversos investigadores que han estudiado el tema para establecer las características de las diversas etapas que han configurado la Historia del folclor catalán. Si bien en todos los casos existe una voluntad de establecer unas etapas, ordenadas de acuerdo con un criterio cronológico, el objeto de estudio y el método de análisis varían entre sí. En este sentido, se observa que muchos de los estudios realizados han especificado la actividad folclórica junto a la etnográfica, con lo que se ha desdibujado el área concreta de cada una de las disciplinas. Esto ha comportado que, en algunos casos, la idea de folclor abarque tanto la descripción de la cultura material como la inmaterial e incluso que bajo el amparo del “folclor” se encuentre, por ejemplo, la literatura costumbrista.

Aparte de estos panoramas generales, se han efectuado también algunos trabajos focalizados en la Historia de un determinado género del folclor, como los de Oriol/Pujol (2003: 7-15; 2008: 10-17) sobre el acopio de fábulas en el área lingüística y cultural catalana, y el artículo “Katalanen”, que ha publicado en la *Zykluspadie des Märchens* Josep Martí (1993), que proporciona una visión de síntesis, muy bien documentada, sobre la Historia de la fabulística catalana.

Los trabajos efectuados en los últimos años en el marco de tres proyectos centrados en la elaboración de un Repertori Biobibliogràfic de la Literatura Popular Catalana,¹² han orientado sus esfuerzos a estudiar a los autores y las obras que

¹⁰ Además, el libro incluye los estudios “Folclor, etnografía y etnología en Valencia”, de Julià San Valero (1992), y “Folclor, etnografía y etnología en Baleares”, de Sebastià Trias Mercant (1992), que siguen la línea iniciada en la anterior Historia de la antropología por los propios autores San Valero (1986) y Trias Mercante (1986).

¹¹ El artículo también contiene información referida a Valencia y Mallorca.

¹² Los proyectos han recibido financiación de los Ministerios de Educación y Ciencia (ref. HUM2006-13121/FILO), de Ciencia e Innovación (ref. FFI2009-08202/FILO) y de Economía y Competitividad

responden a lo que Josep M. Pujol ha calificado como folclor en sentido estricto, es decir, el folclor entendido como arte verbal, como literatura popular (Pujol, 1993, 12-18; 1999), a diferencia del folclor en el sentido más amplio de la palabra que estudia otras producciones culturales, que incluyen desde elementos inmateriales (como las costumbres y las creencias) hasta las artes denominadas “populares”, como la arquitectura popular (Pujol, 1999).

Los proyectos han tomado en cuenta el conjunto del área lingüística y cultural catalana con la voluntad de estimular la realización de estudios particulares que permitan analizar, por un lado, la labor que se ha llevado a cabo en cada uno de los territorios y, por otro, las interrelaciones entre estos territorios (influencias de los autores, difusión de las obras, proyectos compartidos, etc.).

Desde la perspectiva del primero de estos enfoques, el relativo a la realización de estudios referidos a cada uno de los territorios, en seguida se establecen y analizan los grandes períodos en los que podría organizarse una Historia de la literatura popular catalana en la parte referida a Cataluña.

2. Los grandes períodos de la Historia de la literatura popular catalana en Cataluña

A grandes rasgos, una Historia de la literatura popular catalana podría constituirse en torno a tres períodos: (1) el período romántico; (2) el período clásico; y (3) el período moderno. En el caso concreto de Cataluña, y al atender a sus dinámicas particulares, las fechas que señalan el comienzo y finalización de estos períodos, y de los correspondientes subperíodos, son representativas de hitos o de momentos clave que han sido significativamente influyentes en esta área. Sin ánimo de exhaustividad, en seguida se establece un panorama general.

2.1 El período romántico

Los inicios del interés por el estudio de la literatura popular en Cataluña tienen como referencia comúnmente aceptada la fecha de publicación de las *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*, de Manuel Milà i Fontanals (1853), ya que la obra es fruto de la voluntad del autor de presentar las características de la poesía popular y de reconocerle el valor de una literatura específica y diferencial (Milà i Fontanals, 1853, 89-98). Esto no quiere decir que antes de esa fecha no hubiera unos ciertos indicios o precedentes de lo que después se desarrollaría de una forma más clara. De hecho, el propio Milà i Fontanals explica que su interés por la poesía popular se remonta a 1831. Escribió: “Pudiera dar pruebas de haber pensado desde 1831 y principalmente desde 1834 en canciones, tradiciones y cuentos populares” (Milán y Fontanals, 1882: X).

(ref. FFI2012-31808). Los tres proyectos han contribuido a la creación de la base de datos online BiblioFolk: Repertori Biobibliogràfic de la Literatura Popular Catalana, <<http://bibliofolk.arxiude.folklore.cat/>>.

Milà i Fontanals, sin duda bajo el influjo de la labor realizada unos años antes por Agustí Duran, como muy bien ha señalado Josep M. Pujol (2004, 62-68), elabora su ensayo “De la poesía popular” (Milà i Fontanals, 1853, 5-98) desde una perspectiva comparativa y acompaña su estudio con una colección de baladas, “Romancerillo catalán ó muestras de canciones tradicionales” (Milà i Fontanals, 1853, 99-174), y de una recopilación de resúmenes de fábulas, “Fábulas infantiles (rondallas en Cataluña)” (Milà i Fontanals, 1853, 175-188).

En este período se pueden distinguir dos formas de aproximarse al estudio del folclor y de la literatura popular, que se suceden desde el punto de vista cronológico, pero que en ocasiones se superponen. Corresponden a los denominados “folclor literario” y “folclor excursionista” (Prat, 1980; Prats, 1982; Prats/Llopart/Prat, 1982; Roma, 1986; Calvo, 1992, 1997).

El “folclor literario” da paso al “folclor excursionista” que surge con la creación de la *Associació Catalanista d’Excursions Científiques* (1876-1890) y poco tiempo después de la *Associació d’Excursions Catalana* (1878-1890), que se ha formado a partir de la escisión de la primera. La fusión de las dos asociaciones da lugar al *Centre Excursionista de Catalunya* (1891-). La actividad de estas asociaciones se concreta en salidas por todo el territorio y la creación de boletines en los que se publica mucha información relativa al estudio de la literatura popular, como actas de reuniones, concursos, notas necrológicas, discursos, colecciones de materiales, reseñas, homenajes, contactos con otras instituciones nacionales e internacionales, intercambios de libros y revistas, etc.

Respecto al “folclor literario”, el “folclor excursionista” amplía el área temática objeto de estudio, que no se centra solo en la salvaguarda de la literatura popular, sino se amplía al área de la cultura popular en general. Tal y como apunta Llorenç Prats: “el folclor excursionista se interesa por toda expresión de lo que el pueblo hace, dice y piensa, sobre todo si esta expresión, ya fuese una costumbre, una creencia o un proverbio, tiene un aspecto de supervivencia y corre un riesgo evidente de perderse” (Prats, 1982, 21). Tanto los literatos folcloristas como los folcloristas excursionistas comparten esta idea, de raíz romántica, de la necesaria salvaguarda del patrimonio literario y cultural para que no se pierda y, de hecho, esta idea tendrá continuidad durante bastante tiempo a lo largo de la Historia del folclor.

Las interrelaciones y las influencias entre los literatos folcloristas y los folcloristas excursionistas son muy evidentes en este período, que se puede considerar concluido en 1893, cuando se van a publicar las *Narraciones populares catalanas*, de Sebastià Farnés. En cuanto a la narrativa folclórica, esta obra puede considerarse la más tardía de la que se tiene noticia, que efectuó un folclorista de formación y método románticos.

El libro de Sebastià Farnés se publicó en español debido a intereses editoriales. Aunque las fábulas se habían acopiado de la tradición oral en catalán (tal como el mismo Farnés señala en las notas) y se habían publicado también en esta lengua en revistas de la época, el libro las publica en castellano, a excepción de la titulada “Lo carboner”, que se incluye en catalán al final por decisión de los editores.

Farnés fue un hombre de la Renaixença, que va a ver en el estudio del folclor una forma de hacer patria y de recuperar el buen uso y prestigio de la lengua catalana. En el prólogo al libro, se congratula respecto a que la afición a las investigaciones folclóricas que han surgido y se han desarrollado durante la segunda mitad del siglo XIX avance como una corriente indetenible. Y se pregunta: “¿Será esta corriente hija del alma individual de los pueblos que se subleva ante la idea de anonadarse y abdicar de todos sus derechos y facultadas en el seno de un todo común, vago e indeterminado?” Esta pregunta la responde él mismo: “Lo que sabemos por experiencia nosotros, hijos de nuestro siglo, es que en nuestra conciencia ha revivido un patriotismo no consagrado por la ley escrita” (Farnés, X).

Por sus características, el libro de Farnés sirve de puente para vincular este período con el siguiente, sobre todo en cuanto a la forma de tratar y de presentar las fábulas. El autor dice al final del prólogo: “Casi todas son copia taquigráfica de la narración popular”, lo que muestra su sensibilidad por mantenerse fiel a las fuentes orales (Farnés, XII). Asimismo, en las notas, el autor documenta el lugar donde ha acopiado las fábulas, y provee datos sobre su uso y sobre la existencia de variantes. Aun con esto, Farnés no se libera del todo de los prejuicios morales que habían caracterizado las recopilaciones de algunos folcloristas de este período, como, por ejemplo, la de Milà i Fontanals. Así lo muestra el comentario que Farnés incluye en la nota a la fábula “El buen alcalde” donde señala: “el caso que le pasa en el mesón al pobre es muy típico, pero si tiene valor folclórico, no se recomienda mucho por su moralidad intrínseca y por esto, sin ningún reparo, lo hemos suprimido” (Farnés, 185).

En este período, la mayor parte de los autores se mueven por una motivación personal y actúan mayoritariamente a título individual. Sin embargo, el surgimiento de las sociedades excursionistas y sus acciones a favor del cultivo del folclor suponen el inicio de una actividad más colectiva y estructurada. Para la mejor comprensión de la labor que llevaron a cabo los folcloristas de este período, además de los estudios mencionados sobre Historia del folclor (Prat, 1980; Prats, 1982; Prats/Llopart/Prat, 1982), son de referencia los trabajos de Josep M. Pujol sobre Pau Bertran i Bros (Pujol, 1989) y Francesc de Sales Maspons i Labrós (Pujol, 2010, 2012), y de Emili Samper sobre Cels Gomis (Samper, 2013a, 2013b, 2015). En cuanto al tratamiento de la literatura popular, y en especial de la fabulística, en las revistas publicadas en Cataluña durante el siglo XIX, es necesario consultar los trabajos de Mònica Sales (2012, 2016).

2.2 El período clásico (1894-1959)

La fecha de inicio de este período corresponde al año siguiente al año de publicación de las *Narraciones populares catalanas*, de Sebastià Farnés, mientras que la fecha de finalización corresponde a la fecha de la muerte del folclorista Joan Amades. La denominación del período se inspira en la denominación que utiliza Llorenç Prats (1991-1992) cuando señala que con la muerte de Amades se cierra el período clásico de los estudios de folclor.

A su vez, este período clásico puede subdividirse en dos subperíodos. El primero, que se extiende hasta finales de 1939, se caracteriza por la participación de un gran número de folcloristas y de instituciones y por el inicio y la consecución de grandes proyectos, aunque los tres últimos años, los de la guerra civil española, suponen la inevitable interrupción de este proceso. Y el segundo, que finaliza en 1959, abarca los años de posguerra y se caracteriza por la gran producción debida, sobre todo, a Joan Amades.

Muchos folcloristas de este período emprenden el acopio de materiales y su compilación posterior movidos por unas motivaciones que son una continuación de las motivaciones del período anterior. Realizan sus recopilaciones por amor a la patria y para salvaguardar la lengua catalana y, desde el punto de vista metodológico, muchos reescriben y reelaboran los relatos que acopian. Entre los rasgos característicos de este período, en este artículo nos centraremos en estos dos: (1) la institucionalización de la investigación, una novedad relevante respecto al período anterior, con lo que supone de teorización y desarrollo de métodos de acopio y estudio de la literatura popular; y (2) el papel desempeñado por las mujeres folcloristas, algunas de ellas alumnas del profesor Rossend Serra i Pagès en la Escola d'Institutrius i altres carreres per a la Dona, de Barcelona.

Llorenç Prats, Dolors Llopart y Joan Prat (1982) y de forma especial Josefina Roma (1986) y Lluís Calvo (1992, 1997) han estudiado la institucionalización de la investigación en este período. Todos estos estudios han aportado datos de referencia sobre la importancia que tuvieron para el estudio de la literatura popular y del folclor instituciones como el Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya (1915-1923), el Institut d'Estudis Catalans (1907-), el Orfeó Català (1891-) y el Centre Excursionista de Catalunya (1891-).

Pero, sin duda, el proyecto más ambicioso de este período, tanto por su planteamiento y objetivos como por la cantidad y calidad de los materiales reunidos es la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1921-1936). En relación con este fondo documental, que contiene materiales de los diversos territorios que configuran el área lingüística y cultural catalana, cabe destacar la labor de inventario, descripción y divulgación del fondo que ha llevado a cabo Josep Massot en los 21 volúmenes de *Materials* (1993-2011),¹³ así como los diversos estudios que el autor ha efectuado y divulgado a través de conferencias y artículos, como los publicados en las series *Escriptors i erudits contemporanis* de las Publicaciones de la Abadía de Montserrat y en revistas especializadas (Massot, 1992-1993 y 2003).

Aún en este primer punto, relativo a la institucionalización de la investigación, y en relación con el aporte teórico y metodológico al estudio de la literatura popular catalana, es necesario tomar en cuenta la contribución a la sistematización de los géneros y las observaciones sobre los métodos de acopio de los materiales que han realizado folcloristas como Cels Gomis,¹⁴ Pau Bertran i Bros,¹⁵ y Rossend Serra i Pagès, entre otros. Entre los folcloristas que con su trabajo aportan método y rigor

¹³ Véanse las reseñas de Ayats, Oriol (2013b) y Rebés.

¹⁴ Véanse los trabajos de Samper (2013a, 2013b, 2015).

¹⁵ Véase el estudio de Pujol (1989).

al estudio del folclor, cabe destacar a Josep Romeu i Figueras, que comienza sus investigaciones folclóricas en la década de los años 40 y, tras un paréntesis de unos treinta años, retoma sus estudios sobre folclor en la década de los años 80. Al referirse a sus primeras publicaciones, dedicadas al estudio del mito del Conde Arnau (Romeo y Figueras, 1947, 1948), Josep M. Pujol señala: “por primera vez en más de un siglo, desde la publicación de las *Observaciones sobre la poesía popular*, de Milán y Fontanals (1853), alguien superaba entre nosotros los límites del simple acopio de materiales o de la exposición descriptiva y era capaz de presentar el estudio exhaustivo de una parte del folclor catalán” (Pujol, 1993, 5).

En relación con las mujeres folcloristas, Dolors Llopart (2008) les ha dedicado un breve apartado en el panorama general que ha trazado sobre el estudio de la literatura popular en Cataluña. Montserrat Palau ha analizado los factores que posibilitaron la incorporación de las mujeres catalanas a los estudios de literatura popular en el primer tercio del siglo XX, en la publicación monográfica *Dona i Folklore*, que han editado Roser Ros y Dolors Llopart. Por su parte, al acopiar los aportes de la investigación internacional, Carme Oriol (2013a) ha dirigido su labor a establecer un marco teórico que puede servir de base para el estudio de la literatura popular catalana desde una perspectiva de género. Sobre el papel de las mujeres folcloristas en la Historia de la literatura popular catalana, Oriol (2015) ha establecido un panorama que abarca prácticamente un siglo de actividad (desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX).

Otros trabajos han dirigido sus esfuerzos a estudiar la obra de determinadas mujeres folcloristas. En concreto, Josefina Roma ha publicado el estudio y la catalogación del *Rondallari de Pineda*, de Sara Llorens, una folclorista discípula de Rossend Serra i Pagès (1863-1929) en la Escola d’Institutrius i altres carreres per a la Dona, de Barcelona. La misma investigadora, junto con Àngels Subirats, Salvador Rebés y Joan de la Creu Godoy, publicó en 2002 un trabajo sobre la actividad que ha llevado a cabo Palmira Jaquetti y su importante contribución al estudio de la canción popular (Subirats/ Roma/Rebés/Godoy, 2002).

Sin embargo, todavía son pocos los estudios dedicados a la labor desarrollada por estas mujeres, algunas de las cuales han desempeñado un papel importante en el estudio y la difusión de la literatura popular catalana. Así, por ejemplo, Francesca Bonnemaison, fundadora y directora de un centro para la educación de las mujeres, el Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, publicó un importante número de traducciones de cuentos (entre ellos, algunos de los hermanos Grimm), en *La Veu de Catalunya*, bajo el seudónimo Franar.¹⁶ Por último, la tesis doctoral *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició, catalogació i estudi del seu corpus rondallístic*, de Laura Villalba, ha aportado datos valiosos que permiten conocer mejor la contribución de las mujeres al estudio de la literatura popular catalana en este período. En particular, la tesis valora la labor realizada por Adelaida Ferré i Gomis, también discípula de Serra i Pagès en la Escola d’Institutrius i altres carreres

¹⁶ El seudónimo Franar corresponde a la aglutinación de las primeras letras de los nombres de Francesca Bonnemaison y de su marido, el político, abogado y periodista, Narcís Verdaguer.

per a la Dona. Su nieto Joan Soler i Amigó ha estudiado el aporte de Joana Vidal, otra alumna de Serra i Pagès.

2.3 El período moderno (1960-)

El período se inicia una vez se puede dar por terminado el período clásico y se extiende hasta la actualidad. Se pueden distinguir dos subperíodos. El primero, que llega hasta 1981, año de la celebración del I Congreso de Cultura Tradicional y Popular, se caracteriza por un creciente interés por la recuperación, estudio y difusión de la literatura popular catalana, una actividad que, en la etapa anterior, se había visto interrumpida como consecuencia de la guerra civil española y muy disminuida en las primeras décadas de la posguerra. Y el segundo, que llega hasta el momento actual, se caracteriza por una creciente consideración de la literatura popular catalana como patrimonio cultural y lingüístico de prestigio, digno de estudio en el espacio académico, y objeto de impulso y divulgación por parte de las instituciones públicas y privadas.

Este período comienza con un lento resurgimiento del interés por la literatura popular catalana que tiene que ver sobre todo con la actividad individual de folcloristas y editores. Así, por ejemplo, la editorial Llibreria Milà inicia, en 1960, la colección “Biblioteca popular catalana Vell i Nou” que publica trabajos relacionados con la literatura popular y el folclor. Por su parte, la editorial Selecta, que en la década de los años 50 había publicado buena parte de la obra de Joan Amades, en 1969 culmina la publicación de la obra del folclorista con la edición del tercer volumen del *Folklore de Catalunya*, dedicado a las costumbres y creencias (Amades, 1969).

Entre los estudiosos de la literatura popular más importantes de este período, se destacan Josep Romeu i Figueras, y Josep Massot i Muntaner. El primero inicia la investigación sobre literatura popular en el período anterior y la reanuda en la década de los años 80 del siglo XX. El libro *Materials i estudis de folklore* (Romeu y Figueras 1993), editado por Josep M. Pujol, reúne sus trabajos, hasta entonces dispersos, y en su conjunto constituye una obra fundamental en lo que respecta a la aplicación del método científico en el estudio del folclor. El otro gran erudito, Josep Massot i Muntaner, es una figura indiscutible en el estudio y la difusión de la literatura popular. Josep Massot no solo se destaca por su importante labor en la recuperación de la obra de folcloristas como Marià Aguió (Massot, 1993, 2002) o los materiales de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, sino también ha desarrollado un trabajo muy valioso como editor de obras importantes para el estudio del folclor. Como ejemplo, cabe mencionar la publicación completa de los veintiún volúmenes de materiales de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (los que él mismo ha recopilado y los aparecidos antes de la guerra civil española) y la reedición de recopilaciones de fábulas de Valeri Serra i Boldú.

La actividad individual en el estudio de la literatura popular catalana avanza a la par que el impulso institucional, que en Cataluña es especialmente visible a partir de la celebración, en 1981, del Primer Congrés de Cultura Tradicional i Popular convocado por el Servei de Promoció Cultural del Departament de Cultura de la

Generalitat de Catalunya una vez restablecida por completo la Generalitat de Catalunya un año antes. La Memoria del Primer Congreso de Cultura Tradicional i Popular (Baltà) explica los motivos que llevan a la celebración del Congreso, así como sus objetivos, programa y conclusiones. El Congreso se organiza sobre la base de unas sesiones de trabajo que se llevan a cabo en varios sitios de Cataluña y se van sucediendo a lo largo de todo un año. Los objetivos del Congreso contemplan el establecimiento de unas bases para potenciar la cultura tradicional y popular, la creación de archivos documentales, y la elaboración de un inventario de datos sobre la realidad presente de la cultura tradicional y popular (Baltà, 9). El programa de actividades del Congreso es muy amplio y abarca áreas muy diversas de la cultura tradicional y popular, desde la música a las sardanas, de paso por las bandas, las fiestas, el teatro, los oficios y la gastronomía, entre otros. De estas áreas solo hay una estrictamente relacionada con la literatura popular: el área de la fabulística.

En la década de los 80, se observa un interés creciente por la literatura popular catalana que se relaciona con las transformaciones políticas y sociales que tienen lugar en España con la denominada transición democrática. Así, en el caso de Cataluña, las acciones dirigidas a alcanzar la normalización lingüística de la lengua catalana y la voluntad de fomentar el arraigo en el país y de reivindicar la cultura propia estimulan el acopio, recuperación y estudio del folclor y, en particular, de la literatura popular. Las instituciones catalanas juegan un papel importante. En este sentido, los trabajos de Josefina Roma (1986), Llorenç Prats (1991-1992), Carme Oriol (2002, 143-146) y Caterina Valriu aportan datos sobre las instituciones, los Congresos y las asociaciones que impulsan el estudio de la literatura popular catalana en este período.

En 1980 se crea el Centre de Documentació del Patrimoni i la Memòria Carrutxa que se dedica a la investigación, la difusión y la dinamización en las áreas de la etnología y de la cultura popular especialmente de las comarcas del Baix Camp y el Priorat. Sus intereses investigativos son muy amplios e incluyen, también, el acopio y el estudio de algunas expresiones de la literatura popular, como, por ejemplo, las baladas.

En 1982 se publica el libro de Llorenç Prats, Dolors Llopart y Joan Prat, *La Cultura Popular a Catalunya. Estudiosos i Institucions (1853-1981)*, que constituye una reflexión de conjunto sobre la literatura popular catalana surgida del mundo académico. Este mismo año se crea el Grup de Recerca Folklorica d'Osona. Y en el curso 1980-1981, Josep M. Pujol imparte la asignatura de Literatura Tradicional en la Licenciatura de Filología Catalana, en las que entonces eran las dependencias de la Universitat de Barcelona en Tarragona (Oriol/Pujol, 2011a, 2011b; Oriol, 2014).

En 1985 se publica *La Cultura Popular a debat* a cargo de Dolors Llopart, Joan Prat y Llorenç Prats. El libro reúne artículos de veinticinco expertos que tratan sobre la cultura popular como materia de estudio y como actividad sociocultural. En este libro, Josep M. Pujol publica el trabajo "Literatura tradicional i etnopoètica: Balanç d'un folklorista", que se convierte en un punto de partida fundamental para la toma

de conciencia sobre la importancia de introducir la literatura popular y la etnopoética en la universidad.¹⁷

En los años siguientes se producen unos cambios muy notables en los aspectos teóricos relacionados con los estudios de la literatura popular. La influencia de los folcloristas norteamericanos ([Richard] Dorson, [Alan] Dundes, [Roger] Abrahams, [Dan] Ben-Amos), que se deja notar en artículos (Pujol, 1990, 1995, 1999; Roviró, 1992, 1994) y traducciones (Sánchez/Noyes); el concepto de folclorismo, proveniente de la escuela alemana ([Hans] Moser) y que ha divulgado, entre nosotros, Josep Martí (1996); los trabajos sobre géneros “de nuestros días”, como las leyendas contemporáneas (Pujol/GRFO, 2002); los aportes sobre teoría y métodos de la etnopoética (Oriol, 2002); los libros producidos según los métodos modernos de acopio y transcripción, a partir de fuentes orales; la publicación de textos con anotaciones contextuales; la aplicación de diversas perspectivas en el estudio de la literatura popular (como la sociología, la filosofía, la pragmática, la antropología, los estudios de género...), etc., son un buen exponente del cambio de paradigma que se produce en el estudio de la literatura popular desde principios de la década de los años 80 del siglo XX hasta la actualidad.

El impulso institucional para la recuperación y la difusión de la cultura tradicional y popular, que había comenzado a principios de la década de los años 80 con la celebración del Primer Congreso de Cultura Tradicional i Popular, se intensifica en la década de los años 90. El 5 de marzo de 1993, en virtud de la ley 2/1993, se crea el Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana para “promover la investigación y el estudio sobre la cultura popular y tradicional catalana, fomentar su mantenimiento y difusión y apoyar la vida asociativa y las actividades de dinamización cultural.” El Centro crea la *Revista d’etnologia de Catalunya* en 1992; impulsa el Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC) que genera toda una serie de publicaciones especializadas y convoca becas y ayudas para fomentar el estudio de la literatura tradicional y popular catalana.

En las últimas décadas del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI, el valor dado a la literatura popular catalana arraiga en la institución escolar. En el curso 1991-1992, el Departament d’Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, la Direcció General d’Ordenació i Innovació Educativa i el Servei d’Ensenyament del Català organizaron el seminario El Gust per la Lectura dedicado al tema “De la literatura popular a la literatura culta.” El seminario se dirigió al profesorado de Educación Secundaria y se publicó un *dossier* (DDAA 1991-1992). Por su parte, las revistas *Perspectiva escolar* y *Faristol*, orientadas a los maestros, incluyen en algunos de sus números artículos sobre literatura popular. La *Revista N*, de la Associació de Narradores i Narradors (ANIN), y *Tantàgora. Revista de Literatura Oral*, también incluyen trabajos sobre literatura popular dirigidos a docentes, mediadores culturales y narradores. De un área más general, la revista *Caramella* publica sobre todo trabajos sobre la canción popular.

¹⁷ Para conocer el aporte de Josep M. Pujol al estudio de la Historia y la teoría de la literatura popular es de referencia el libro *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol* (Oriol/Samper 2013), que reúne el conjunto de artículos que el autor publicó sobre esta temática.

Desde el inicio de la década de los años 80 del siglo XX, el estudio de la literatura popular catalana va tomando fuerza en la universidad. En Cataluña, la Universidad Rovira i Virgili tiene un papel decisivo en la dinamización y la difusión de actividades de estudio de la literatura popular catalana. En 1994 se crea el Arxiu de Folklore de la Universitat Rovira i Virgili, <<http://www.arxiudefolklore.cat/>>, que lleva a cabo una importante labor de estímulo y de difusión de la investigación (Oriol/Pujol, 2011a, 2011b). Desde el Archivo se impulsa la creación de la revista multilingüe e internacional *Estudis de Literatura Oral Popular/Studies in Oral Folk Literature*, cuyo primer número se publica en 2012. En 2004, por iniciativa de los profesores de la Universidad Rovira y Virgili Carme Oriol y Josep M. Pujol, se crea el Grup d'Estudis Etnopoètics <<http://blogs.iec.cat/gee>>, que tiene como objetivo fomentar el estudio de la literatura popular catalana y promover la colaboración entre los investigadores que se dedican a esta labor.¹⁸

Conclusiones

El artículo ha analizado los trabajos sobre la Historia del folclor catalán que se han publicado desde los inicios de la constitución de esta materia como disciplina científica hasta la actualidad. Este análisis ha permitido constatar que las aproximaciones a la Historia del folclor catalán se han realizado desde diversos enfoques y diversas disciplinas.

En seguida, el artículo ha partido de la distinción que ha formulado Josep M. Pujol entre el folclor en sentido estricto (entendido como arte verbal, como literatura popular), y el folclor en sentido amplio (entendido como cultura, que incluye desde elementos inmateriales, como las costumbres y creencias, hasta las artes populares), y se ha centrado en el primero de estos folclores. Una vez delimitada el área de estudio, el área de la literatura popular, el artículo ha sentado las bases para la presentación de una Historia de la literatura popular catalana a partir de tres grandes períodos: el romántico, el clásico y el moderno. Por último, el artículo ha estudiado el aporte realizado desde Cataluña y ha fijado la cronología de los tres grandes períodos mencionados, así como la cronología de sus correspondientes subperíodos, y los ha caracterizado al tomar como base los hitos más representativos que se han establecido en Cataluña en el área de la literatura popular.

Obras citadas

- Aguirre, Á. ed. *La antropología cultural en España*. Barcelona: PPU, 1986.
- ___, ed. *Historia de la antropología española*. Barcelona: Editorial Boixareu Universitària, 1992.
- Amades, J. *Folklore de Catalunya III. Costums i creences*. Barcelona: Selecta, 1969.
- ___, "El folklore a Catalunya." *Miscellanea Barchinonensia* 37 (1974): 129-182.
- Ayats, J. "L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya." En X. Aviñoa ed. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Música popular i tradicional, 2001. Vol. 6: 30-34.
- Baltà i Llopart, P. "Memòria d'un any." En DDAA. *Memòria del Primer Congrés de Cultura Tradicional*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983.

¹⁸ Sobre las actividades del grupo, véase Valriu.

- Calvo, Ll. "Folclore, etnografía y etnología en Cataluña." En Á. Aguirre ed. *Historia de la antropología española*. Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria, 1992. 207- 240.
- . *Historia de la antropología en Cataluña*. Madrid: CSIC/Departamento de Antropología de España y América, 1997.
- Capmany, A. "El baile y la danza." En F. Carreras i Candi ed. *Folklore y costumbres de España*. Madrid: Ediciones Merino, 1988 [1a ed. 1931-1933]. Vol. 2: 167-418.
- Carreras i Candi, F. ed. *Folklore y costumbres de España*. Madrid: Ediciones Merino, 1988 [1a ed. 1931-1933]. 3 vols.
- DDAA. *De la literatura popular a la literatura culta*. Seminari El Gust per la Lectura (curs 1991-1992). Barcelona: Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya/Direcció General d'Ordenació i Innovació Educativa/Servei d'Ensenyament del Català, 1991-1992.
- Farnés, S. *Narraciones populares catalanas*. Barcelona: Biblioteca Universal Ilustrada, 1893.
- Guichot y Sierra, A. *Noticia histórica del folklore: Orígenes en todos los países hasta 1890 - Desarrollo en España hasta 1921*. Sevilla: Junta de Andalucía y Consejería de Cultura, 1984 [1a ed. 1922].
- Llopart, D. "L'estudi de la cultura popular." En Joan Soler i Amigó ed. *Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya. Tradicionari*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008. Vol. 10. 13-71.
- Llopart, D, J. Prat i Ll. Prats eds. *La Cultura Popular a debat*. Barcelona: Serveis de Cultura Popular/Alta Fulla, 1985.
- Llorens, S. *Rondallari de Pineda*. Edició de J. Roma. Pineda de Mar: Ajuntament de Pineda de Mar, 2006.
- Martí, J. "Katalanen." *Enzyklopädie des Märchens* 7 (1993): 1028-1032.
- . *El folklorismo, uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- Massot i Muntaner, J. "L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, avui." *Llengua & Literatura* 5 (1992-1993): 739-751.
- . "Els materials folklòrics de Marià Aguiló a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya." En J. Puntí i Collell. *Ideari cançonístic Aguiló*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993. 5-19.
- . *Els viatges folklòrics de Marià Aguiló*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2002.
- . "L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, font de recerques." *Llengua & Literatura* 14 (2003): 549-561.
- . *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993-2011. Vols. 4 a 21.
- Milà i Fontanals, M. *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1853.
- . *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Barcelona: Àlvar Verdaguer, 1882 [ed. facsímil Alta Fulla, Barcelona, 1999].
- Moser, H. "Vom Folklorismus in unserer Zeit." *Zeitschrift für Volkskunde* 58 (1962): 177-209.
- Navascués, J. M. "El folklore español: Boceto histórico." En F. Carreras i Candi ed. *Folklore y costumbres de España*. Madrid: Ediciones Merino, 1988 [1a ed. 1931- 1933]. Vol. 1. 1-164.
- Oriol, C. *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Valls: Cossetània, 2002.
- . "L'estudi de la literatura popular catalana des d'una perspectiva de gènere." En M. Bacardí, F. Foguet y E. Gallén eds. *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura/Institut d'Estudis Catalans/Universitat Autònoma de Barcelona, 2013a. 197-209.
- . "Massot i Muntaner, Josep. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993-2011, vols 4 a 21." *Estudis Romànics* 35 (2013b): 579-585.
- . "Introducció." En C. Oriol y E. Samper eds. *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol*. Tarragona: Publicacions URV, 2014. 13-19.
- . "Les dones folkloristes i la literatura popular catalana a Catalunya, un segle d'estudis i recerques." *eHumanista/IVITRA. Journal of Iberian Studies* 8 (2015): 656-668.
- Oriol, C. y J. M. Pujol. *Índex tipològic de la rondalla catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2003.

- . *Index of catalan folktales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2008.
- . "L'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili: un espai de recerca i de dinamització del territori." En M. Àngel Pradilla ed. *Jornades de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a Tarragona* (12 y 13 de jun. de 2009). Barcelona/Tarragona: IEC/URV/Diputació de Tarragona/Ajuntament de Tarragona, 2011a. 49-58.
- . "Recerca i documentació en etnopoètica i folklore: l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili." *Estudis Romànics* 33 (2011b): 325-332.
- Oriol, C y E. Samper eds. *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol*. Tarragona: Publicacions URV, 2014.
- Palau, M. "L'accés de les dones catalanes al món cultural i als estudis de folklore." En R. Ros y D. Llopart. *Dona i Folklore*. Barcelona: Tantàgora Serveis Culturals, 2013.
- Prat, J "Els estudis etnogràfics i etnològics a Catalunya." *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia* 1 (1980): 30-63.
- . "Historiografia antropològica." En C. Ortiz ed. *Diccionario histórico de la antropología española*. Madrid: CSIC, 1994. 370- 375.
- Prats, Ll. "Els precedents dels estudis etnològics a Catalunya. Folklore i etnografia (1853-1959)." *Ciència* 15 (1982): 20-27.
- . *El mite de la tradició popular: Els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- . "Els estudis etnogràfics a Catalunya." En Ll. Calvo ed. *El món de Joan Amades*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1990. 70-76.
- . "Els reculls folklòrics de la literatura de tradició oral." En DDAA. *De la literatura popular a la literatura culta*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991-1992. 5-28.
- Prats, Ll., D. Llopart y J. Prat. *La cultura popular a Catalunya: Estudiosos i institucions (1853-1981)*. Barcelona: Serveis de Cultura Popular, 1982.
- Pujol, J. M. "Literatura tradicional i etnopoètica: Balanç d'un folklorista." En D. Llopart, J. Prat y Ll. Prats eds. *La Cultura Popular a debat*. Barcelona: Serveis de Cultura Popular/Alta Fulla, 1985. 158-167.
- . "Pau Bertan i Bros (1853-91), una cruïlla del folklore català." En P. Bertran i Bros. *El rondallari català. Estudi introductori, edició i índexs a cura de J. M. Pujol*. Barcelona: Alta Fulla, 1989. VII-LXV.
- . "L'estudi del folklore: Del text al context." *Cultura* 8 (1990): 35-36.
- . "Josep Romeu i Figueras, folklorista." En J. Romeu i Figueras. *Materials i estudis de folklore*. Barcelona: Alta Fulla, 1993, 5-28.
- . "Sobre els límits del folklore narratiu." *Estudis Baleàrics* 52 (1995): 63-74.
- . "Introducció a una història dels folklores." En I. Roviró, Josep Montserrat eds. *La cultura. Col·loquis de Vic 3*. Barcelona: Universitat de Barcelona/Vicerectorat de Recerca, 1999. 77-106.
- . "Un episodi preliminar de la història de la rondallística catalana: Manuel Milà i Fontanals, 1853." En M. Sunyer, R. Pujadas, P. Poy eds. *Literatura i identitats*. Valls: Cossetània, 2004. 59-79.
- . "Francesc de S. Maspons i Labrós en la rondallística del seu temps." En F. de S. Maspons i Labrós. *Lo rondallaire. Primera sèrie. Segona sèrie*. Valls: Cossetània, 2010. 7-52.
- Pujol, J. M., GRFO [Grup de Recerca Folklòrica d'Osona]. *"Benvingut/da al club de la sida" i altres rumors d'actualitat*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2002.
- Rebés, S. "L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i Rafael Patxot." *Llengua i Literatura* 8 (1997): 527-533.
- Roma, J. "Etnografia y folklore en Cataluña." En Á. Aguirre ed. *La antropología cultural en España*. Barcelona: PPU, 1986. 161-183.
- Romeu i Figueras, J. *El Comte Arnau: La formació d'un mite*. Barcelona: Aymà, 1947.
- . *El mito de "El Comte Arnau" en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*. Barcelona: CSIC, 1948.
- . *Materials i estudis de folklore*. Barcelona: Alta Fulla, 1993.
- Ros, R. y D. Llopart eds. *Dona i Folklore*. Barcelona: Tantàgora Serveis Culturals, 2013.
- Roviró, I. "Aproximació a l'estudi de la comunicació folklòrica." *Ausa* 128-129 (1992): 71-104.

- ____. "El folklore com a acte comunicatiu." *Revista d'etnologia de Catalunya* 4 (1994): 10-19.
- Sales, M. *La rondalla en les revistes publicades a Catalunya durant el segle XIX*. Tesi doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2012.
- ____. *Quan les revistes contenen rondalles*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016.
- Samper, E. *Cels Gomis i Mestre: biografia i narrativa folklòrica*. Tesi doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2013a.
- ____. *De l'anarquisme al folklore. Cels Gomis i Mestre (1841-1915)*. Tarragona: Publicacions URV, 2013b.
- ____. *Les rondalles de Cels Gomis i Mestre. Edició, catalogació i estudi*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2015.
- San Valero, J. "Etnografía y folklore en Valencia y Murcia." En Á. Aguirre ed. *La antropología cultural en España*. Barcelona: PPU, 1986. 185-210.
- ____. "Folclore, etnografía y etnología en Valencia." En Á. Aguirre ed. *Historia de la antropología española*. Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria, 1992. 241-261.
- Sánchez Carretero, C. y D. Noyes eds. *Performance, Arte Verbal y Comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de Folklore y Cultura Popular en USA*. Oñartzun: Sendoa, 2000.
- Serra i Boldú, V. "Costumbres religiosas." En F. Carreras i Candi ed. *Folklore y costumbres de España*. Madrid: Ediciones Merino, 1988a [1a ed. 1931-1933]. Vol. III: 503-662.
- ____. "Folklore infantil." En F. Carreras i Candi ed. *Folklore y costumbres de España*. Madrid: Ediciones Merino, 1988b [1a ed. 1931-1933]. Vol. II: 535-598.
- Soldevila, F. ed. *Un segle de vida catalana. 1814-1930*. Barcelona: Alcides. 2 vols.
- Soler i Amigó, J. *Joana Vidal, folklorista*. Valls: Cossetània, 2010.
- Subirats, M. À., J. Roma, S. Rebés y J. de la Creu Godoy. "Palmira Jaquetti." *Revista d'Etnologia de Catalunya* 21 (2002): 168.
- Thoms, W. [Ambrose Merton]. [Carta al director]. *The Athenaeum* 982 (22/8/1846): 862-863.
- Trias Mercant, S. "Etnografía y folklore en Mallorca." En Á. Aguirre ed. *La antropología cultural en España*. Barcelona: PPU, 1986. 213-240.
- ____. "Folclore, etnografía y etnología en Balears." En Á. Aguirre ed. *Historia de la antropología española*. Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria, 1992. 277- 300.
- Valriu, C. "El Grup d'Estudis Etnopoètics: recerca, preservació i difusió de la literatura oral catalana." *Estudis Romànics* 33 (2011): 333-340.
- Villalba, L. *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició, catalogació i estudi del seu corpus rondallístic*. Tesi doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2014.
- Violant, R. 1961. "Els estudis d'etnologia." En F. Soldevila ed. *Un segle de vida catalana. 1814-1930*. Barcelona: Alcides. Vol. I: 323, 663-666; vol. II: 983-986, 1485-1491.*

* Carme Oriol. Cap a una historia de la literatura popular catalana: l'aportació de Catalunya. *eHumanista/IVITRA* 9 (2016): 48-64. Disponible en: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume9/3.Oriol.pdf

**JEROME ROTHENBERG EN CONVERSACIÓN CON IRAKLI QOLBAIA,
SOBRE LOS ORÍGENES DE LA ETNOPOÉTICA, LA IMAGEN PROFUNDA,
LA GEMATRÍA Y OTROS TEMAS TEMPRANOS**

Irakli Qolbaia (IQ): En la primera página de los nuevos y ampliados *Technicians of the Sacred*, se puede leer a Diane Wakoski cuando señala: “Siempre me agradarán más los poetas como [Allen] Ginsberg y Rothenberg que escriben sobre inquietudes serias, apasionadas, a menudo tristes” [sigue]. Esto es encantador, pero me llevó a preguntarme, no podría uno decir con igual justicia: ¿“... poetas como Rothenberg, en quien incluso lo triste y lo serio deberían casarse con lo lúdico, incluso alegre — el acto mismo de la creación”? ¿Qué haría con esto? Sé lo triste que puede llegar a ser: es uno de los poetas más importantes que llegó a la edad de la creación poética después de la Segunda Guerra Mundial y cuya realidad la destacó el Holocausto (o más bien la Khurbn*) e Hiroshima, y, además, especialmente decidió tomarlos como algunas de sus principales inquietudes. Usted, junto con algunos otros, parece haber decidido (para citar a [Charles] Olson) “poner su mano sobre estos muertos.” Sentir, presenciar y experimentar el mundo, en el sentido más pleno de estas palabras, como una de las responsabilidades del poema.

Jerome Rothenberg (JR): Si no recuerdo mal, Wakoski estaba comentando aquí sobre Polonia/1931 y posiblemente un trabajo algo posterior como *A Seneca Journal*, y que ella siguió especificando lo que quería decir como “una poesía que tiene temas históricos y arquetípicos, que puede describirse como representación de una cultura y que trata de presentar, a través de un conjunto prescrito de imágenes y léxico estilizado, todo un modo de percepción.” Y todo eso podría decirse con justicia que era un aspecto de lo que perseguía entonces, y tal vez de diferentes formas luego, lo que incluye en gran medida las grandes antologías y ensamblajes como *Technicians of the Sacred* y *Shaking the Pumpkin*. Sin embargo, “triste” solo, o incluso cuando se complementa con “serio” y “apasionado”, parecería inmovilizarme, limitarme a Ginsberg o cualquier otro poeta a una parte de nuestra escritura, algo que Wakoski también reconoció cuando ella amplió el rango de su descripción. Y puedo pensar en otro aspecto de mi trabajo (de hecho, varios aspectos) con el que esto necesariamente elude — el más experimental y lúdico, incluso el más rítmico y performativo, si se trata de ello.

Por supuesto, cuando lo digo, en absoluto niego “lo doliente”, o la responsabilidad — por llamarlo así, como lo hace usted — de dejar que el poema fuese testigo, por todos los medios posibles, de los horrores con los que crecimos y que siguen confrontándonos en la actualidad. Lo siento como una presencia subyacente en todo lo que hago como poeta, incluso cuando busco nuevos medios y procedimientos, incluidos aquellos en los que puedo traer otras voces y presencias al poema. Tal vez también un antídoto para la autoexpresión autoindulgente, cuando

* *Khurbn*: pérdida, destrucción. (N. de T.).

convierto el poema en un conducto para los desventurados muertos y otros en lugar de un instrumento de autoexpresión: una reunión de otras voces, de otros tiempos.

IQ: Entonces, estoy preguntando, supongo, [sobre] este doble carácter de su poesía, de “seria/triste” y “lúdica/humorística.” Sé que esa siempre ha sido la parte del tema, pero pienso más en usted que en Allen [Ginsberg] en el sentido de que en su trabajo veo esa sensación de alegría y diversión en el nivel de la creación, muy fundamentalmente, es decir, en los procedimientos mismos, como si la alegría y el juego estuvieran en el centro de la actividad poética. También recuerdo las palabras de Jesucristo que le agrada citar: “si quiere entender lo que soy, sábelo: todo lo que he dicho, lo he dicho en broma — y de ninguna manera me he avergonzado de ello” (*Acts of St. John*).

JR: Aquí creo que hay dos — por lo menos dos — impulsos en juego: una visión irónica y escéptica del mundo-en-general y un elemento de juego que me parece presente en toda la poesía como una forma altamente desarrollada de arte del lenguaje. Con esto en mente, me parece, Platón expulsa a los poetas de su república autoritaria, quizás con una conciencia de las fuentes de la poesía en las narraciones transgresoras y las representaciones cómicas de payasos sagrados y embaucadores, pero que también tocan a la tragedia y la comedia atenienses. En lugar de ello, lo que queda de la poesía, como diría Platón, son “los himnos a los dioses y las loas de los hombres célebres.” Para mí, por el contrario, encuentro que el cuestionamiento de dioses y hombres es un signo de salud social y espiritual profundamente insertado en la psique humana — no todo lo que la poesía puede darnos, pero, sin ello, la poesía se convierte en un recipiente en gran parte vacío. También señalaría que la cita de Jesús es apócrifa, incluso herética, y plantea la relevancia de los textos *outsider* o marginados, una de las áreas de mayor interés para mí en el mapeo o remapeo de la poesía y la poética sobre nuevas/viejas áreas de espacio y tiempo.

IQ: Luego, el otro aspecto de la alegría de la poesía tiene que ver con su constante atención a la experimentación formal y la restricción como una especie de teoría del juego lírico, un elemento de juego en toda poesía, como un tema tanto de fantasía como de imaginación (para utilizar términos románticos anticuados) — “en los procedimientos mismos,” como dice. Para mí, una vez liberado de las rimas y métricas tradicionales, la inquietud por los procedimientos sigue de múltiples formas, a menudo como una estrategia para excluir mucho expresionismo y subjetividad en el proceso de composición. De ese modo, por ejemplo, recurrí hace algunos años a una forma tradicional de numerología judía — la gematría —, que jugaba con que todas las letras del alfabeto hebreo también eran números, de modo que todas las palabras eran sumas de números. Esto permitió el emparejamiento o equiparación de palabras y frases numeradas de forma similar, tradicionalmente para la confirmación de las ortodoxias, pero abierto para mí, y para los que son como yo, a sorprendentes nuevos giros y vueltas: “una entrada” (como escribí) “en los tipos de correspondencias / constelaciones que han sido fundamentales para los experimentos de poesía modernista y ‘post’modernista durante el último siglo y

medio.” Entonces, lo que sigue, por ejemplo, en algún lugar entre la ortodoxia y la transgresión:

Without God

Without terror.

In the Shadow (1)

A womb
he devours.

In the Shadow (2)

I am
nothing.

A Vision (1)

Beat it
with power.

A Vision (2)

God
is crushed.

A Curse

Your father
shall live.

All

or enough.*

Al final, también, cuando más tarde me encargaron una serie de poemas sobre el holocausto judío, recurrí nuevamente a la gemetría, en un juego con la ortografía hebrea de los campos de exterminio de la Segunda Guerra Mundial y con el aprovechamiento del vocabulario bíblico que esto me proporcionó. Así:

AUSCHWITZ-BIRKENAU
now the serpent:

I will bring back

* *Sin Dios*

Sin terror.

En la sombra (1)

Un útero
él devora

Una visión (1)

Bátelo
con poder.

Una maldición

Su padre
vivirá.

Todo

o lo suficiente.

En la sombra (2)

Yo soy
nada

Una visión (2)

Dios
es aplastado.

their taskmasters
crazy & mad

will meet them

deep in the valley
& be subdued

separated in life
uncircumcised, needy
shoes stowed away

how naked they come
my fathers
my fathers

angry & trembling
the serpents
you have destroyed

their faces remembered
small in your eyes,
shut down, soiled

see a light
take shape in the pit,
someone killed

torn in pieces
a terror, a god,
go down deeper*

Mi argumento aquí, así como con otros procedimientos formales similares, “radica en que este pequeño nivel de probabilidad objetiva no enmascararía tanto el sentimiento o el significado como permite que emergiera.”

Todo lo cual me lleva, supongo, al término final de su pregunta: la sensación de “gozo” o “alegría” a medida que entra o emerge, del trabajo considerado, un antídoto quizás respecto al lado triste y serio sobre el que usted o Wakoski estaban llamando la atención. Es una cualidad — en realidad, una experiencia — que a veces me resulta difícil de alcanzar, pero que creo que emerge en la voluntad de soportar y cuando la energía del esfuerzo se acumula y me permite persistir. Y creo que lo siento más —

* AUSCHWITZ-BIRKENAU

ahora la serpiente:

traeré de vuelta / sus capataces / locos y furiosos
conócelos / hondo en el valle / y ser sometidos
separados en vida / incircuncisos, necesitados / zapatos guardados
qué desnudos vienen / mis padres / mis padres
enfadados y temblando / las serpientes / han destruido
sus rostros recordados / pequeños en sus ojos, / apagados, sucios
vean una luz / tomen forma en el hoyo, / alguien mató
desgarrados en pedazos / un terror, un dios, / vayan más hondo

por lo menos a veces — en la performance, incluso al final de un trabajo serio y triste como *Khurbn*: un alivio y una liberación haberlo dicho: algo muy visceral después de todo el trabajo mental. Y, por supuesto, en otras obras, la tristeza puede incluso no hallarse presente.

IQ: Entonces, ahora me parece oportuno que nos traslademos al terreno que no he podido dejar de mencionar. Me refiero al período y lugar en torno al cual surgió como poeta. Recuerdo a Jacques Roubaud cuando lo denomina “la explosión de la poesía en América” y así nos sentimos aún muchos de nosotros, fascinados y abrumados por ella, tan distantes como estuviéramos, tanto geográfica como temporalmente, de aquella explosión inicial. Así que, por favor, denos su visión personal de esa época, ese momento del ‘big bang’. Cuando lo pregunto, tengo en mente que, para muchos de nosotros, la antología de Don Allen y sus acopios y colecciones posteriores sirvieron como documentos históricos vitales, y una invitación para entrar y participar.

“Ha habido un quiebre en alguna parte”, nos señala, gozosamente, Williams, sobre su propio momento. ¿Cuál fue el quiebre que experimentó? “La poesía es la única novedad”, recuerdo que escribió Robert Kelly. ¿Cuál fue la novedad que sintió que traía?

IQ: Y, por último, díganos quiénes eran algunas personas, entonces presentes, para usted, como profesores y compañeros. Sé de su cercanía con David Antin, Robert Kelly y otros, entre los jóvenes poetas de su época, desde principios de los sesenta en adelante, pero también de sus fructíferos intercambios con los poetas mayores, como Paul Blackburn, Robert Creeley, Robert Duncan. ¿Esto fue un aprendizaje? ¿Y cuáles fueron algunas de las cosas que aprendió?

JR: El pasado, para algunos de nosotros, no parece tan lejano, aunque sabemos que lo es. Para mí y para muchos de nosotros, las novedades de fines de la década de 1950 eran inéditas y tenían una traza del pasado — la convicción de que un modernismo anterior experimental y transformacional, asignado al cúmulo de cenizas de la historia por una generación intermedia, estaba todavía vivo y listo para que lo transformáramos aún más, como lo exigía nuestro propio momento. Tanto como hoy, a esa época la marcó un auge del autoritarismo desde todas las direcciones — diferente a la Segunda Guerra mundial, pero que coloreó nuestras vidas en la América de la posguerra — ante lo cual la reacción en el flanco literario vino, primero, en una contrapoética contra aquellos que querían bloquear lo experimental y lo nuevo. Creo que, para todos nosotros, estaba la emoción que acompañaba el surgimiento de una “nueva poesía norteamericana”, pero para algunos de nosotros estaba el reconocimiento de un alzamiento similar en todo el mundo y el reconocimiento de que nuestros precursores claves no solo fueron [William Carlos] Williams y [Ezra] Pound, para la mayoría de nosotros, y [Gertrude] Stein y [E. E.] Cummings, para otros, sino, también, que nos inspirábamos mucho en el pasado europeo cercano. Por supuesto, junto con ello, estábamos comenzando o continuando una exploración de fuentes antiguas, a veces ocultas, de todo el mundo.

Así que mis primeras exploraciones etnopoéticas encajan allí — una continuación también de poetas como [Tristan] Tzara y [Blaise] Cendrars, los surrealistas y muchos otros. Además, señalaría que *Technicians of the Sacred*, como iniciador, venía y conectaba con lo que Kelly y yo denominábamos “imagen profunda”, pero mucho más que eso, como a veces traté de mostrar. Al mismo tiempo, la mayoría de los poetas que conocía se lanzaba de cabeza a la performance — una nueva oralidad y también una vinculación, muy a menudo ignorada o con mucha frecuencia exagerada, con el jazz contemporáneo y un *rock and roll* emergente.

Así, a fines de la década de 1950 o principios de la década de 1960, el mundo de la poesía, tal como lo conocía, comenzó a ampliarse rápidamente, y lo que había comenzado con mi propio grupo de poetas en Nueva York — [David] Antin, [Robert] Kelly, [Armand] Schwerner, [George] Economou, [Rochelle] Owens y [Diane] Wakoski — trajo una conexión igualmente cercana con [Paul] Blackburn, [Clayton] Eshleman y [Jackson] Mac Low, entre muchos otros. Aún más notable, comencé a establecer contacto con poetas fuera de mi zona de confort: [Robert] Duncan y [Gary] Snyder, en la costa oeste, [Robert] Creeley, en Nuevo México, y más tarde en Buffalo, [Louis] Zukofsky y [George] Oppen, entre los poetas norteamericanos más antiguos, [Anselm] Hollo y [Nathaniel] Tarn en Inglaterra y, más tarde, en Estados Unidos, [Hans Magnus] Enzensberger, en Alemania, [Jacques] Roubaud y Jean-Pierre Faye, en Francia, poetas y artistas Fluxus en todas partes, etc. Qué puedo decir al respecto, sino que los tiempos eran propicios, entonces y en los años que siguieron, y me llevaron a sentirme cada vez más parte de una vasta compañía de poetas. Ese fue el “big bang” para mí, al menos en lo referente a la poesía, porque me llevó a enfocarme en un espectro no muy estrecho y abrirme a toda una gama de posibilidades para la poesía y lo que un amigo francés, Michel Giroud, me describió más tarde como “una vanguardia que no se puede vencer.” La agitación y los cambios en el mundo en general también iban en aumento, como siempre, y, al final de la década, todos estábamos atrapados en la dinámica de la resistencia.

IQ: Imagen profunda, etnopoética, traducción total, omnipoética... Estos son solo algunos de los conceptos/prácticas que ha aportado en la poesía moderna o poiesis. Todos sus libros — ya fuesen los libros de sus propios poemas o sus recopilaciones y antologías — han contribuido a ellos y, por supuesto, han contribuido entre sí. Me agradecería que se refiriera un poco a lo que significan algunas de estas prácticas (ya que, por ahora, pueden ser más vagas para un lector georgiano). Pero especialmente me ha interesado el giro que han tomado estos trabajos y percepciones recientemente: la poesía del Afuera y Subterránea.

Esto ha incluido a todas las poesías que, sin necesariamente haberse calificado como tales, han comprometido e invocado a lo largo de los tiempos algo *in extremis*, algo “bárbaro, vasto y salvaje”; y ha incluido los escritos de los llamados pueblos “primitivos”, los chamanes, los “místicos, ladrones y locos” judíos, las voces largamente reprimidas, las víctimas de la opresión, los herejes, los blasfemos, los “enfermos mentales”, pero esto, vale la pena señalarlo, junto con las personas consideradas generalmente como poetas, aquellos que indiscutiblemente han pertenecido al “Paraíso de los Poetas”.

Entonces, ¿puede referirse a esto? ¿Su “simposio del todo” personal, que lleva tanto tiempo en proceso? Y, además, ¿qué queda por aportar en este ámbito? ¿Cómo pueden los futuros poetas (o no) ampliar más este terreno?

JR: Ahora, cuando he llegado a una edad en la que puedo mirar hacia atrás, me sorprende cómo se ve un lapso de cincuenta o sesenta años. Para mí, para retomar los términos que menciona, la participación de principios de la década de 1960 con la “imagen profunda” ahora aparece como un intento de ampliar algunas de las inquietudes de nuestros predecesores surrealistas y, al hacerlo, revitalizar simultáneamente el imagismo y el objetivismo de una vanguardia americana anterior. Unos años después, y estimulado por conversaciones con Kelly y Duncan, entre otros, vi la profundidad en la imagen profunda en cuanto conectada también con un pasado más profundo, y ello, a su vez, me llevaría, mediante investigación y traducción, a lo que denominé etnopoética. Desde muy temprano, me había fascinado la traducción y escribir en parte o en su totalidad a través del trabajo de otros — las antologías como una forma de hacerlo y la traducción como otra. Aquí mi contribución fue la idea de “traducción total” (traducir sonido y evento, así como significado), pero también otras formas de lo que Haroldo de Campos denominó “transcreación” y yo denominé “otredad.” También me sentí impulsado a abrir más el campo —tan lejos como pudiera— para incluir voces previamente excluidas, incluso despreciadas, “exteriores y subterráneas”, donde sentí que el lenguaje de la poesía hablaba a través de ellas. Había en ello algo así como lo que Duncan había denominado “un simposio del todo” y de lo que recientemente he estado refiriendo como una omnipoética.

Entonces, mucho de lo que estoy diciendo aquí se dirige hoy contra las formas renovadas de racismo y etnicidad que vemos que surgen en torno a nosotros — ahora un llamado, como lo fue hace cincuenta años — para acoger la diversidad de poesías y vidas que nuestra propia escritura y recopilación puede ayudar a avanzar. Este es un proceso continuo, tal como lo veo, y en absoluto restringido al campo más pequeño de la poesía. Sin embargo, en ese campo elegí poner a prueba mis potencias y ayudar a construir (¿quién sabe?) una especie de modelo para el mundo en general.*

* Jerome Rothenberg. Jerome Rothenberg in conversation with Irakli Qolbaia, on the origins of Ethnopoetics, deep image, gematria, and other early matters. *Jacket2*. (13 abril, 2018). Disponible en: <https://jacket2.org/commentary/jerome-rothenberg-conversation-irakli-qolbaia-origins-ethnopoetics-deep-image-gematria-an>

LECTURAS

LA ETNOPOÉTICA Y LOS CANTOS DE MARÍA SABINA. UNA APROXIMACIÓN

Introducción general

Este trabajo es una exploración y presentación del enfoque poético conocido como etnopoética, así como un acercamiento etnopoético en sí mismo a los cantos de María Sabina. Su preocupación central es presentar las características de un enfoque metodológico a la poesía oral y un ejemplo claro de las posibilidades que ofrece como ejercicio de representación literaria. Lo que se ha intentado es establecer relaciones, rastrear orígenes, influencias y contextos, así como definir y pormenorizar las características de la etnopoética.

Para poder llegar a esto, es necesario abordar de lleno las vanguardias poéticas norteamericanas surgidas en la segunda mitad del siglo XX. En ellas, encontraremos elementos poéticos y conceptuales revalorizados y revitalizados ante las necesidades y circunstancias del momento social y cultural. Revisaremos autores como Ezra Pound y Charles Olson que sentarán las bases de una renovación poética que tuvo alcances en todo el mundo. De la misma manera, se abordarán a otros poetas o núcleos poéticos que influyeron de manera clara la gestación de este acercamiento. Por ejemplo, los poetas *beats*, donde contamos al afamado Allen Ginsberg. De igual forma, se hará notar el surgimiento de nuevos sujetos poéticos, nuevas estructuras y formas, así como nueva presentación del poema que, como se verá, se encuentran claramente influidas por la necesidad y circunstancias de un momento social y estético.

Será en estos y otros autores donde hallaremos los orígenes conceptuales donde se sustenta la etnopoética. Estos son, a grandes rasgos: la reivindicación de la oralidad y corporalidad de la poesía, el énfasis en el proceso, la integración y la revaloración de otras poéticas. Esta revisión nos permitirá comprender el sustento de la propuesta etnopoética, del mismo modo que será útil para acercarnos a los cantos de María Sabina.

Con base a los hallazgos literarios y conceptuales de estas poéticas se describirá y relacionará a la etnopoética. Definiré a sus representantes, sus orígenes e influencias, así como sus planteamientos y propuestas que nos ayudarán a comprender su complejidad. Entre estos elementos se destaca: la traducción, la propia oralidad, el chamanismo, lo primitivo y el compromiso de rescate. Estas son sólo algunas de las características que constituyen el enfoque etnopoético que, como veremos, se caracteriza por una gran apertura e integración que la hacen difícil de definir.

Después de revisar las extensiones que ha tenido la etnopoética a campos más científicos como son la antropología y la lingüística (en el primer caso, a través de Dennis Tedlock y, en el segundo, a través de Dell Hymes), abordaremos el caso de la expresión poética de María Sabina. Se revisará su vida, los elementos generales en su obra, así como las particularidades de la expresión oral que se corresponde, en

gran medida, con las intenciones de las contrapoéticas y en especial de la etnopoética.

Este trabajo es, al mismo tiempo, un ejercicio etnopoético en sí mismo ya que se inscribe en la preocupación de conservar, revalorizar y buscar nuevas formas de presentación de la poesía oral, concretamente, de la poesía ceremonial y sagrada de los cantos de María Sabina. Tras las conclusiones generales se añaden tres apéndices: El primero es el más importante, pues presenta los materiales de un ejercicio etnopoético, incluyendo fragmentos de la versión de los cantos de María Sabina grabados en 1956 en tres niveles distintos: una representación de la versión transcrita que busca una coincidencia mayor de la distribución espacial del texto con respecto a la enunciación oral; la representación musicológica de los mismos fragmentos (es decir, la partitura de algunos cantos), y por último, en un CD anexo al final del trabajo, las grabaciones correspondientes a los fragmentos seleccionados. Este ejercicio puede dar una idea más amplia de la enunciación poética y de las posibilidades de presentación de textos de culturas ajenas a la nuestra.

El segundo apéndice es una versión poco conocida de los cantos de María Sabina, realizada por el poeta mazateco Juan Gregorio Regino. Un tercer apéndice describe, a grandes rasgos, las relaciones ostensibles entre los cantos de María Sabina y las diferentes expresiones poéticas de los antiguos aztecas.

En todo caso, este trabajo debe de entenderse como un esfuerzo por encontrar y difundir nuevas metodologías sensibles a la presentación y recuperación de cierto tipo de poesía oral que en nuestro país se hacen muy necesarias por la riqueza y diversidad de las culturas que conviven dentro del territorio. Como ejemplo, el caso de María Sabina será ejemplar por la profundidad, fuerza y belleza de sus cantos que en muy pocas ocasiones han sido considerados en su valor *per se*.

I. CONTRAPOÉTICAS

Después de la Segunda Guerra Mundial, las tendencias estéticas globales se atomizaron hacia un sinnúmero de direcciones. Desde los años sesentas a nuestros días hemos visto, en diferentes países, el surgimiento y muerte de cientos de movimientos estéticos. En lo que se refiere a la literatura, los años sesentas marcaron la apertura hacia nuevas formas y temas, como se puede ver en muchas obras de este periodo en nuestro país y en todo el mundo.

En lo que respecta a la poesía, desde principios del siglo XX se empezó a redefinir el panorama y la búsqueda tendió a la experimentación. Esa influencia recorrió todo el mundo y nos dio a los latinoamericanos una vanguardia con poetas como Pablo Neruda, César Vallejo, Nicanor Parra, Oliverio Girondo o Vicente Huidobro. Las vanguardias hicieron coincidir la búsqueda formal, la revaloración transgresora de lo popular y, en cierta manera, el encuentro con una poesía más comprometida con la identidad de sus representantes.

Sin embargo, a mediados de los cincuentas y en diferentes lugares del mundo, la experimentación tomó un segundo aire en esas búsquedas formales. Por ejemplo, surgió el concretismo brasileño, encabezado por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, que buscaban explorar las posibilidades visuales y sonoras inherentes en el poema. Hoy día, su influencia es muy importante y ostensible en la experimentación relacionada con la poesía sonora, la poesía visual, la holopoesía, etcétera. Es importante señalar que esta corriente poética ha tenido influencia importante en la región latinoamericana.

Por otro lado, casi simultáneamente, surgen las nuevas poéticas norteamericanas a partir de la década de los cincuentas. Estas poéticas tienen poco en común entre sí, más allá de su coincidencia temporal. Si algo las distingue es su búsqueda de nuevas formas y de nuevos sujetos poéticos, además de que todas se comprometen en una oposición a los órdenes o cánones establecidos, social y estéticamente.

Heriberto Yépez, crítico y escritor radicado en la frontera, ha denominado a estas poéticas *contrapoéticas*, englobándolas así en un afán de reacción ante lo establecido. La etnopoética, que es la corriente que me interesa desarrollar en este trabajo, surge dentro de estas contrapoéticas como la búsqueda más consistente e ideológica entre las vertientes que se dieron durante estos años. En esta primera parte del trabajo mencionaré a algunos de los antecesores de estas nuevas vertientes. A continuación, analizaré el entorno social y estético en que surgen las nuevas poéticas. En tercer lugar, destacaré los núcleos y a algunos de los personajes más representativos de las contrapoéticas. Por último, abordaré directamente la etnopoética a través de sus textos (libros y revistas) y de su mayor representante, Jerome Rothenberg.

1. Poéticas norteamericanas: Contrapoéticas y poéticas activas.

Como ya se dijo, fue el crítico Heriberto Yépez, en su libro *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*, el que les dio el nombre de contrapoéticas a estas vertientes simultáneas de la poesía norteamericana moderna. El término responde al afán de estas poéticas de resistencia y renovación (a nivel

social y estético) de confrontarse con los órdenes y cánones imperantes. Otros, como el teórico norteamericano Kevin Power, han decidido llamarlas “poéticas activas”. Al decir que estas poéticas son activas se refiere a su voluntad de buscar lo esencial y concentrarse profundamente en el proceso de creación de la obra. Recuérdense, por ejemplo, la posición de un poeta como William Carlos Williams, cuya poética considera que el poema se revela al poeta en el momento en que este se escribe y no antes, como veremos más adelante. En este trabajo, usaré el nombre que les da Yépez a estas poéticas, pues me parece que expresa mejor sus características.

He mencionado con anterioridad que es difícil hablar de las contrapoéticas como si estuviéramos hablando de una escuela. Las contrapoéticas se distinguen más bien por su eclecticismo y se mantienen unidas en su apertura. Eliot Weinberger, editor de la única antología completa de este periodo en español, lo dice de este modo: “la cohesión entre ellos es materia más de temperamentos personales y de proximidad geográfica que de estilo.” (Weimbege: 580).

Otra de las características que podrían servir como denominador común a estas poéticas es una profunda reflexión en torno a la creación y un regreso a los ingredientes más esenciales y humanos de la poesía, como lo son el regreso al cuerpo, la musicalidad, la espontaneidad y la búsqueda de un nuevo yo lírico. Como lo afirma el mismo Weinberger: “No hay características generales que puedan aplicarse a todos los poetas, a pesar de que la vanguardia enfatizó la musicalidad, la simultaneidad por encima de la linealidad académica, y el poema que ‘es’ sobre el poema que ‘trata de’” (Weimbregger: 581).

En este punto, es muy importante notar que todos los movimientos que se dieron después de la guerra recuperaron la lectura de poesía como medio esencial de ésta. De esa misma manera, y aunque existieron evidentemente publicaciones, los momentos decisivos de la poesía norteamericana del siglo XX se dieron a través de lecturas de poesía en voz alta, como las de la Galería Six de San Francisco, donde poetas como Allen Ginsberg (líder indiscutible de la contracultura norteamericana) lee su afamado poema *Howl*, e inicia así formalmente una nueva etapa de la poesía de su país y, a la larga, de todo el mundo. Como dice Kenneth Rexroth, poeta, crítico y antecesor inmediato de las contrapoéticas: “Lo que ocurrió en San Francisco primero, y de allí se difundió al todo el mundo, fue que la poesía pública vio el regreso de una relación tribal, antigua, entre poeta y público” (Rexroth: 144).

En lo que respecta a la búsqueda de diferentes yos líricos, se produce a partir de la poesía integradora de Ezra Pound y su inclusión del universo en el poema, hasta llegar a otros poetas para quienes el yo deja de ser lírico y se transforma en múltiples direcciones, como la naturaleza, en el caso de Gary Snyder, o como dios, en el caso de Robert Duncan. Las poéticas de estos autores se analizarán más adelante, en su relación con la etnopoética.

Otra de las características que unen a estas contrapoéticas es su afán inclusivo y universal, que, de igual forma, se produce desde la primera vanguardia, sustentándose en la obra de Pound y en los textos sobre poesía oriental de Ernest Fenellosa. El mismo Rexroth lo plantea de la siguiente manera: “Una característica saliente de este grupo, la vanguardia en la década de 1950 y 1960, es su universalidad” (Rexroth: 166).

Es importante tomar en cuenta que estos movimientos estéticos tuvieron mucha repercusión o por lo menos resonancia en el movimiento social gestado en Estados Unidos, el cual tendría, a la larga, consecuencias en todo el mundo. El reconocimiento del otro es una de las principales características de esta apertura y entre estos otros podemos encontrar a la comunidad afroamericana, a las mujeres y a los indígenas. Todos estos elementos, sean políticos, literarios o culturales, marcan la historia de las contrapoéticas. A continuación, mencionaré algunos precursores importantes de estas poéticas contraculturales y, en cada uno de los casos, destacaré la influencia que encuentro en la gestación de la etnopoética.

2. Precursores

En la historia de la poesía estadounidense del siglo XX, se distinguen dos momentos decisivos: el primero es el de los poetas Ezra Pound, William Carlos Williams y E. E. Cummings, que, influidos por la renovación artística de principios de siglo en Europa, se proponen revolucionar la poesía en lengua inglesa. La búsqueda y la experimentación se detuvieron por la depresión originada en la Primera Guerra Mundial y los poetas regresaron a las formas convencionales, tal vez como reflejo de la inestabilidad social. Surge entonces la llamada “Nueva Crítica”, que puede resultar un tanto retrógrada, si la comparamos con la apertura que se dio con los poetas anteriores. El segundo momento es el que sigue a la Segunda Guerra Mundial y está representado por los poetas contraculturales.

Es importante señalar que todos los poetas que se mencionarán enseguida acompañaron su creación de una profunda reflexión poética y de una notable labor de traducción.

2.1 Gertrude Stein y Langston Hughes

Heriberto Yépez, en su libro antes citado, propone a Gertrude Stein y a Langston Hughes como los precursores más lejanos de las contrapoéticas. La primera, por su búsqueda en los sonidos esenciales de la poesía y en su relación con la respiración. El segundo, porque dará testimonio de una nueva lengua surgida en Estados Unidos y encarnada en la comunidad afroamericana. Ambos rastrean en la poesía como habla ligada a su propia musicalidad.

Al mismo tiempo, Stein y Hughes serán nuevos sujetos poéticos: la primera, lesbiana, practica el cosmopolitismo y la experimentación, y el segundo, negro, ejerce una poesía nativa, socioétnica y con su música particular, lo cual tiene repercusiones sociales, ya que incluye en el terreno poético a sujetos antes marginados por la sociedad.

Stein tuvo una profunda preocupación por el lenguaje orgánico y procesual, es decir, el lenguaje *per se*. Con su experimentación, Stein abarcó todo lo que después se desarrollaría en las distintas ramas de las contrapoéticas. Por su parte, Hughes trasciende el yo lírico para hacer poesía desde el habla lírica y centrada en el oído. Como ya se dijo, esto tiene profundas repercusiones sociales, pues es el descubrimiento de una lengua distinta a la nacional, que revalora a la sociedad en la

que se inserta. Hughes fue el primero en hacer poemas *jazzeados*, es decir, poemas musicalizados con jazz y que responden a la improvisación, al baile en la poesía y a la musicalidad natural de la lengua, aspecto que sería retomado posteriormente por las distintas contrapoéticas.

2.2 Ezra Pound y William Carlos Williams

Ezra Pound y William Carlos Williams serán los primeros renovadores de la poesía norteamericana, el punto de partida de lo que Power llama “poéticas activas”. “Las raíces de la poética moderna americana pueden verse claramente en Pound y en Williams: Pound, con su energía y gigantismo; Williams, con su atención a lo particular y su precisión”, dice Power (42). En síntesis, podemos decir que Pound es el pilar de la poesía norteamericana de vanguardia. Junto con los conceptos de *collage*, multiculturalidad, intertextualidad y forma abierta, logra darle solidez a la poesía de su país e insertarla en el flujo de la poesía universal. Por estas razones, puede ser visto como el abuelo de las contrapoéticas.

A principios del siglo XX, Ezra Pound viajó a Europa y desde allí estableció contacto con las primeras vanguardias europeas, entablando amistad con grandes de la literatura mundial, como el poeta irlandés W. B. Yeats. En el tiempo que pasó en Londres fungió como editor, representante y promotor de otros de los escritores fundamentales a nivel mundial en el siglo XX: T.S. Eliot y James Joyce. Allí fundó el movimiento de los imaginistas, predecesor del movimiento vorticista. Desde el principio, hay en Pound una preocupación por la economía, la concreción y el verso libre, aspectos que trascenderían el vorticismismo y se convertirían en parte fundamental de la poesía y la poética de Ezra Pound.

A partir de su relación con el traductor Ernst Fenellosa, Pound se da cuenta de la riqueza expresiva que yace en los ideogramas chinos. Busca la integración, el dinamismo, la yuxtaposición (citas, referencias universales, íntimas o narrativas) y el *collage*, los elementos que más distinguen al poeta estadounidense más importante de su siglo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Pound sintió la urgencia de un compromiso político, económico y social, que se refleja en una parte importante de su obra poética. Esto lo lleva a coincidir y simpatizar con la ideología fascista italiana. Su apoyo a esta corriente lo lleva a la cárcel en 1945. Durante su encierro fue tratado de manera inhumana. Más tarde, es llevado a los Estados Unidos y declarado demente, encerrándosele por doce años en un manicomio. Pound fue la figura central del movimiento modernista y el renovador indiscutible de la poesía estadounidense del siglo XX, pese a que, por cuestiones ideológicas y psicológicas, se le haya cuestionado, despreciado y tratado incluso como un animal.

El principio dominante del vorticismismo era el control de la *energía*. Esta última palabra se puede entender como el vórtice de la poética de Pound. Según Power, Pound deseaba “una poesía que fuera más activa y enérgica, haciendo del poema un registro de la mente” (Power: 21). Por otra parte, Ezra Pound se interesa profundamente en la traducción creadora (aspecto que después, en diferente sentido, retomará Rothenberg). De esa manera, Pound introduce formas poéticas

provenzales, chinas, japonesas y un verdadero universo de referencias históricas, mitológicas y personales. Este segundo aspecto también reaparecerá en la etnopoética de Rothenberg. La inclusión multicultural de Ezra Pound da cuenta de una revaloración, una integración y un reconocimiento de otras poéticas, en un gesto que será el pilar, no sólo de la etnopoética, sino de varias contrapoéticas surgidas en la misma época.

Una de las grandes aportaciones de Pound fue la idea de que “en la actividad literal del hecho de escribir [...] es donde se realiza toda discriminación, decisión o valoración. Se trata de un principio activo, un proceso” (Power: 31). Este planteamiento dará frutos más tarde, en las contrapoéticas, con su nueva concepción del proceso de la escritura como la esencia de la poesía. Poetas como Charles Olson o Robert Creeley basarán su concepción de la poesía en este principio *procesual*, que también será fundamental para la etnopoética.

El segundo pilar de la nueva poesía norteamericana fue William Carlos Williams. Sin embargo, no fue sino en la segunda mitad de la década de los sesentas cuando comenzó a prestársele atención. Su poesía destacó los elementos silábicos y renovó el interés por la música inherente en la lengua y su sintaxis natural. Además, con su poema como campo de acción permitió la concretización de lo preciso y en apariencia nimio. Como dice Power, “Williams quiere que veamos las propiedades visuales en su particularidad individual. Trabaja con la instantaneidad del ver y trata de entresacar y comunicar lo que hace que esa experiencia sea significativa” (Power: 43). A Williams sólo le preocupa captar momentos aislados de la vida en su valor *per se*, donde cada elemento llena y significa por sí mismo.

Junto con el valor de los momentos *per se*, Williams mostró preocupación por la medida natural del habla. Power, parafraseando a Williams, dice: “La medida rítmica era la medida del habla, una medida de excitación, porque ya estaba excitado cuando escribía” (Power: 54). Esta cita nos deja entrever dos aspectos de la poética de Williams que tendrán gran repercusión en las poéticas posteriores: el ritmo natural del habla y el valor procesual del poema. Son los elementos que Olson retomará y transformará en su manifiesto sobre el *verso proyectivo*, que a su vez tendrá mucha influencia en la corriente que nos ocupa.

2.3 Charles Olson

Ninguna de las contrapoéticas que marcan el segundo momento de la nueva poesía norteamericana del siglo XX podría entenderse sin el *verso proyectivo* de Charles Olson. Su manifiesto ve la luz en la década de los cincuentas y marcará a todos los poetas posteriores, directa o indirectamente. Digo esto porque muchos otros poetas proponen planteamientos similares a los de Olson sin darse cuenta que él es su precursor. Olson es un caso ejemplar, ya que llega al anti-academicismo después de un doctorado en Yale y Harvard. No fue, pues, un disidente de entrada, como lo fueron los *beatniks* u otros. Su labor se reflejará en el llamado Black Mountain College, “universidad alternativa” fundada a principios de los cincuentas y donde coincidieron muchos de los artistas de vanguardia de la época.

Es por eso que Heriberto Yépez lo considera el primer aliento de la contrapoética. También José Vicente Anaya, en *Los poetas que cayeron del cielo*, nos dice que “su teoría poética influyó tanto que pronto se habló de una corriente de ‘poetas proyectivos’, lo que de alguna manera hacía referencia a los poetas *beats* o a los grupos de Nueva York o del Black Mountain Collage” (Anaya: 149-150).

Olson abre el poema, como lo había hecho Pound, pero introduce otros elementos revolucionarios: la cinética del verso y la energía de las palabras, la respiración y el ritmo como formas naturales de la poesía. Con ello, Olson aspira a restaurar las correspondencias entre el cuerpo, la lengua y la mente, cristalizándolas en la creación poética.

Al mismo tiempo, Olson reafirma lo planteado por Pound y Williams, en lo que se refiere al momento de la creación poética como el momento en que todo confluye y se hace el poema. Power lo dice de esta manera: “Olson considera el acto poético como una nueva efectuación; ni descripción, ni creación, sino un hacer. Quiere que el poema mantenga las acciones, pensamientos, emociones y presencias del impulso inicial” (Power: 93). Así, Olson integra las poéticas de sus predecesores en el carácter *procesual* de la poesía: “El énfasis de su poética, como el del principio poético, recae en el proceso” (Power; 94).

Hay cuatro elementos fundamentales en la poética de Olson que se plantan de manera muy clara en su ensayo *El verso proyectivo: poema, cinética, forma y proceso*. A grandes rasgos, estos cuatro puntos se definen de la siguiente manera. *Poema*: “el poema es la ocasión en que la vida del poeta emerge a través de la lengua” (Power: 96). *Cinética*: “El poema mismo tiene que, en todo momento, ser una construcción de alta energía [como en Pound] y en todo momento una descarga de energía” (Power: 97). *Forma*: la forma es una extensión o continuación del contenido y no puede ser delimitada de manera externa; más aún: “el lenguaje es acto del instante y la forma reside literalmente en el acontecimiento del instante” (Power: 98). *Proceso*: “El proceso permite a la lengua delimitar la experiencia, llegando a ser para Olson la llave de su postura frente a la realidad” (Power: 99). El poema se presenta, entonces, como una partitura de actos físicos realizada a través de los versos, la respiración y los saltos de la experiencia. Y es que todo lo que Olson plantea se resuelve en una nueva medida poética que responde al cuerpo y no a la métrica, lo que el poeta presenta en una fórmula fundamental de la poesía contemporánea:

La CABEZA, vía la OREJA, a la SÍLABA
El CORAZÓN, vía la RESPIRACIÓN, a la LÍNEA
(Olson: 34)

Es interesante apuntar la posición de Serge Fauchereau, uno de los detractores más fuertes de las contrapoéticas norteamericanas, que reconoce, sin embargo, la importancia de la obra de Charles Olson: “No se trata, como han querido ver algunos espíritus burlones, de una gimnasia respiratoria que permite despachar ‘tres epopeyas al mes’, sino de un especial hincapié puesto en la pulsión profunda, el compás vital seguido por el ritmo respiratorio del poema al escribir: lo contrario al ritmo marcado por un metrónomo” (Fauchereau: 279).

Para Olson, nunca se piensa o se percibe una imagen más que en el orden que determina la propia sensación. La respiración será la medida natural para poder acceder a este orden natural, con lo cual se rechaza la presencia de la métrica por considerarla externa a ese ritmo natural. “Olson considera a la respiración como el acceso del hombre a un contexto más amplio, el de la naturaleza” (Power: 104). En este punto radica uno de los puntos fundamentales de las contrapoéticas: el “regreso al cuerpo” del que habla Yépez. (127) La respiración es el cauce natural de la percepción de los sentidos. Este regreso al cuerpo tendrá muchas repercusiones conceptuales, ya que, sin nada externo, estamos ante la poesía más humana, orgánica y esencial. Y en este punto aparecen nuevas correspondencias con la etnopoética, que, al darle valor a la poesía oral y arcaica, la valora por este hecho de estar profundamente conectada con la interioridad del poeta, con la proximidad de la emoción y con la espontaneidad del acto.

Olson será uno de los que mejor representa esta correspondencia entre creación y visión del mundo, como lo muestra este fragmento de su ensayo sobre el verso proyectivo: “Pero si permanece dentro de sí mismo, si se queda contenido dentro de su naturaleza, así como es partícipe de una fuerza mayor será también capaz de escuchar, y su oír a través de sí mismo le abrirá secretos que los objetos comparten” (Olson: 40-41). Olson está muy lejos de la mística callejera de los *beats* y fue doctor por Yale y Harvard, así que no hay que ver en estas palabras como un mero esoterismo chabacano, sino como el resultado de una profunda reflexión poética.

Así, podemos vislumbrar la importancia que tiene Olson para la poesía moderna, y no sólo para la norteamericana. En su introducción al ensayo *El verso proyectivo*, Hugo Gola afirma lo siguiente: “Olson ha desarrollado teorías sobre la poesía que forman, históricamente, el puente entre los primeros líderes del movimiento moderno, como Pound y Williams, y los más innovadores poetas de la generación actual” (Olson: 29). Es por ello que resulta imprescindible tener en cuenta a Olson para poder abordar la etnopoética. Del mismo modo, la poética de Olson nos servirá de antecedente cuando abordemos los cantos de María Sabina, en especial su preocupación por el ritmo y la importancia del cuerpo.

3. Entorno social: años cincuentas y sesentas

En los años cincuentas, los Estados Unidos se encontraban en una fingida estabilidad que, aunque disfrazada de *laissez faire*, rondaba en la intolerancia. Todo parecía funcionar bien; la mayoría de la gente no se daba cuenta del alto grado de marginación de las minorías del país. Esa falsa prosperidad fue una consecuencia de la victoria estadounidense en la Segunda Guerra Mundial. Rexroth nos ayuda a entender mejor esa situación cuando escribe que, “tal como ocurriera con la Primera Guerra Mundial, con la Segunda una época histórica llegó a su fin, y con ella todo un complejo cultural, una visión del mundo y aun un estilo de vida [...]. El trabajo fuerte y el ahorro pasaron a ser vicios en vez de virtudes” (Rexroth: 130). Es importante subrayar esto, pues también el primer movimiento de vanguardia se da tras la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, además de la distancia temporal hay otra

diferencia: la primera vanguardia surge de la derrota (en Europa); la segunda, a partir de la victoria.

En el seno de esos grupos marginales, comenzó a conformarse una conciencia de resistencia a la realidad política y social. Weinberger lo explica de este modo: “La década de los cincuentas es evocada en la memoria de Estados Unidos como conformista, plácida y próspera [...], y sin embargo es pasmosa la cantidad de ingredientes subversivos que reptaban por el país” (Weinberger: 578).

Estos ingredientes subversivos se cohesionan rápidamente y se orquestan alrededor del arte. José Vicente Anaya, poeta y editor que ha contribuido a divulgar las contrapoéticas en México, escribe lo siguiente: “Había gente con un estilo de vida radicalmente opuesto al tranquilo conformismo y tal vez esto sirvió para que muchos tomaran partido” (Anaya: 11). En primer lugar, estaba el jazz con sus implicaciones de marginalidad e improvisación. Por otro lado, y muy influida por el jazz, estaba la poesía llamada *beat*. Más adelante, diremos algo sobre algunos representantes de esta corriente poética que influyó en la etnopoética. Por ahora, citaré unas palabras de Alan Watts que ilustran muy bien la importancia social de estos poetas: “Los *beats* forman una generación de jóvenes que se niegan a participar en ‘el modo de vida estadounidense’. Iniciaron una revuelta cuyo propósito no consistía en cambiar el orden existente, sino en salirse de él para encontrar el significado de la vida por medio de experiencias subjetivas y no por medio de la proeza nacional” (Anaya: 25-26).

La música y la poesía fueron las expresiones emblemáticas de este movimiento. Es Rexroth, una vez más, quien lo confirma: “La poesía y la música han sido los dos ejes de la contracultura y su proliferación ha sido inmensa” (Rexroth:181). Gary Snyder, Jerome Rothenberg, Leonard Cohen, Michael McClure, Bob Dylan y hasta Jim Morrison son representantes de la contracultura, una sociedad alternativa que se gesta a partir de la escisión anímica de la Segunda Guerra Mundial y que vuelve a abrirse con la guerra de Vietnam, que dividió no sólo a la sociedad norteamericana, sino también a la del mundo entero. Todos estos factores derivaron en el gran movimiento contracultural que recorrió el mundo en los años sesentas.

Así, el movimiento estético que nos interesa fue causa y consecuencia de todos los movimientos juveniles de los años sesentas, incomprensibles sin los antecedentes de la década anterior. Estos últimos, al trascender rápidamente las fronteras, crearon una nueva conciencia a nivel global, no sólo en términos estéticos, sino también sociales. Muchos de quienes intentaron transformar el orden social fracasaron, pero abrieron nuevas vetas de pensamiento, muy importantes todavía. Sirva de ejemplo la conciencia universal e inclusiva de muchos de estos poetas arcaicos, cuyos planteamientos poéticos deberían de revisarse hoy, para enfrentar con más sensatez el ultrajante proceso de globalización del que somos parte. De la misma manera, este reconocimiento se reflejó claramente en el nacimiento de nuevas disciplinas y enfoques científicos (antropológicos, lingüísticos) hacia las expresiones orales de otras culturas.

Otro factor fundamental que surge en este período es la aparición de la juventud como actor político real. Junto a estos movimientos, miles de jóvenes empezaron a tomar partido contra un modo de vida que no funcionaba tan bien como parecía. Las

protestas de los sesentas contra la guerra de Vietnam, la vindicación femenina, afroamericana, chicana e indígena, fueron encabezadas principalmente por jóvenes que decidieron salirse de la forma de vida imperante. Esto trajo muchas implicaciones de reconocimiento de otras culturas y expresiones, que la etnopoética retomará como uno de sus pilares y que más adelante analizaremos en detalle. Allen Ginsberg, el aclamado poeta *beat*, ilustra claramente el rechazo del mundo literario oficial por esas manifestaciones de protesta:

El rechazo a los primeros textos *beats* —textos de McClure, Snyder, Kerouac y míos— se debió a una crítica literaria basada en puntos de vista estrechos sobre la naturaleza humana, al mismo tiempo que había una sensibilidad exprimida y un desorden mecánico de las mentes que prepararon la guerra fría y el genocidio ecológico presente desde la guerra de Vietnam (Anaya: 28).

El propio Ginsberg amplía esta idea más adelante: “Los intelectuales académicos nos han estado atacando porque hemos estado abriendo el ámbito de otra conciencia a la que podríamos llamar, en cierto sentido, la conciencia ecológica planetaria” (Anaya: 28). El movimiento poético se asocia, así, a protestas socioculturales que lo motivan y lo sustentan.

No se trata de afirmar si lo estético determinó lo social o viceversa. Lo que resulta claro es que no podemos aislar ambos elementos si aspiramos a entender este momento de transición en la cultura de Occidente. La poesía y los jóvenes revivieron en las calles unidos en una sola cosa: la oposición a las formas de vida y artísticas impuestas y anquilosadas. O como explica Weinberger: “Fue la década de la poesía escrita y leída en contra de la guerra de Vietnam, una época extraordinaria en la que los poetas subordinaron sus diferencias estéticas a una visión democrática de la república de las letras” (Weinberger: 585).

Así, y sin agotar la amplitud del tema, queda claro que el entorno social fue clave para las corrientes artísticas de los años cincuentas y sesentas, entre ellas la etnopoética. En primer lugar, por su sólido compromiso con el otro, principalmente el otro perteneciente a las sociedades llamadas “arcaicas” o “primitivas”, como veremos adelante.

4. Búsquedas y expresiones artísticas

Como ya vimos, el movimiento contracultural opera principalmente a través de la poesía y la música. Sin embargo, el clima artístico general era de búsqueda de nuevas expresiones.

Por ejemplo, a nivel musical, se buscaban nuevas formas y estructuras. En este ámbito, destaca el trabajo de John Cage, con sus tratados sobre el silencio, sus pianos arreglados, su interés por la *performance*, así como por la poesía y la música “antimusical”. Otro de los aspectos que Cage abordará será la inmediatez, la espontaneidad como esencia de la poesía. Yépez lo plantea de la siguiente manera: “La poesía fundada en el habla o en cualquier tipo de espontaneidad es la inmediatez que nos revela de manera súbita esa mitad desconocida de la realidad” (Yépez: 79). Este, como veremos, será uno de los aspectos que fundamentarán las nuevas

poéticas —y desde luego la etnopoética, que en gran medida revalora las poéticas “arcaicas” o “primitivas” precisamente por su carácter espontáneo e inmediato.

Lo espontáneo y los ritmos naturales del habla se vuelven, así, importantes para la poesía y para el arte en general. Con respecto a la espontaneidad, vale la pena decir que por más que se busque en una obra artística, esta jamás será total, ya que siempre habrá una prefiguración o reproducción. Inclusive, en las sociedades tradicionales o arcaicas, donde la poesía emerge naturalmente, hay una predisposición a elementos culturales y “reglas” internas que hacen de lo espontáneo un concepto muy discutible.

Con respecto a los ritmos naturales, Anaya resume la importancia del oído en un fragmento que me permito citar ampliamente, por la claridad que arroja sobre el problema en cuestión:

Robert Duncan y Michael McClure le dan mucha importancia al sonido de la poesía; incluso, McClure escribió poemas que en lugar de palabras tienen puros sonidos, los que nos recuerdan similares experimentos iluminados de Antonin Artaud, aunque el estilo y el punto de partida es diferente en cada uno de estos poetas. McClure hace dichos poemas basándose en significados arcaicos del idioma inglés, mientras que Artaud parece conectarse más con el sentido esotérico del poder del sonido que hay en los mantras Vedas (Anaya: 235).

En general, desde los precursores más lejanos como Pound y Williams, los poetas darán la preferencia a la forma sobre el contenido, tanto que, como llega a afirmar Charles Olson, este último es determinado por la forma. Esta búsqueda formal es inseparable del experimentalismo. El poema deja de ser algo autónomo como se venía concibiendo hasta este momento: todo cabe en el poema, que recobra su sonido y desborda la hoja de papel, como lo veremos en el caso de la etnopoética. O como escribe Eric Mottram, editor y poeta inglés relacionado con los “contrapoetas”: “Poetry came out of the classroom, the library and the lonely silence of performance by an isolated reader” (Mottram: 595).

Ya hablamos antes, brevemente, del cambio de sujeto poético. Yépez lo plantea de este modo, como un cambio estético y cultural: “La aportación principal de la contrapoética norteamericana (y su causa) fue el cambio de sujeto poético real: mujeres, homosexuales, indígenas, negros, chicanos etcétera” (Yépez: 129). La importancia social y política de las contrapoéticas queda así subrayada, sin olvidar al mismo tiempo los elementos estéticos.

Para muchos de estos poetas, desde los más académicos hasta los más radicales, el poema forma parte de una forma de vida o de un estado del alma. Power, en *Una poética activa*, afirma: “A estos poetas les atañe no sólo la experiencia humana, sino también el acto de vivir y los procesos de registrar la presencia en una situación dinámica. El poema, como el hombre, es un llegar a ser” (Power: 12). Lo que aquí se subraya es la preocupación de estos poetas por el proceso creativo y la repercusión que éste tiene en su forma de ver el mundo. Y es aquí donde reside una de las grandes coincidencias de las contrapoéticas con la etnopoética, ya que esta última, al revalorar la poesía “arcaica”, toma muy en cuenta el valor que tiene el poema en este tipo de sociedades, donde, la mayoría de las veces, aparte de ser algo sagrado,

tiene profundas significaciones individuales y también sociales. Es decir, la poesía oral de los pueblos arcaicos es una expresión fáctica y funcional, que llena un hueco dentro de la sociedad.

Al mismo tiempo, lo oral y la *performance* recobrarán su presencia en el poema, gracias a este disímil grupo de poetas. Una vez más, Power explica: “La participación, la presentación oral, la música inherente a la comunicación directa, son puntos centrales en estas poéticas” (Power: 13). También Yépez resaltará a la *performance* como un elemento fundamental de estas poéticas. De esta manera, las contrapoéticas cobran gran importancia para el cuerpo y para el espíritu: “La poética llega a ser una forma de ontología, según la cual el ritmo de la lengua recoge los ritmos de la vida. El poema es, en este sentido, la verdadera medida de la manera en que el poeta ve el mundo” (Power: 61). Vale la pena subrayar esta reflexión, que también será muy importante al abordar la etnopoética, y que tiene que ver con la recuperación de los valores primordiales del poeta “arcaico”, dirigidos al desarrollo espiritual y social de la comunidad en la que vive. Los contextos rituales en que se expresa el poeta “arcaico” son muy cercanos a una *performance*, y analógicamente presentan muchos paralelismos con la poesía vanguardista, como veremos más adelante. El propio Rothenberg lo expresa de este modo en un trabajo reciente sobre la *performance*:

The performance / ritual impulse seems clear throughout: in happenings and related event pieces (particularly those that involve participatory performance), in meditative works (often on an explicitly mantric model), in earthworks (derived from monumental American Indian structures), in dreamworks that play of trance and ecstasy, in bodyworks (including acts of self-mutilation and endurance that seem to test the model), in a range of healing events as literal explorations of the shamanistic premise (Rothenberg: 2005).

Actualmente, la poesía no se puede concebir sin estas vertientes: la *performance* se ha consolidado y la poesía se acerca cada vez más a nuevas formas de presentación. Valga la pena mencionar, por ejemplo, la holopoesía, que trasciende incluso el espacio físico para producir textos en hologramas. El movimiento contracultural despertó, de este modo, una nueva conciencia poética, por lo menos en el país del norte, al grado de que la proliferación de producciones artísticas y carreras académicas se ha vuelto alarmante y hasta peligrosa. El poeta Eric Mottram lo advierte así: “Since roughly 1950, the desire to reshape language, to break rules with new inscription, to expose in performance, publish without waiting for the censorship of the massive juncture of corporation publishing, academic judgment and mass consumption, have resulted in an unprecedented poetic culture” (Mottram: 595).

Citemos de nuevo a Jerome Rothenberg para sintetizar lo dicho hasta ahora:

The time of awakening—in & after World War II— brought a convergence of the need for poetry as a truth-bearing (deconstructing) language [...] and the need (also brought home by that second (anti-fascist) war) to do away with racism & a culture of ethnic rankings, while preserving the values embedded in historic ethnicities & cultures (Rothenberg: 1994).

5. Núcleos contrapoéticos

Como se ha dicho a lo largo del trabajo, hay escasos puntos de contacto entre estas corrientes. Mucho más si pensamos a nivel de autores y no de corrientes. Sin embargo, en el panorama de las contrapoéticas se distinguen claramente dos núcleos donde residieron o en torno a los que gravitaron casi todos los poetas trascendentes de este momento. Uno de ellos es el Black Mountain College. El otro no es una escuela, sino un grupo de poetas y artistas llamados *beatniks*, término tan problemático como el de contrapoéticas.

5.1 Black Mountain College

Centro fundamental en el nacimiento de esta “nueva sensibilidad” fue el trabajo que se realizó en el Black Mountain College, en Carolina del Norte, y su órgano difusor, la *Black Mountain Review*. Charles Olson no fue su fundador, pero sí el que mayor vitalidad le dio a este centro de estudios artísticos alternativo a las grandes universidades norteamericanas. Por las aulas de este colegio pasaron artistas de muy distintas disciplinas, como John Cage, Merce Cunningham, Robert Creeley, Robert Duncan y Denise Levertov, entre muchos otros.

Con respecto a Black Mountain, Weinberger dice lo siguiente: “Fue la fuerza centrífuga de lo que más tarde iba a ser una importante tendencia de la poesía [...]. Aunque los poetas de la ‘Escuela de Black Mountain’ son, a fin de cuentas, muy distintos entre sí, todos refrendan la convicción de Olson de que un verso, más que depender de cualquier prosodia heredada, debía corresponder a una unidad de aliento” (Weinberger: 580).

Uno de los poetas más representativos de esta escuela fue Robert Duncan y nos interesa, particularmente, por su relación con Jerome Rothenberg y la etnopoética. Fue uno de los miembros del llamado grupo del “renacimiento poético de San Francisco”. Comparte con Michael McClure y con Charles Olson la idea del verso proyectivo. Creo que la forma más ilustrativa de entender la poética de Duncan es leer un fragmento de un poema suyo:

El poema
se alimenta de pensamiento, de
 sensación e impulso y
 se crea a sí mismo;
es una urgencia espiritual en el
 salto desde un escalón en la oscuridad.
[...]

Es un llamado al que
 podemos atender en lo más remoto del mundo.
 Bramido esencial del que habrá
 de surgir el novísimo mundo.

(Anaya: 146)

Duncan es el poeta católico de la generación y plantea la poesía como forma de acceso al orden primigenio. Es decir, concibe la poética como muchos poetas lo han hecho, desde su relación con lo sagrado (esto también tiene que ver con la etnopoética). Yépez la llama teopoética y, entre otras de sus características, señala el no control sobre la forma, la noción de poema abierto y el verso orgánico: “Incluso la noción de verso libre se opone a la de poema abierto, pues el verso orgánico no es libre (voluntario), sino dictado, aparecido, presenciado, revelado” (52: Yépez).

“En su pensamiento, la única contribución de la poesía al hombre está en la reefectuación del orden invisible del cosmos” (Power: 141). Este planteamiento abre la posibilidad de resignificar las cosas al evocarlas, vinculándose con las antiguas tradiciones poéticas y con sus orígenes *in illo tempore*. Para Duncan, el poema y la palabra se expresan como revelación divina. Esta última, como el rito, tiene su origen en el éxtasis espiritual. Por eso Duncan cree en el poder del chamán como creador y en su embriaguez al nombrar. Para él, la realidad no se agota en lo visible y tangible, las palabras tienen un significado más allá del inmediato y la respiración es esencial por su condición orgánica.

Como otros poetas, Duncan piensa que “conocer lo que se escribe antes de escribirlo niega el acto en sí” (Power: 158), en una concepción en que resuenan el verso proyectivo de Olson y la teoría de lo espontáneo de Williams, donde el acto creativo es el poema. Se afirma el carácter poético de cualquier expresión, de modo casi inconsciente: las palabras vienen de otro lugar fuera del poeta, lo que vuelve a acercarnos, por un lado, a la disolución del yo poético, y por otro a la poesía chamánica: “Poeta y poema son parte de un orden cósmico incesante ... Yo no me esfuerzo en obligar al poema a que sea auténtico, sino que permito manifestarse a la autenticidad que surge de la experiencia humana reconocida en el lenguaje” (Anaya: 30).

La visión sagrada de la poesía de Duncan resuena ampliamente en la visión de Rothenberg y la etnopoética, con su énfasis en las *técnicas de lo sagrado* como parte del corpus poético de la humanidad.

5.2 Beats o beatniks

Como ya se dijo, las contrapoéticas estuvieron conformadas por diferentes líneas de pensamiento coincidentes en su posición a los moldes clásicos, en especial de la poesía. Con la llamada generación *beat* estamos ante la parte más radical, contestaria y disidente de las contrapoéticas. “El espíritu rebelde, unido a las experiencias místicas y el visionario desorden de los sentidos, las rebeliones juveniles de la década de 1960 (los hippies, la nueva izquierda, la poesía en el rock) tienen muchas cosas de los *beats*” (Anaya: 20). La generación *beat* estuvo integrada por un gran número de artistas que, principalmente en San Francisco, recuperaron a la poesía como medio vital y orgánico de expresión. Al igual que en los otros apartados, revisaremos a los poetas que tuvieron alguna influencia —directa o indirecta— en la etnopoética. No quiero dejar de decir que algunos críticos han considerado a Rothenberg como parte de la generación *beat*. José Vicente Anaya incluye a Rothenberg en su libro *Los poetas que cayeron del cielo*. La generación *beat*

comentada y en su propia voz. Con esto, queda claro que las barreras entre estas diferentes “escuelas” son relativas y mutables y se reafirma la diversidad de poéticas que encontramos en este período.

Es en la poesía donde radica la mayor solidez de la generación *beat*, lo que no significa que su estética, alejada de dogmas académicos, no refleje una nueva actitud ante la vida que tendrá repercusiones en todo el mundo. Y aunque los *beats* no son el tema central de mi trabajo, creo preciso mencionarlos por la forma tan espontánea, desenfadada y experimental de su escritura, que puede incluirse en un solo movimiento, a pesar de sus ramificaciones y contradicciones, que no les impiden coincidir en su apertura, expansión y experimentación.

Un integrante fundamental de la llamada generación *beat* fue Michael McClure. Sus exploraciones poéticas se corresponden con las de Olson y, más allá, con las de Antonin Artaud. En opinión de Power, “para McClure, la poesía no es sino un principio muscular, una extensión fisiológica de su propio cuerpo” (165). Estamos ante una poesía visceral que lleva al límite el *verso proyectivo* de Olson. El propio McClure define así su cercanía con éste: “El verso proyectivo es para mí algo natural, un estado por debajo del estado que deja que el lenguaje me controle (en vez de que yo controle el lenguaje.)” (Anaya:52). Estamos ante un pensamiento hecho carne, y que se traduce en poemas donde McClure emite ruidos, literalmente fisiológicos, que responden a la parte más esencial y animal del ser humano.

El mismo Power dice de McClure algo que será muy importante al conformarse la etnopoética: “McClure exige una desestructuración vital, de modo que podamos volver de nuevo al punto original de nuestra desviación del proceso evolutivo natural: ‘Debemos hallar un mejoramiento a nivel mamífero’” (Power: 175). Resultan claras las resonancias de este pensamiento de McClure en la etnopoética de Rothenberg y en la poesía ecológica de Snyder. Una vez más, es el carácter orgánico de la voz lo que vuelve a la poesía algo casi natural y muy humano, más concretamente la poesía es vista casi como una emanación fisiológica, de un modo muy cercano a los poemas “arcaicos” o “primitivos”, en los que, muchas veces, sólo encontramos fonemas repetidos mecánicamente, y que lejos de responder a un significado lineal obedecen muy cercanamente al movimiento de la respiración.

Allen Ginsberg fue reconocido como el padre de la generación *beat* a partir de su lectura de *Howl* en la Galería Six de San Francisco, en 1955. Un año después, ese poema llevó a su autor a comparecer ante los tribunales, acusado por faltas a la moral y obscenidad. Será Ginsberg quien introduzca en la escritura *beat* el orientalismo, la conciencia visionaria, el uso de drogas, la política y la corporalidad. Ya hemos visto que este último aspecto aparece en otros poetas mencionados, pero Ginsberg fue uno de sus más radicales promotores, tal y como dice Power hablando de su poesía: “Reconcentra la actividad mental y fisiológica de vuelta hacia el presente, hacia un mundo de sonido físico natural, sonido puro, sonido corporal, un continuo sonido susurrante que hasta cierto punto despierta al cuerpo” (204). A partir de esta descripción, queda clara la búsqueda de Ginsberg de la parte más orgánica de la poesía: una búsqueda, de nuevo, con claras resonancias en la etnopoética de Rothenberg, como parece corroborarlo una frase en que este último describe la poética del autor de *Howl*: “Se trata de volver a poseer una mente aborigen y una doctrina tribal” (Power: 201).

II. ETNOPOÉTICA

Era necesario revisar estas poéticas para llegar al tema medular de mi trabajo: la etnopoética. Pound será decisivo para la etnopoética en su acercamiento a la traducción y su integración de textos universales al poema. Williams abrirá el camino de las medidas en el poema, que después serán consolidadas por Olson y su *verso proyectivo*. También Langston Hughes y Gertrude Stein influirán en la conformación de esta corriente. El primero, con la inclusión del habla, y la segunda con la inclusión de la respiración y los tiempos internos del poema. Hughes era de origen afroamericano y Stein era lesbiana, de modo que ambos nos acercan a la propuesta etnopoética, donde los poetas “otros” se incluyen en el canon de la humanidad.

En lo que se refiere a los miembros de la Black Mountain College, Duncan fue uno de los más importantes precursores de la etnopoética. Esto no sólo se debe a su concepción de la poesía como algo sagrado y a sus primerizas intuiciones de la relación del poeta con el chamán. Duncan será quien aporte la frase: *Symposium of the Whole* (“Simposio del todo”). Esta frase da título a una de las antologías de Rothenberg y sustenta el carácter de inclusión que caracteriza a la etnopoética. Igual de importantes serán algunos *beats*, como McClure y Ginsberg. El primero, por su búsqueda visceral de la poesía como estado de alma y por las relaciones que estableció con lo primitivo. Su relación con Rothenberg, por lo demás, era cercana. Ginsberg introdujo el orientalismo, la expansión de la conciencia y, desde luego, la resistencia a través del arte ante una tradición anquilosada. Revisados estos antecedentes, podemos empezar a revisar la etnopoética a través de sus textos.

1. Jerome Rothenberg

Valdría la pena empezar por destacar quién es Jerome Rothenberg, para después pasar a describir sus trabajos. Rothenberg (1931) ha jugado múltiples papeles dentro de la escena cultural de su país: editor, traductor, teórico y chamán. Yépez afirma que es el más grande ideólogo de las contrapoéticas norteamericanas. Anaya, parafraseando a Rexroth, señala:

Jerome Rothenberg es uno de los poetas contemporáneos más auténticos de Estados Unidos; él ha logrado que la poesía estadounidense se encuentre entre las principales corrientes de literatura moderna mundial. Pero, al mismo tiempo, es muy autóctono. Sólo ahora y aquí podría producirse lo que él es — una oscilante orgía entre Martin Buber, Marcel Duchamp, Gertrude Stein y el jefe Toro Sentado. Casi ningún otro escritor ha cavado tan profundo en las raíces de la poesía (Anaya: 169).

Algo semejante dice el crítico Power: “Su poesía nos exige continuamente definir valores, examinar lo que somos. Ha logrado abrir de nuevo toda una serie de posibilidades que la poesía había dejado de lado” (Power: 252). Esto es suficiente para darnos cuenta de la importancia del poeta y traductor, no sólo en tiempos contraculturales, sino hoy en día.

Como poeta, Rothenberg empezó su camino investigando la llamada “imagen profunda”. Ésta borra las barreras entre el sujeto y el objeto. Al mismo tiempo, plantea la idea de una lengua universal común, que se relaciona con el arquetipo

junguiano y con las estructuras de lenguaje universal postuladas por Noam Chomsky. La imagen profunda se transmite por ella misma y no hay forma de explicarla. O como explica Anaya: la “imagen profunda” consiste en llevar las “esencias humanas” a la poesía y a la imaginación. “Esto lleva a comunicar encuentros ancestrales que se expresan con un lenguaje libre, llegando a formas donde se encuentran el dadaísmo, el surrealismo y lo esotérico” (Anaya: 169).

Aquí es posible encontrar una clave para entender las futuras investigaciones del poeta Rothenberg. Al igual que Duncan y McClure, Rothenberg confía plenamente en el poder de la palabra para crear el mundo y en su relación con el chamanismo. Como Olson, destaca la importancia del proceso, olvidado en el mundo actual. Comparte con Snyder una idea: “Investigar la naturaleza de lo primitivo puede llevarnos a poder definir la naturaleza primaria del hombre: un lugar desde donde podamos empezar de nuevo” (Power: 245). Rothenberg parte de su propia poesía para descubrir más tarde un enorme hueco en la tradición poética: la poesía “arcaica” y sus posibilidades, fue lo que lo llevará a iniciar la consolidación de la etnopoética.

2. Gary Snyder

Snyder será junto con Rothenberg el fundador de la etnopoética, si se puede hablar de una fundación. Él comenzó las indagaciones sobre los modos de vida primitivos, enfocándose en la poesía arcaica y revalorándola como forma de vida. Es importante señalar que no lo hizo exclusivamente de una manera teórica, sino que lo puso en práctica llevando un modo de vida casi ascético, que conserva aún en nuestros días.

La poética de Snyder ha sido definida como una *ecopoética* por su profundo compromiso con la tierra. Yépez no duda en llamarlo el líder moral de la generación y para comprobarlo basta leer sus poemas o sus ensayos. Además de ser, junto con Rothenberg, el animador de la etnopoética, fue uno de los seis poetas que abrieron el horizonte de la nueva poesía en las lecturas de la Galería Six, en San Francisco.

Su forma de concebir la poesía y la realidad se ha descrito como una mezcla de budismo zen, misticismo, anarquismo y metafísica inspirada en su contacto con los indios norteamericanos. El crítico Power explica sus idas con estas palabras: “Estamos ante un poeta que ha sabido mezclar felizmente la práctica del budismo zen y un pensamiento político izquierdista, la historia amerindia y la mística del yermo” (Power: 217).

Y en efecto: la poética de Snyder se caracteriza por mostrar un lado muy político y muy comprometido con lo “primitivo” —la necesidad de reconocimiento y aprendizaje que nos puede dar lo “arcaico”. Vale la pena transcribir una cita de Snyder que hace Yépez para ampliar esta concepción:

Poesía como el uso enterado e inspirado de la voz y el lenguaje para encarnar estados mentales raros y poderosos que son inmediatamente originados por el cantante, pero que en el nivel profundo son comunes a todos los que escuchan.

Primitiva como esas sociedades que se han mantenido no literarias y no políticas pero que han explorado y desarrollado direcciones...

De todas las corrientes de la tradición civilizada con raíces en el paleolítico, la poesía es una de las pocas que puede reclamar auténticamente haber mantenido su función inalterada, tanto como una importancia que sobrevivirá a la mayoría de las actividades que nos rodean hoy.

Los poetas, como pocos otros, deben vivir cerca del mundo en que los hombres primitivos están: el mundo en su desnudez, aquello que es fundamental para todos nosotros: el nacimiento, el amor, la muerte, el hecho mismo de estar vivo (Yépez: 67).

Snyder ve la poesía como una supervivencia de lo primitivo e insta a los poetas a regresar a ese primitivismo, por las características esenciales que devuelve al ser humano. “Como poeta sostengo los valores más antiguos sobre la tierra” (Power: 217). Este será uno de los planteamientos principales de la etnopoética, como veremos más adelante.

Como Olson y McClure, Snyder mostrará una profunda preocupación por el acto de la respiración y su relación con el cuerpo y la poesía: “El proceso de la respiración es el que une lo consciente y lo subconsciente, lo grueso y lo fino, las funciones volitivas y las no volitivas, siendo, por consiguiente, la expresión más perfecta de la naturaleza de la vida en sí” (Power: 225). Este pensamiento se relaciona claramente con la etnopoética y nadie que haya practicado algo de yoga o alguna disciplina similar podría desmentirlo. En estas disciplinas, descubrimos la importancia de la respiración y cómo los vínculos que se establecen entre lo interior y lo exterior están ligados a ella.

Así, Snyder es un precursor de la etnopoética y de la eco-poética. Por eso Rexroth dice que es “el poeta más influyente —sobre los jóvenes— de su generación” (Rexroth: 180).

3. Origen y definición

La etnopoética nace propiamente con la aparición de la obra *Technicians of the Sacred*, en 1967. En este libro, se revisan poemas de todo el orbe relacionados con lo sagrado. Aquí es donde Rothenberg lanza las directrices del movimiento. La consolidación de la etnopoética se produjo a través de dos revistas: *Alcheringa* y *New Wilderness Letter*, simultáneas a los trabajos de otros poetas y antropólogos que hacían sus propias investigaciones en el terreno de la *performance*, la traducción y los modos de representación de los cantos primitivos. En nuestros días, hay tantos animadores como detractores de este movimiento, y también hay muchos lugares donde ha pasado desapercibido. Son muchas las publicaciones derivadas de las que fundó Rothenberg y oscilan en un arco amplio de la poesía a la antropología, disciplina donde, paralelamente, desde los años en que surge la etnopoética, se amplía considerablemente la preocupación por la recuperación y la representación de poéticas lejanas o arcaicas.

La etnopoética ha sido definida de diferentes maneras por sus creadores y críticos. Lo cierto es que resulta difícil una definición cerrada para una disciplina que se caracteriza por la apertura, la inclusión y la diversidad. Rothenberg ha explicado en diferentes lugares la dificultad de definir esas poéticas lejanas a las nuestras. Los términos primitivo, arcaico, oral, tribal o folclórico resultan muchas

veces limitados en su intento por definir la esencia de la etnopoética. Muchos tienen connotaciones peyorativas, como el término *primitivo*. Si Rothenberg apuesta por el término *etnopoética* es por influencia de otras disciplinas que se valen de esta contracción, como la etnomusicología o la etnofarmacología, y que tuvieron su auge en la misma época que la etnopoética. Leemos en *Symposium of the Whole*:

The word *ethnopoetics* suggested itself, almost too easily, on the basis of such earlier terms as ethnohistory, ethnomusicology, ethnolinguistics, ethnopharmacology, and so on. As such as it refers to a redefinition of poetry in terms of cultural specifics, with an emphasis on those alternative traditions to which West gave names like *pagan, gentile, tribal, oral* and *ethnic*. In this developed form, it moves toward an exploration of creativity over the fullest human range, pursued with a regard for particularized practice as much as unified theory and further “defined”, as in this book, in the actual discourse
(Rothenberg:1983: xi).

En esta cita, Rothenberg amplía su visión de la etnopoética como una redefinición de la poesía en términos de recuperación de poéticas marginadas, planteamiento esencial de esta vertiente de las contrapoéticas. Esta recuperación, no hay que olvidarlo, se produce en el marco de experimentación y apertura de las contrapoéticas. Yépez la define así:

La etnopoética fue precisamente una búsqueda de las otras estructuras; incluso más allá de sus perspectivas de igualitarismo, anti-etnocentrismo, antropologismo y nuevas tradiciones étnicas, podemos interpretar la etnopoética de Jerome Rothenberg primordialmente como una estrategia de recrear las estructuras “primitivas” (tribales) para convertirlas en neoestructuras poéticas (Yépez: 122).

Es muy difícil definir la etnopoética como una línea estética basada en parámetros artísticos. La etnopoética no inventa estructuras, sino que recoge lo que ya estaba, como se evidencia en *Symposium of the Whole* (1983). Todo estaba allí y Rothenberg se limita a tratar de ordenarlo y dirigirlo. La etnopoética integra todo lo que reconoce a lo otro y lo sitúa en su valor *per se* sin tratar de situarlo cronológicamente o en oposición a algo. La etnopoética muestra, de ese modo, a través de esos textos tan diversos, cómo desde hace mucho tiempo hay un afán por reconocer a estas poéticas como parte esencial de la experiencia humana.

Ya se dijo que, para Yépez, Rothenberg es el mejor teórico de las contrapoéticas norteamericanas, por lo que habla de la etnopoética como “contrapoética sistematizada”. Es importante analizar lo que eso significa. Cuando habla de “sistematización”, Yépez alude, a mi juicio, a la apertura de la etnopoética hacia otras disciplinas, en especial la antropología y la lingüística (más adelante le dedicaremos un apartado especial a esta relación). Por lo demás, la “sistematización” puede entenderse también en función de la complejidad con la que la etnopoética integró a su búsqueda (no como algo cerrado o definido) muchas de las otras vertientes que venían desarrollando, de manera aislada, las demás contrapoéticas. La etnopoética sería, según Yépez, la más universal de estas poéticas norteamericanas.

Para resaltar la importancia de la etnopoética, vale la pena citar íntegramente las palabras que le dedica Eliot Weinberger en su gran antología anteriormente mencionada:

Fue la década cuya tendencia o movimiento más vital, inventado por Jerome Rothenberg y hecho manifiesto por su revista *Alcheringa* y por antologías como *Técnicos de lo sagrado*, fue la “etnopoética”. Básicamente, una revisión norteamericana de un ampliado surrealismo —a su vez, una respuesta a la guerra y una profecía de la siguiente—, la etnopoética intentaba forjar una cadena con eslabones que iban de lo tribal a las heterodoxias europeas y de ahí al temprano modernismo y la vanguardia norteamericana. Poesía no del pueblo sino de los pueblos, no sólo recogió una buena cantidad de obras de los indios norteamericanos y otras tradiciones indígenas, sino que también presentó una nueva lectura de la literatura norteamericana, descubrió todo tipo de extraños y olvidados poetas, enfatizó la representación oral, los rituales poéticos y los talismanes, ofreció nuevas teorías y prácticas de la traducción, y, quizá lo más importante, propuso una imagen del poeta que, arraigada en lo arcaico, lo mostraba como un vital, necesario miembro de la comunidad (Weinberger: 585-586).

En estas palabras, Weinberger sintetiza claramente lo que es la etnopoética y enumera los elementos que la distinguen como un momento muy singular de la poesía de nuestro tiempo. A continuación, destacaré los elementos que considero más sobresalientes dentro de la etnopoética, y que, en mayoría, coinciden con los que menciona Weinberger.

4. Planteamientos y argumentos

Citaré, a continuación, el manifiesto de Jerome Rothenberg y Dennis Tedlock que apareció en el primer número de *Alcheringa* y establece el horizonte y la visión de la etnopoética:

- By exploring the full range of man’s poetries, to enlarge our understanding of what a poem may be.
- To provide a group for experiments in the translation of tribal / oral poetry & a forum to discuss the possibilities & problems of translation from widely divergent cultures.
- To encourage poets to participate actively in the translation of tribal / oral poetry.
- To encourage ethnologist & linguists to do work increasingly ignored by academic publications in their fields, namely to present the tribal poetries as values in themselves rather than ethnographic data.
- To be a vanguard for the initiation of cooperative projects along these lines between poets, ethnologists, songmen & others.
- To return to complex primitive / “primitive” systems of poetry as (intermedia) performance, etc. & to explore ways to presenting these translations.
- To emphasize by example & commentary the relevance of tribal poetry to where we are today.
- To assist the free development of ethnic-self-awareness among young Indians & others so concerned, by encouraging a knowledgeable, loving respect among them & all people for the world’s tribal past & present.
- To combat cultural genocide in all its manifestations.

(Rothenberg y Tedlock, 1970: 5)

Aunque no se incluyan en el manifiesto, hay otras intenciones latentes en la etnopoética que podríamos mencionar también: reconocer la complejidad *per se* de estas sociedades; cuestionar las nociones de lo colectivo y lo individual en el arte; mostrar que no somos la única cultura autorreflexiva; ampliar el horizonte de lo oral y lo escrito a través de una etnopoética de la escritura y el libro; mostrar que la poesía visionaria no está tan lejos de nuestra sociedad. A continuación, analizaremos los más relevantes de esos puntos:

4.1 Lo primitivo

Un planteamiento fundamental de la etnopoética es el que declara que lo primitivo es moderno y lo antiguo experimental. Rothenberg lo sintetiza en una frase: “The primitive is complex”. Con esto, Rothenberg situaba, de entrada, el valor de las poéticas arcaicas, antes de desarrollar cualquier teoría de traducción o de vincularse con antropólogos o lingüistas. “Lo primitivo es complejo”: no podemos hablar de lenguas primitivas, ni tampoco de una poesía “primitiva”, pues ésta se deriva del uso de técnicas aplicadas a las primeras.

A partir de esta valoración de lo complejo dentro de lo “primitivo”, Rothenberg amplía el “campo de acción” del poema y lo saca de la hoja escrita. Al ver la oralidad, las pinturas, los rituales y hasta las peregrinaciones como actos poéticos, Rothenberg rompe con una de las tradiciones más pesadas de Occidente y disuelve el carácter exclusivamente escrito del poema. De esta manera, su revaloración de lo primitivo reabre un sinnúmero de estructuras, hasta entonces olvidadas, que obligan a la poesía a cuestionarse de nuevo.

Me gustaría reforzar este planteamiento con una descripción que ofrece el investigador Patrick Johansson en su libro *La palabra de los aztecas*. Allí se lee lo siguiente: “Además de los atavíos y las pinturas faciales que funcionan como verdaderos jeroglíficos del sentido implícito, el gesto con su sublimación estética, la danza, así como la música, se unen al verbo para constituir el acto expresivo” (Johansson: 34). Johansson no cuenta con ninguna descripción etnopoética de la enunciación oral indígena, pero aun así considera a la *performance* como un elemento esencial para entender la oralidad azteca. El mismo planteamiento podría extenderse a otras muchas culturas arcaicas, pues la integración es esencial en la cosmogonía de los pueblos.

Aquí habría que volver a recordar los vínculos de la etnopoética con poetas como Olson y Williams (y en general con las contrapoéticas), en función del valor otorgado a la espontaneidad, a la naturalidad y a la integración de los elementos en la expresión poética. Rothenberg, al igual que Duncan, señala que los poetas o chamanes conciben sus poemas o cantos de la manera descrita por Olson en su ensayo sobre el *verso proyectivo*. La expresión se presenta en ellos como una experiencia integral que hace converger todo en el acto de la enunciación. En palabras del propio Rothenberg:

For my experience is the experience of everything that happens to me that act: the movement of my arm, the sound (& feel) of pebbles against horn, the way that brakes

across my voice, the tension in my throat, the full release of breath, the emptying that leaves me weak & ready to receive the next song, the song occurring, rising out of memory, becoming voice, becoming sound, becoming physical again, & returning into silence (Rothenberg, 1976: 9).

Con esto queda muy claro cómo, para Rothenberg, la expresión “primitiva” se corresponde con todos los elementos que integran el momento de su propia enunciación poética. La manía analítica de separar todo en partes sólo se encuentra en nuestra cultura, lo que hace difícil entender esta concepción integral de la poesía: “What we would separate as music & dance & myth & painting is also part of that work & the need for separation is a question of ‘our’ interest & preconceptions, not of ‘theirs’” (Rothenberg, 1985: xxvi).

4.2 Integración del todo

Weinberger destaca el hecho de que, en esta época, por primera vez se estaba haciendo poesía en Estados Unidos, desde Estados Unidos y por estadounidenses, en un claro gesto de emancipación del paternalismo cultural de Europa que no debemos confundir, por una parte, con el nacionalismo, ni, por otra, con un localismo exacerbado. Se trata, sí, de poetas locales, pero que, desde Pound, saben que todo el mundo cabe en un poema, aspecto que Rothenberg hará patente con su etnopoética. Este interés por lo foráneo arranca de Pound y sus traducciones del chino y del japonés y continúa con Olson y sus hallazgos en los glifos mayas. Este interés por lo de *afuera* se refleja, asimismo, en una constante traducción de obras de autores hispanoamericanos como Huidobro, Cortázar, Vallejo, Neruda, Parra y Cardenal, representantes todos de nuestras vanguardias y de nuestra experimentación. Así se corrobora el planteamiento de Yépez, cuando dice que la etnopoética es la más universal de las contrapoéticas, ya que no deja de integrar ninguna expresión poética del globo.

Ejemplo claro de todo esto es la obra del propio Rothenberg. Antes que nada, su primera antología: *Technicians of the Sacred* (1967), obra que abre la búsqueda etnopoética compilando poesía sagrada de todo el orbe en un intento de revaloración. En segundo lugar, y casi veinte años después, *Symposium of the Whole* (1983), un conjunto de ensayos con las reflexiones que fue elaborando Rothenberg en torno a la poesía, y que trazan el mapa de sus acercamientos a la etnopoética. Rothenberg divide esta obra en cinco partes: *Antecedentes, Trabajos* (donde aborda técnicamente la producción de este tipo de discursos), *Significados* (se abordan concepciones del mundo y conceptos relacionados), *Hechos* (aborda la palabra hecha por otros, incluyendo a autores como Artaud, que también exploran la *performance*), *Movimientos contemporáneos* (que explora movimientos afines o paralelos a la etnopoética, surgidos en las décadas de los sesentas y setentas). En este agrupamiento conviven ensayos de Giambattista Vico (cercano a nosotros por marcar el punto de vista que dio Boturini a nuestras culturas precolombinas), Maiakowsky, Tristán Tzara y García Lorca (con su teoría del “duende”), Carl Jung y Mircea Eliade, entre otros autores que conviven con Rothenberg en esos años.

El título de este libro está basado en una frase usada por Duncan en un texto que podría funcionar como manifiesto de la etnopoética: “In such a new ‘totality’ all the old excluded orders must be included. The female, the proletarian, the foreign; the animal and vegetative [...], all that has been outcast and vagabond must return to be admitted in the creation of what we consider we are” (Rothenberg, 1983: xii). Una conjunción de todo, y con “todo”, se refieren a todo lo que hasta este momento estaba fuera de la gran tradición o del llamado “canon occidental”.

Queda claro, entonces, que la etnopoética no debe entenderse como un mero indigenismo, sino que puede dirigirse a cualquier práctica cultural orientada al lenguaje. Todo cabe en la etnopoética; por eso, en *Technicians of the sacred*, conviven los poemas homéricos con canciones esquimales o conjuros celtas.

El aspecto de la integración constituye, así, un aspecto esencial de la etnopoética, pero tiene también múltiples implicaciones sociales: “En la etnopoética se manifestó la utopía igualitaria que permeó todas las luchas sociales de la época” (Yépez: 104).

Rothenberg cuenta con muchas otras publicaciones y antologías que recorren diferentes temas y tradiciones. Mencionaré algunas de las antologías más importantes, que no revisaré en este trabajo, pero que, en todos los casos, representan una nueva valoración de la poesía, en busca de nuevas perspectivas: *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*, *Poems for the Millenium*, *A Book on the Book: Some Works & Projections about the Book & Writing*, *Writing Through: Translations and Variations*.

4.3 Chamanismo

Rothenberg, tal vez junto con Duncan, fue el primero en plantear claramente que los chamanes fueron los primeros en hacer poesía espontánea y automática. Actualmente, esta relación no nos resulta tan sorprendente, pero en su momento lo fue y por eso cobró tanta relevancia. Fue entonces cuando se reconoció la importancia de los chamanes como poetas:

As a model for the shaping of meanings & intensities through language. As the reflection of our yearning to create a meaningful ritual life —a life lived at the level of poetry— that looking-back related to the emergence of a new poetry & art rooted in performance & in the oldest, most universal of human traditions (Rothenberg, 1985: XVIII-XIX).

Rothenberg reconoce tres características poéticas del chamán: su ejecución integradora del poema en una *performance*, su función comunitaria, y su sentido visionario y extático. El chamán domina lo religioso en la tribu, lo que no quiere decir que sea la voz del pueblo. Cura y sirve de intermediario ante los dioses. Está apartado, pero no trabaja solo necesariamente. Puede improvisar durante sus *performances*, “but more often, he will sound, will activate, the words or songs delivered at another time & place” (Rothenberg, 1976: 11).

Es importante destacar que Rothenberg no plantea que el poeta contemporáneo sea un chamán. Simplemente señala que los chamanes aplicaban técnicas análogas

a las del poeta para producir sus cantos. En sus propias palabras: “The verbal (psychoverbal) techniques of the shaman [...] are close to those that any poet might use, with perhaps this difference: that once forgetting the ends to which those techniques are directed, we lose the sense of their values and of our own” (Rothenberg, 1988: 590).

En el chamán, el sujeto poético está disuelto. Así, vuelve a surgir una de las aportaciones centrales de las contrapoéticas: la mutación y traslación del sujeto poético, como la define Rothenberg en entrevista:

El poeta es influido por voces fuera de él mismo, por voces del pasado, por voces de otros poetas, y algunos encuentran inspiración de esta manera. Esto parece relacionado con el sentido chamánico [...]; quien habla a través del chamán no es su propia mente, sino es alguien más, así que él, o ella, actúan como un conducto o un canal para otras voces” (Anaya, Vázquez, 2001: 3).

La disolución del sujeto poético, en este caso, se produce, entonces, a través de relaciones o de experiencias sagradas, tal y como lo había planteado el poeta Duncan.

El elemento del chamanismo será fundamental para la etnopoética, debido a las características de este “proto-poeta” que maneja la lengua con herramientas e intenciones similares a las de los poetas contemporáneos. En la segunda parte de este trabajo, se analizará con mayor profundidad la expresión verbal del chamán. Los cantos de María Sabina son la muestra de la alteración del sujeto poético a través de los hongos alucinógenos y el manejo de un lenguaje separado del cotidiano por la barrera del éxtasis, el trance y el mundo sagrado, que sobre todo lo demás, radican en la palabra como núcleo vital de su arte curativo.

4.4 Vanguardias

En una de las muchas definiciones que ofrece de la etnopoética, Yépez afirma que “la etnopoética es el énfasis de la zona de coincidencia entre las prácticas poéticas arcaicas y la región más experimental de la poesía moderna” (101). A través de esa analogía de la poesía “primitiva” y la poesía moderna, Rothenberg no sólo revalora la poesía arcaica, sino que también expande la concepción que tenemos de poesía.

A continuación, enumero algunas de las analogías más importantes que Rothenberg encuentra entre la poesía modernista y las poéticas “primitivas”:

- la voz como parte medular de la enunciación;
- una poesía mínima con máxima concentración;
- *intermedia*: el poeta no sólo se limita a lo verbal;
- la animalidad esencial del poema (respiración, cuerpo, sexo);
- el poeta como chamán o el chamán como poeta
- lo visionario: el poeta crea a través del sueño;
- la *performance* y la recuperación del espacio físico.¹

¹ Es interesante recordar, por ejemplo, las relaciones poéticas que establece Tzara entre sus

Rothenberg demuestra a lo largo de sus trabajos que, en cierto modo, las vanguardias no inventan nada y que todo estaba, desde mucho tiempo atrás, en las tradiciones más arcaicas de la humanidad: “It was almost, looking back at it, as if every radical innovation in the west were revealing a counterpart —or series of counterparts— in the traditional worlds west was savaging” (Rothenberg, 1983: XI). Se plantea, así, una disolución de la modernidad o por lo menos el cuestionamiento de su aspecto más experimental, buscando romper y cuestionar moldes estéticos y sociales impuestos y anquilosados. La poesía, en ese sentido, ya era o ya se había hecho una poesía críptica, visionaria y del espíritu.

El planteamiento etnopoético destacará las coincidencias entre estos momentos tan lejanos, pero que se corresponden en técnicas y en intención. Encontramos resonancias de este planteamiento en manifestaciones como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, donde los poetas hacen uso de la representación y la *performance* para revitalizar a la poesía y al arte en general, de la misma forma en que sucedió cincuenta años después, con el renacimiento poético norteamericano.

4.5 Traducción

El movimiento de la etnopoética, como todo movimiento importante en la literatura mundial, estuvo asociado con la traducción. Rothenberg no sólo ha traducido una gran cantidad de textos en su afán inclusivo (herencia de Pound), sino que también ha experimentado con el acto de traducción buscando la llamada “traducción total.” Esta inquietud nace de la dificultad de trasladar elementos intraducibles de culturas lejanas a la lengua inglesa. Los poemas “ejecutados” implican alteraciones fónicas (sin considerar que hay lenguas tonales, aglutinantes, etcétera), distorsiones de la forma “normal”, inflexiones, cambios de tono, interjecciones, todo lo cual amplía la distancia entre la traducción y lo que realmente está ahí.

Rothenberg ve la traducción como una reinención de esos elementos en la segunda lengua (a la cual se traduce) e intenta reproducir fielmente la intensidad y los diferentes elementos integrales que componen un poema en las sociedades arcaicas:

No quiero poner palabras en inglés a música indígena, sino responder poema-por-poema, intentando obrar una traducción “total” —no sólo de palabras sino de todos los sonidos conectados al poema, incluyendo, finalmente la música [...]. En estos poemas-canto todo es finalmente traducible: las palabras, los sonidos, la voz, la melodía, el gesto, los actos, etcétera (Yépez: 100).

Al asumir la responsabilidad de revalorar los textos arcaicos, Rothenberg se encontró ante “textos crudos”, producidos minuciosamente por etnólogos y lingüísticas. Pero no existían traducciones poéticas. Los poetas, en cambio, han traducido buscando recrear con igual intensidad el texto original y convirtiendo la

performances del *Cabaret Voltaire* y la poesía africana, en las que el sonido juega un papel muy importante e inusitado.

traducción en una obra o en un trabajo poético, que no se afana, como el del etnólogo o el del lingüista, en la precisión y en el alejamiento objetivo, sino que busca trasladar la intensidad poética de una lengua a otra. Así lo afirma Rothenberg en una entrevista realizada con José Vicente Anaya y María Vázquez Valdez:

La traducción se convierte, en el sentido propio de la visión, en una forma de contar con otras voces, otros espíritus, otros seres. En el acto de la traducción encuentro que puedo tomar el vocabulario de otro poeta, o el vocabulario de alguien que no es poeta, y usar sus palabras, reformularlas, disfrutarlas de distintas formas, y en cierta forma crear otro poema, y ese acto es para mí en cierto sentido una experiencia muy visionaria”

(Anaya, Vázquez, 2001: 4).

Esta complejidad de la traducción nunca se presenta de manera cerrada. En todo momento busca la apertura para encontrar nuevas formas de traducción, como se observa en sus trabajos de la revista *Alcheringa* o en el libro *Total translation*. De la misma forma, esta experimentación poética cobrará nuevos derroteros en disciplinas hasta ese momento distantes de la “literatura”, como la “antropología y la etnología. El problema de la traducción, por otra parte, es central para mi trabajo, que aborda precisamente las diferentes versiones de los cantos de María Sabina, y que intenta plantear las características de una versión o ejercicio etnopoético.

4.5 Performance

Durante el período en que emergen y se consolidan las contrapoéticas, la *performance* destacó como medio artístico que continuaba y perfeccionaba lo comenzado por algunas vanguardias de principios de siglo XX y otras más tardías.² Los dadaístas y los miembros del grupo Fluxus borraron, en su experimentación, las fronteras entre la poesía y otras disciplinas artísticas. Como dice Rothenberg, “by sometime in 1970s it had become clear to me that poetry, as we in my generation knew and practiced it, had either discovered or invented its origins in performance” (Rothenberg, 2005).

El hallazgo o la invención de las contrapoéticas consistió en señalar que la poesía, antes de pasar a la escritura y la lectura silenciosa, era parte de una *performance*, de una puesta en escena que implicaba, entre otras cosas, elementos

² Desde los futuristas —pasando por dadaístas, constructivistas y surrealistas— hasta nuestros días, la *performance* ocupó un lugar muy importante en las vanguardias artísticas del siglo veinte. En ella podían sintetizarse diferentes formas artísticas y le daba un nuevo aire a una vida artística un tanto anquilosada. Al mismo tiempo, la *performance* introdujo la espontaneidad, la integración de elementos “atmosféricos” y de la improvisación como medios válidos de creación artística. La *performance* funcionó como elemento disidente y de ruptura, y buscaba el impacto y la trasgresión de los valores burgueses establecidos. La *performance* regresó el placer al arte, dotándolo de un espíritu festivo perdido a lo largo de los siglos anteriores. Así lo establece, por ejemplo, Rose Lee Goldberg en el libro *Performance Art*: “Whether tribal ritual, medieval passion play, Renaissance spectacle or the ‘soirées’ arranged by artists in the 1920s in their Paris studios, performance has provided a presence for the artist in society. This presence, depending on the nature of the performance, can be esoteric, shamanistic, instructive, provocative or entertaining” (Goldberg: 8).

gestuales y teatrales, y en que la voz era el medio que sostenía al poema. En palabras del propio Rothenberg, “there was a memory of origins, of a time prior to writing, when the poem was truly carried by the voice and *only* by the voice.” (Rothenberg, 2005: http://www.ubu.com./papers/rothenberg_performance.pdf).

O como también explica Yépez:

Lo que hizo la contracultura fue recuperar el cuerpo en la poesía. Por eso su forma predilecta es la poesía corporal, el llamado performance: el cuerpo en el espacio móvil del lenguaje visible. Las contrapoéticas estadounidenses desembocaron ineludiblemente en poéticas del performance: el equilibrio de la palabra y la sinestesia. El cuerpo como motor métrico o como lenguaje total, pero siempre el cuerpo como centro-origen del vocablo (Yépez: 127).

Es importante resaltar lo que ya se ha mencionado en este trabajo en líneas generales sobre el surgimiento de las contrapoéticas. Estas tuvieron un nacimiento a partir de la poesía leída en voz alta. En cafés, parques públicos y librerías, los poetas encarnaron los poemas leyéndolos y más tarde haciéndolos *performances*. En aquel momento la publicación no era tan importante como la lectura ante un auditorio, lo cual llevó a muchos poetas a pensar y crear poesía en términos de su representación. Simultáneamente, la *performance* se consolidó como tal en los llamados “happenings” o eventos. “Once the opening to perform and the desire to perform were there, new forms of performing (a step and more beyond the solo reading) began to appear.” (Rothenberg; 2005)

Para Rothenberg, las dos figuras centrales de la consolidación de la *performance* fueron el poeta Jackson Mac Low y el artista pluridisciplinario John Cage.

[his work]brought systematic chance and randomization into the composition and performance of poetry, along with a strong sense of intermedia, simultaneity, the use of conventional and unconventional instrumentation, and early explorations of computerized and digitalized technologies
(Rothenberg; 2005: http://www.ubu.com./papers/rothenberg_performance.pdf)

Este ambiente no solo influyó en la creación poética de Rothenberg, sino que influiría en su concepción de la etnopoética, como lo declara en el siguiente fragmento:

The omnipresence of performance, as I came to think of it, colored my presentation of the tribal and oral in *Technicians of the Sacred* and other gatherings of traditional poetry —and on avant-garde poetry as well. [...] It was in this way —in all these ways— that performance came to represent for me both the oldest and the newest ways of making poetry
(Rothenberg, 2005: http://www.ubu.com./papers/rothenberg_performance.pdf).

Vemos cómo el entorno social influye directamente en la gestación de la etnopoética, precisamente por las resonancias que Rothenberg encuentra entre lo que pasa en ese momento y las formas chamánicas de expresión poética.

En 1977, Rothenberg publicó una especie de manifiesto titulado “New Models New Visions”, donde se plantea la importancia de la *performance* en su forma de ver

la poesía. Rothenberg destaca la presencia de la *performance* en todas las artes. Además, establece las relaciones entre tres tiempos: el arcaico, el de las vanguardias de principios de siglo XX y el de su presente. Es la *performance* la que vincula estos tres tiempos:

There is a strong sense of continuities, already alluded to, within the total range of human cultures and art, and a sense as we that drive toward performance goes back to our pre-human biological inheritance —that performance and culture, even language, precede the actual emergence of the species
(Rothenberg: 2005: http://www.ubu.com/papers/rothenberg_performance.pdf).

Todo esto nos indica la importancia que tuvo la *performance* en la práctica poética de Rothenberg, así como en las analogías entre poesía arcaica y poesía de vanguardia, uno de los aspectos más relevantes de la etnopoética y que más interesa destacar en este trabajo. Vale la pena señalar que, en nuestros días, la *performance* está consolidada como una forma del discurso y de la expresividad oral. Como con la etnopoética, será una disciplina que pasará del arte a institucionalizarse en el estudio de las ciencias sociales.

4.7 Oralidad y escritura

Dentro de los planteamientos de la etnopoética podemos encontrar una gran preocupación por la oralidad. Por un lado, este interés proviene del interés por culturas que no conocieron la escritura y que transmitían su cultura de manera oral. Por otro lado, las contrapoéticas se sustentan ellas mismas en la oralidad y la *performance*, como vimos en el apartado anterior. La oralidad es uno más de los factores que le permiten a Rothenberg hablar de continuidad en la expresión poética humana, como dice en *Symposium of the whole*: “The oral recovery involves a poetics deeply rooted in the powers of song and speech, breath and body, as brought forward across time by the living presence of poet-performers, with or without the existence of a visible / literal text” (Rothenberg, 1983: XIII).

Dado que la oralidad es la parte medular de las contrapoéticas, de la etnopoética y de la poesía arcaica (como es el caso de María Sabina), vale la pena señalar sus características expresivas generales, que nos ayudarán a entender sus posibilidades y vislumbrar su complejidad. En primer lugar, habría que decir que toda poesía oral cumple una función social explícita, llenando un hueco dentro de la sociedad. Esta función se da en un momento espacio-temporal único, lo cual vuelve la expresión única y fugaz. Aunado a esto, el cuerpo es el medio por el cual la poesía oral es transmitida, por lo que el espacio, el entorno y las circunstancias están comprometidas con él.

En relación a esto, la poesía oral siempre estará apoyada por otros elementos expresivos, como hemos señalado con anterioridad. Se incluyen decorados, ruidos y gestos corporales que refuerzan o, algunas veces, sustituyen a la propia expresión oral. Del mismo modo, la música y la danza son parte fundamental de la enunciación

y la integran siempre en una representación o en una *performance* que, como hemos visto, busca el agotamiento de las posibilidades expresivas del cuerpo unido con la voz.

De la misma forma, la palabra dentro de la poesía oral es palabra fuerza, ya que tiene poder coercitivo sobre los oyentes y sobre la propia creación que implica el acto de nombrar. En el caso de los poemas sagrados, tiene también el poder de comunicar a dioses y mortales con un mismo lenguaje. Paul Zumthor, investigador francés muy preocupado por la oralidad, nos dice: “La voz ritual pronuncia en un espacio-tiempo eternizado la palabra secreta e imperativa que conmina a la divinidad a estar presente, a ocupa el lugar del vacío en el centro de la asamblea.” (Zumthor: 276)

A diferencia de la poesía escrita, las reglas formales de la poesía oral son mucho más complejas y responden más al refuerzo del discurso que a elementos gramaticales. Esencialmente, la poesía oral se fundamenta en el ritmo. Este será, además del sostén de la enunciación, la forma más fiel para conservar la tradición. La prosodia y los manejos que el poeta o chamán hagan del lenguaje serán lo que lo distingán más allá de su complejidad gramatical o figuras.

Estos son sólo algunos de los rasgos fundamentales de la poesía oral, pero nos son suficientes para comprender su relación con las contrapoéticas y en especial, con la preocupación de la etnopoética.

Por otra parte, aunque la etnopoética se preocupó desde el principio por recuperación lo oral —cosa comprensible, pues todas las contrapoéticas nacen ligadas a la enunciación—, también descubrió otras fuentes primigenias de escritura, que representaban lenguajes sagrados y artísticos. Además, hizo notar que muchas de las experimentaciones plásticas de poetas y pintores del siglo XX tenían un antecedente en las culturas preindustriales, por ejemplo, los poemas concretos brasileños o los caligramas modernistas, que tienen sus antecedentes en las líneas de Nazca, la escritura pictográfica de los códices mesoamericanos, las vasijas de Casas Grandes, en Chihuahua, o los quipus pre-incaicos, por dar sólo algunos ejemplos.

De esta manera, entendemos que la etnopoética no se basa solamente en la poesía oral, sino también en una poesía visual que se ha venido generando desde los inicios de la humanidad y que forma parte desde siempre de una poética de lo arcaico.

4.8 Compromiso y rescate

Uno de los elementos más loables de la etnopoética es su compromiso en el mantenimiento de estas expresiones arcaicas, no por su carácter curioso, folclórico o etnográfico, sino por su valor artístico *per se* y como una parte muy valiosa de la expresión cultural, poética y humana. Snyder es quien mayor compromiso muestra con ese rescate, al recordarnos en su texto *Politics of Ethnopoetics*, que estas expresiones representan el 98% de la experiencia literaria del hombre, así como el

peligro que corren: “In a sense ethnopoetics is like some field of zoology which is studying disappearing species” (Snyder: 13).

En la misma dirección avanza otro de los puntos establecidos en el manifiesto de *Alcheringa*, que incita a los jóvenes poetas a traducir y recuperar, junto con antropólogos y lingüistas, las expresiones “primitivas”. Esta recuperación tiene sentido no únicamente para los poetas, sino para toda nuestra sociedad deshumanizada, como lo señala Rothenberg: “A reviewing of ‘primitive’ ideas of the ‘sacred’ represents an attempt —by poets and others— to preserve and enhance primary human values against a mindless mechanization that has run past any uses it may once have had” (Rothenberg, 1983: XII). Lo mismo dirá Snyder, de manera casi profética, al cierre de su ensayo *Politics of Ethnopoetics*: “These poesies to come will help us learn to be people of knowledge in this universe in community with the other people —non human included—, brothers and sisters” (Snyder: 21).

Se confirma, así, que la etnopoética no fue sólo un movimiento literario o de traducción, y que tuvo importantes consecuencias sociales, a través de sus planteamientos éticos, políticos y ecológicos de reconocimiento, valoración e integración.

Con lo visto hasta este punto es posible entender la amplitud de problemas que envuelven a la etnopoética. Aunque se inscribe en el ámbito de las otras contrapoéticas, es una corriente mucho más profunda que no responde solamente a una búsqueda estética o a los gestos de un movimiento propiamente literario, sino a un movimiento de recuperación, recreación y revaloración. Y esto a pesar de que la labor etnopoética permite, además, el acceso a textos hasta ahora relegados al academicismo etnológico, lo que sin duda amplía la visión poética de cualquiera que se interese en ellos. De igual forma, el trabajo etnopoético permite poner en su lugar las creaciones vanguardistas de Occidente, que, sin demérito alguno, encuentran en las poéticas arcaicas sus antecedentes más remotos.

Así, la etnopoética trasciende los límites de una poética contracultural y puede ser considerada como la más coherente y perdurable de las contrapoéticas. Para ampliar más este punto, vale la pena revisar su influencia y su relación con disciplinas más científicas como la antropología y la lingüística.

5. Influencia y apertura de la etnopoética

Si bien la etnopoética nace en el interior de las contrapoéticas, trasciende a este movimiento y se vincula con otras disciplinas como la antropología y la lingüística. Hoy día, podemos encontrar el término ‘etnopoética’ refiriéndose exclusivamente al acercamiento lingüístico o antropológico a ciertas expresiones orales y sin hacer referencia necesariamente al trabajo de Jerome Rothenberg. Esto no quiere decir que sean vertientes que desdeñan o niegan su trabajo, pero sí que se trata de vertientes establecidas en el ámbito de las ciencias sociales y que han seguido cauces más académicos. Vale la pena decir, además, que, desde su origen, el trabajo de

Rothenberg estuvo influido por representantes de esas vertientes científicas y, probablemente, que lo mismo sucedió en sentido contrario.

Los dos representantes más sobresalientes de estas otras vertientes etnopoéticas son Dennis Tedlock y Dell Hymes, el primero, más cercano a la antropología, y el segundo, a la lingüística. Ambos, sin embargo, han aportado propuestas y métodos que, a fin de cuentas, buscan una “traducción total” (o lo más fiel posible) del momento de la enunciación de los textos, siempre teniendo en cuenta una sensibilidad estética en la traducción.

En este apartado trataré de hacer notar las características más importantes de los trabajos de estos dos autores. De ningún modo busco una revisión total de sus propuestas y mucho menos compararlas con la etnopoética de Rothenberg. Simplemente quiero resaltar que la etnopoética hoy día es una disciplina establecida en estas áreas y que, como vemos, responde a los mismos fines que se propuso Rothenberg desde su primera publicación.

Expondré, pues, brevemente las aportaciones de estos dos autores a la traducción de textos orales e intentaré revisar la influencia de estas nuevas disciplinas en el acercamiento a las culturas mesoamericanas, lo que será muy útil para ir perfilando mi acercamiento, en el capítulo siguiente, a los cantos mazatecos de María Sabina y a sus versiones existentes.

5.1 Dennis Tedlock

Ya mencioné anteriormente la relación de Dennis Tedlock con Rothenberg y la fundación que ambos hicieron de la revista *Alcheringa*. Aquí es necesario ampliar la descripción de su trabajo, muy significativo no sólo por su vinculación con la etnopoética, sino también por sus estudios y traducciones relacionados con la cultura maya. Tedlock es representante de una antropología dialógica que puede incluirse en la llamada antropología posmoderna.³ La “antropología dialógica” de Tedlock se basa en las ideas del teórico ruso Mijail Bajtin, que se oponen a la concepción monológica del lenguaje y que plantean que cualquier expresión, en cualquier circunstancia de elocución, es parte de un diálogo, un momento de la continua comunicación verbal o intertextual. Todo texto responde a otros textos en otros contextos.

El primer lugar donde Tedlock desarrolla esta antropología es el ensayo: “La tradición analógica y el surgimiento de una antropología dialógica”, de 1979, el cual se centra en el diálogo que se produce entre el investigador y sus informantes. Tedlock opina que al antropólogo le es imposible acercarse al informante con la objetividad social exigida por las ciencias exactas. La tradición analógica, según

³ Entre las principales corrientes actuales están la “meta-etnográfica”, que subraya el papel del antropólogo como escritor, y la etnográfica como género literario, la “experimental”, más enfocada a la investigación práctica, y otra más radical que plantea la disolución del método científico. Ahora bien: “Dentro de las nuevas corrientes de escritura etnográfica hay una que últimamente ha alcanzado una definición más clara que las restantes; nos referimos a la etnografía (antropología) *dialógica*, elaborada casi en soledad durante unos diez años por el antropólogo Dennis Tedlock, de la Universidad de Buffalo, Nueva York” (Geertz: 28).

Tedlock, responde a la concepción de la experiencia etnográfica como una “pálida” imitación de las ciencias exactas. La antropología tradicional se encontraría de este lado analógico, pues no incluye el diálogo real de la enunciación y se reduce a un producto estático donde domina el monólogo. “El diálogo que Tedlock propone no es tanto un método, sino un modo de discurso, en el que los métodos revelan la forma en que verdaderamente trabajan” (Geertz: 39-40).

Tedlock pregunta si el lenguaje poético, que privilegia la forma sobre el contenido, es intraducible. A continuación, constata que las culturas sin sistema alfabético no conocen el verso como nosotros lo conocemos. Para esas culturas, la poesía se construye a través de “paralelismos semánticos y sintácticos, en los que los patrones de repetición y variación se acompañan de patrones simultáneos de repetición y variación en el significado” (Tedlock, 1991: 281). Así, para Tedlock, la traducción no está lejos de la poesía, sino que ya opera en ella, y la traducción etnográfica “no reproduce ninguna experiencia que alguien haya tenido. En vez de eso, crea una nueva experiencia: la experiencia de un oyente permanente hipotético que es como si fuera bilingüe en la lengua del otro, siguiendo cada palabra del discurso del otro a medida que se desenvuelve, de momento a momento, sin tener que tomar dictado de un texto o grabarlo” (Tedlock, 1991: 281-282).

Tedlock ha experimentado, desde hace años, una forma de traducción más precisa de las expresiones poéticas en lenguas amerindas. Uno de sus trabajos paradigmáticos, que influyó directamente en la gestación de la etnopoética, es su libro: *Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians* (1972). Al mismo tiempo, su trabajo fue influido por el de Rothenberg y por la creciente aparición de *performances* poéticas en esa época, que lo llevaron a buscar una nueva forma de representación de los textos indios: “It was not until late in 1968, after listening to many oral performances of modern poetry, that I returned to my Zuni tapes and began to work out the details of the mode of presentation used here, which combines poetic and dramatic features” (Tedlock, XIX: 1972).

En este trabajo, Tedlock construye su propia forma de traducir y presentar la poesía narrativa de los *zuni* por medio de estrofas y espacios que están ahí sustituyendo el silencio. Otro de los elementos que utiliza son las mayúsculas para representar frases o pasajes en que la expresión se convierte en grito, pero en los cuales no puede hacer uso de un signo de exclamación que no indica un crecimiento gradual. La presentación de los textos de Tedlock incluye elementos teatrales, como cuando se señalan en cursivas las acotaciones al texto.

De esta forma, antes de presentarnos los textos *zuni*, Tedlock ofrece una guía para su lectura en voz alta. En ella se explican las modificaciones tipográficas usadas en el texto:

girl wor
The would sit king

Esta representación indica un intervalo de 3 medios tonos entre los dos niveles.

0-----n he went

Esto representa el mantenimiento o sostenimiento de una vocal por dos segundos.

Estos son sólo dos ejemplos de la tipografía utilizada para representar los relatos *zuni*, que Tedlock busca recrear de la manera fiel posible, sin por ello dejar de reconocer la dificultad de dicha empresa. Al igual que Rothenberg, Tedlock busca nuevas formas para acercarse al lector (que en este caso podemos llamar *performer*) a la enunciación original, lo que es lo mismo que decir que busca una “traducción total” o etnopoética.

5.2 Dell Hymes

Dell Hymes ha realizado una importante labor en el rescate y traducción de la tradición oral de los pueblos nativos de Estados Unidos. En su búsqueda, ha publicado un gran número de estudios sobre diferentes lenguas que sobreviven en el país del norte. De esta forma, ha logrado concebir un método de análisis y traducción estructural que vincula la precisión lingüística con la preocupación estética de transmitir, lo más fielmente posible, los textos originales. Este método de análisis ha sido denominado también “etnopoética” y, pese a que comparte intereses con la etnopoética de Rothenberg, se respalda en un análisis lingüístico estructural que refleja la progresiva institucionalización de la etnopoética.⁴ Creo importante decir que Hymes, al igual que Tedlock, influyó mucho en el nacimiento de la etnopoética de Rothenberg.

En un libro de 1981 —*“In vain I traed to tell you”. Essays in Native American Ethnopoetics*—, Hymes expone sus preocupaciones sobre el análisis de la literatura de los pueblos indígenas norteamericanos. Su interés es lograr transmitir el espíritu del poema:

If we refuse to consider and interpret the surprising facts of device, design and performance inherent in the words of the text, the Indians who made the text, and those who preserved what they made, will have worked in vain. We will be telling the texts not to speak. We will mistake, perhaps to our cost, the nature of the power of which they speak” (Hymes: 6).

En este pasaje encontramos el sentido del trabajo de Hymes y sus correspondencias con la preocupación de Rothenberg, aunque en su caso el análisis lingüístico sea el único medio fidedigno para llegar a la comprensión del poema y a su traducción.

⁴ Para Hymes, es necesario equilibrar la apreciación estética con las herramientas de la lingüística estructural para poder hacer una transcripción íntegra: “For the true values of the original structures and content of the poems to be realized, where now obscured, and for verbally effective translation to be newly made, the perspectives and tools of linguistics are indispensable” (Hymes, 1981: 60). Aún así, pone el énfasis en la parte lingüística: “The term ‘structure’ is used here because of my belief that the true structure of the original poem is essential to the knowledge of it, both ethnological and aesthetic. By structure, I mean here particularly the form of repetition and variation, of constants contrasts, in verbal organization” (Hymes: 42).

Este otro fragmento muestra cómo el método de Hymes descansa más en la aridez lingüística que en la valoración poética. Sin embargo, lo que nos interesa destacar aquí es cómo la etnopoética dio origen a métodos (en este caso estructurales) para traducir no sólo el significado de un poema, sino también su forma:

The work is structural in method, poetic in purpose. The structural method is no more than an application of elementary principle of structural linguistics: look for co-variation in form and meaning. The poetic purpose is to come as close as possible to the intended shape of the text in order to grasp as much as possible of the meaning embodied in this shape. Much will still escape. The gesture, voices, tunes, pauses of the original performances cannot be recovered for most of the materials dealt with here. Still, much of structure persists and can be perceived (Hymes: 7).

Para ejemplificar lo anterior, transcribiré algunos ejemplos de las diferencias entre la traducción literal y la traducción “literaria” que ofrece Hymes, para ilustrar las virtudes de su enfoque. En primer lugar, citaré un breve fragmento de un canto *ojibwa* (cultura indígena de la parte canadiense de Norteamérica) en lengua original, en el que se basa Hymes para sus traducciones:

Chant to the Fire-Fly

Wau wau tay see!
Wau wau tay see!
 E mov e shin
 Tahe bwau ne baun-e wee!

Wau wau tay see !
Wau wau tay see !
 Was sa koon ain je gun
 Was sa koon ain je gun

(Hymes: 7)

La siguiente, es una transcripción de la versión original del canto indígena. Fue traducida al inglés por un etnógrafo pionero en el campo de las lenguas nativas norteamericanas, Henry Schoolcraft, a principios de siglo XX:

Flitting-white-fire-insect! Waving-white-fire-bug! Give me light before I go to bed! Give me light before I go to sleep. Come, little dancing white-firebug! Come, little flitting white-fire-beast! Light me with your bright whiteflame-instrument-your little candle (Hymes; 7).

Inmediatamente se observa en esta versión *literal* la ausencia de distribución y la poca importancia que el etnólogo presta a la traducción poética, presentándola como si se tratara de prosa. Comparada con la versión en lengua original, se percibe una falta de concreción y una saturación en la versión etnográfica. A continuación, transcribiré la versión *literaria* que elabora Hymes para demostrar las ventajas de ésta sobre la traducción etnográfica:

Fire-fly, Fire-fly! Bright little thing,
 Light me to bed, and my song I will sing
 Give me your light, as you fly o'er my head,
 That I will merrily go to my bed.
 Give me your light o'er the grass as you creep,
 That I may joyfully go to my sleep.

Come, little fire-fly, come, little beast,
 Come! And I'll make you tomorrow a feast.
 Come, little candle that flies as I sing,
 Bright little fairy-bug- night's little king;
 Come, and I'll dance as you guide me along,
 Come, and I'll pay you, my bug, with a song.

(Hymes; 40)

Las diferencias entre las dos versiones son ostensibles y, sin duda, resulta mucho más placentera y fidedigna la lectura de la versión *literaria* de Hymes que la de la *literal* del etnógrafo. Así, queda clara la preocupación de Hymes por la traducción poética. Para reafirmar esto, me gustaría citar otro fragmento de Hymes que muestra la importancia de conocer la tradición poética y los recursos que ofrece para aportar traducciones más completas y que transmitan mejor el sentido de los poemas: “But where both translations are parallel to the original in content, it is the literal version that is the more concrete. Its specificity of images makes it the better version to an audience familiar with the canons and accomplishments of Pound, Williams and other giants of the twentieth-century American verse” (Hymes: 40).

A través de Tedlock y Hymes, hemos podido observar la importancia adquirida, a partir del último cuarto de siglo, por la traducción poética de la poesía amerindia. Aunque cada uno de ellos recurre a herramientas diferentes, algunas más experimentales y otras más académicas que otras, hay algo en común con la etnopoética de Rothenberg: la voluntad de transmitir en su totalidad, y con toda sensibilidad, el momento de la enunciación. En el siguiente apartado se describirá el camino que ha seguido el acercamiento a la palabra indígena mesoamericana, su traducción, y cómo estas corrientes posmodernas de la antropología han penetrado las áreas de estudio de nuestras culturas amerindias.

5.3 Artes verbales amerindias

El acercamiento a las artes verbales amerindias comienza con los sabios del siglo XVI (fray Bernardino de Sahagún, Diego de Landa, el Inca Gracilaso), siendo los pioneros en la comprensión y la conservación del arte verbal nativo. Aunque sus esfuerzos hayan sido motivados por la necesidad de evangelizar “desde dentro”, nos legaron material invaluable para la apreciación de las culturas precolombinas, en especial la náhuatl, la maya y la inca. Para el investigador Gary H. Gossen, el sensible y preocupado acercamiento al arte verbal de estos sabios no volverá a aparecer hasta principios del siglo XX. Durante los tres siglos intermedios, señala Gossen en el trabajo “Antropología del nuevo mundo y artes verbales amerindias”, se tomó otro

camino con respecto a esas expresiones. El positivismo regía al mundo y las manifestaciones artísticas se usaron para ensalzar el progreso y la evolución en contraste con los hombres “primitivos.” Sólo el romanticismo llegó a exaltar al indígena como a un idílico hombre preindustrial, asociado con el “buen salvaje” de Rousseau.

No fue sino hasta principios del siglo XX cuando Franz Boas, norteamericano y fundador de la lingüística antropológica, retomó esa vertiente sensible al acercamiento a los textos indígenas como no se hacía desde la Colonia. La escuela fundada por Boas recuperó una gran cantidad de textos en un afán que no se daba desde tiempos coloniales. México se vio influido por esta escuela a través de Manuel Gamio, alumno de Boas, quien inició esa nueva etapa de recuperación. Para Boas y sus discípulos, la lengua era una expresión de la cultura inconsciente por lo que su recuperación era invaluable. Además, al igual que sabios como Sahagún (que hablaban de conocer la enfermedad para ofrecer la medicina), Boas sabía que sólo es posible entender los procesos culturales desde el interior de una cultura, y no desde una visión europeizada y etnocéntrica de la humanidad, esto es, “en su contexto, según los cánones de culturas y lenguajes específicamente americanos” (Gossen: 280). El legado de Boas fue retomado por Edward Sapir, cuyos esfuerzos fueron trascendentales para el desarrollo de la antropología y la lingüística. Una de sus teorías, que tuvo gran influencia en los años cuarentas y cincuentas, se conoció como teoría de Sapir-Whorf y proponía, esencialmente, que todo pensamiento está condicionado por el lenguaje.

Más tarde, en los años sesentas, a causa de la apertura y las revoluciones culturales, el acercamiento al arte verbal amerindio corrió en muy diversas direcciones. Fue entonces cuando surgieron y se desarrollaron la etnografía del habla, la etnosemántica, los trabajos sobre la *performance* y la etnopoética.

En el trabajo citado, Gossen habla de los nuevos métodos de acercamiento a las artes verbales americanas. Aquí sólo abordaré la concepción que tuvieron los americanistas de la etnopoética norteamericana, pero hay que subrayar que el origen de ese acercamiento está en el legado de la escuela de Boas, que “buscó un testimonio nativo en los lenguajes nativos, como meta digna en sí misma y como registro de cómo un pueblo sensible concibió su propio mundo” (Gossen: 288). Dice Gossen acerca de la etnopoética:

La etnopoética se ha interesado por la empresa de encontrar modos de representación y traducción textual que reconozcan la sutileza y gracia de la palabra artísticamente hablada de *performance* oral en el lenguaje nativo [...]. Su principal afán no es la contextualización *per se*, sino antes bien una sensibilidad para transmitir la narrativa y el verso en una traducción bien intencionada (Gossen: 292-293).

Es interesante señalar las similitudes con algunos planteamientos iniciales de Rothenberg. De acuerdo con Gossen, Tedlock y Hymes habrían sido los creadores de la etnopoética: “La etnopoética tiene origen en los descubrimientos de esquematización por medio de paralelismo sintáctico y de forma / contenido realizados por Dell Hymes, y por el reconocimiento de la significancia desde las pausas entre frases hecho por Tedlock [...]. Estos descubrimientos demostraron con

claridad la naturaleza artística de la narrativa oral y contribuyeron a formar una imagen de los narradores como maestros de la palabra supremamente dueños de los recursos de sus idiomas, que producían trabajos coherentes y unificados de la literatura oral” (Gossen: 293). Subrayo la semejanza entre estos “maestros de la palabra supremamente dueños de los recursos de sus idiomas” y los “technicians of the sacred” de Rothenberg, “técnicos” de la palabra que poseen un manejo del lenguaje capaz de hacerlos acceder a un más allá.

A partir de estos acercamientos, la literatura indígena cobra una fuerza nueva, lo mismo que el respeto a sus creadores y la inserción de sus creaciones en nuestro mundo. Nuevos lazos multidisciplinarios permiten hoy la integración y el conocimiento de los portadores de esas culturas y de los investigadores que se acercan a ellas. Particularmente interesantes me resultan las siguientes perspectivas señaladas por Gossen:

Con todos los instrumentos interpretativos de que hoy se dispone, junto con la perspectiva de una colaboración directa con colegas americanos nativos, cultos y sensibles, me parece que ha llegado el momento de fomentar en gran escala toda una nueva generación de proyectos de colección (Gossen: 296).

La etnopoética, en suma, ya no es considerada hoy como una rama experimental de las contrapoéticas norteamericanas, sino que se inserta, más bien, en las nuevas vertientes de acercamiento antropológico a las artes verbales amerindias. Estamos ante la maduración del planteamiento de Rothenberg y su consolidación en las ciencias sociales. Aunque esta nueva etnopoética sea más académica e institucional y se base en métodos científicos, no deja de compartir con la de Rothenberg el interés por la recuperación de las artes verbales amerindias, la búsqueda de formas de traducción más plena y la valoración e inclusión de las creaciones de los pueblos indígenas en la historia literaria de la humanidad.

6. Conclusiones

Después de este largo recorrido, hemos concluido la revisión de las contrapoéticas norteamericanas en sus diferentes vertientes. En cada uno de los antecedentes y núcleos contrapoéticos revisados, pudimos encontrar elementos que a la larga serían fundamentales para la gestación de la etnopoética, la más duradera quizá de las poéticas contraculturales.

Más adelante, revisamos algunos de los elementos que constituyen a esta vasta e inclusiva corriente, desde la revaloración de lo primitivo hasta la búsqueda de traducciones más sensibles de textos poéticos pertenecientes a tradiciones distintas a la occidental, para vislumbrar, por último, los dominios actuales de la etnopoética y sus nuevas fronteras.

Hecha esta revisión, queda por abordar un ejemplo que reviste para nosotros un interés muy especial. Así, el siguiente capítulo estará dedicado a los cantos de la sabia mazateca María Sabina y a sus diferentes versiones. Intentaré, en la medida de lo posible, situar esos cantos en el entorno en que se producen, para después analizar algunos de sus rasgos y presentar, al final, una posible versión etnopoética,

inexistente hoy en día, cuya prioridad consistirá en destacar el valor *poético* del lenguaje de María Sabina.

(...)

Bibliografía

- Anaya, José Vicente. *Los poetas que cayeron del cielo. La generación beat comentada y en su propia voz*. México: Instituto de Cultura de Baja California / Juan Pablos, 1998.
- Anaya, José Vicente y María Vázquez Valdez. "Entrevista con Jerome Rothenberg. Más allá de la imagen profunda". *La Jornada Semanal* 307 (21 de enero de 2001): 2-4.
- Aridjis, Homero. "María Sabina in Mexico City". *María Sabina. Selected Works*. Ed. y trad. Jerome Rothenberg. Los Angeles: University of California, 2003. 164-172.
- Estrada, Álvaro. *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*. 13ª ed. México: Siglo XXI, 2005.
- Evans, Richard Y Hoffman, Albert. *Las plantas de los dioses. Las fuerzas mágicas de las plantas alucinógenas*. México, FCE, 2000.
- Fauchereau, Serge. *Lectura de la poesía americana*. Trad. Enrique Murillo. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Geertz, Clifford (comp.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Trad. Carlos Reynoso. México: Gedisa, 1991.
- Goldberg, Rose Lee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- Gossen, Gary. "Antropología del nuevo mundo y artes verbales amerindias". *Motivos de la antropología americanista: indagaciones en la diferencia*. Ed. Miguel León Portilla. México: FCE, 2001. 277-303.
- Graves, Robert. *La diosa blanca*. Trad. Luis Echavarri. Madrid: Alianza, 1983.
- Hymes, Dell. "In Vain I Try to Tell You". *Essays in Native American Ethnopoetics*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1981.
- Johansson, Patrick. *La palabra de los aztecas*. México: Trillas, 2000.
- _____. *Voces distantes de los aztecas*. México: Fernández, 1994.
- Mottram, Eric. "Forget about been Original: Recent American Poetics". *The New Pelican Guide to English Literature 9. American Literature*. Ed. Boris Ford. Londres: Penguin, 1988. 595-616.
- Munn, Henry. "Los hongos del lenguaje". *Alucinógenos y chamanismo*. Ed. Michael J. Harner. Trad. Helena Valenti. Madrid: Guadarrama, 1976. 95-135.
- _____. "The Uniqueness of María Sabina". *María Sabina. Selected Works*. Ed. Jerome Rothenberg. Los Angeles: University of California, 2003. 140-160.
- Olson, Charles. "El verso proyectivo". *El poeta y su trabajo II*. Ed. Hugo Gola. Trad. José Coronel Urtecho. México: UAP, 1983.
- Power, Kevin. *Una poética activa. La poesía norteamericana (1910-1975)*. Trad. Álvaro Carrasco. Madrid, Editora Nacional, 1978.
- Regino, Juan Gregorio. *Creación literaria indígena: tradición y modernidad*. Ponencia inédita. México: 2004.
- _____. *Én tsi'e nga xtjox'a k'ajmihi. Palabras para abrir el cielo. Poesía Mazateca*. México, SEP, 2004. (Libros del rincón).
- _____. Entrevista. México: 2006.
- Rexroth, Kenneth. *La poesía norteamericana del siglo XX*. Buenos Aires: Nova, 1971.
- Rothenberg, Jerome y Diane Rothenberg. *Symposium of the Whole. A Range of Discourse toward an Ethnopoetics*. Los Ángeles: University of California, 1983.
- Rothenberg, Jerome y Dennis Tedlock. "Statement of Intention". *Alcheringa* 1 (1970): 5.
- _____. "Pre-Face to a Symposium on Ethnopoetics". *Alcheringa* 2 (1976): 6-12.
- _____. *Technicians of the sacred. A range of poetries from Africa, America, Europe & Oceania*. 2a. ed. Los Ángeles, University of California Press, 1985.
- _____. "American indian poetry and the 'other traditions'". *The new Pelican guide to English literature 9. American literature*. ed. Boris Ford Londres, Penguin, 1988. pp. 583-594.

- _____. "Ethnopoetics at the Millenium. A Talk for the Modern Language Association", December 29, 1994. en: http://www.ubu.com/ethno/discourses/rothenberg_millennium.html
- _____. (comp). *Maria Sabina. Selected Works*. Los Ángeles, University of California Press, 2003.
- _____. "How We Came into Performance: A Personal Accounting." 2005 en: http://www.ubu.com/papers/rothenberg_performance.pdf
- Ruiz de Alarcón, Hernando. *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva España*. México: SEP, 1988.
- Snyder, Gary. "The politics of ethnopoetics". *Alcheringa* 2 (1976): 13-22.
- Tedlock, Dennis. *Finding the Center. Narrative Poetry of the Zuni Indians*. Nueva York: University of Nebraska, 1972.
- _____. "Preguntas concernientes a la antropología dialógica". *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Ed. Clifford Geertz. Trad. Carlos Reynoso México: Gedisa, 1991. 275-288.
- Wasson, Robert Gordon. *El hongo maravilloso: Teonanácatl*. México: FCE, 1983.
- _____. *Maria Sabina and her Mazatec Mushroom Velada*. Nueva York: Harcourt Brace & Jovanovich, 1974.
- Weinberger, Eliot. *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*. Ed. en español: María Baranda. México: Ediciones del Equilibrista, 1992.
- Yépez, Heriberto. "Clock Woman in the Land of Mixed Feelings: The Place of Maria Sabina in the Mexican Culture". http://www.ubu.com/ethno/discourses/yeppez_clock.html
- _____. *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*. México: CONACULTA/CECUT, 2002.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus. 1991. *

* Ernesto Miranda Trigueros. *La etnopoética y los cantos de María Sabina. Una aproximación*. México, 2007. Tesis (Licenciatura en Lengua y Literatura hispánica). Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 4-58. Disponible en: http://132.248.9.195/pd2007/0617517/0617517_A1.pdf

CIERTOS MÉTODOS DE LA INVESTIGACIÓN (TRANS)CREACIÓN: LA (ETNO)POÉTICA DE JEROME ROTHENBERG

“Allí donde la intuición se une a la investigación exacta se acelera el progreso... Las puertas que dan a ese ámbito se hallan abiertas desde hace algún tiempo”.

Paul Klee¹

I

El término *etnopoética* fue urdido por Jerome Rothenberg en 1968. Rothenberg publicaba su primera versión de la antología *Technicians of the Sacred*, que congregaba poesías y otros materiales de culturas chamánicas de África, América, Asia y Oceanía. La etnopoética de Rothenberg comenzó como una exploración de materiales tribales, indígenas o primitivos de otras tradiciones no-occidentales. No era la primera vez que un poeta norteamericano se interesaba en estas poéticas. Ezra Pound ya había hecho asomos a poéticas como la china o egipcia, y Charles Olson, emulándole, entrevió lo sumerio y usó la apropiación y cierta información etnográfica y bibliográfica acerca de los mayas, digamos, para fabricar su propia poética, como lo registran algunos ensayos suyos o las *Mayan Letters*. Rothenberg retomó esta tendencia y le dio mayor sistematicidad.

El punto de arranque fue la traducción, praxis equidistante de la investigación y la creación. Rothenberg deseaba difundir poesía de otros pueblos fuera de un contexto puramente etnológico, *académico*, a la vez que resaltaba el carácter artístico de esas fuentes originales y su propia traducción. Dignificaba y, sobre todo, apuntaba la complejidad estructural de la poesía “primitiva”. La etnopoética nació para dejar de traducir y presentar las poéticas no-occidentales de modo plano: Mallarmé puesto al servicio del Amazonas.

Así precisó Rothenberg su etnopoética 25 años después:

ETNOPOÉTICA

Una aproximación comparativa hacia la poesía y las artes relacionadas, con un énfasis característico, pero no exclusivo, en las culturas sin Estado o de baja tecnología y en las formas orales y no-letradas [no-literales] de expresión verbal. (2) La poesía y las ideas acerca de la poesía de este modo observadas o estudiadas. (3) Un movimiento o tendencia en la poesía contemporánea, la literatura y las ciencias sociales (la antropología en particular) dedicadas a tales intereses.

La historia de dicha etnopoética abarca al menos los últimos doscientos años, durante los cuales ha funcionado como un cuestionamiento de la poética culturalmente cerrada y de la poesía de la “cultura alta europea”. Aunque la designación “etnopoética” fue hecha de modo muy posterior, la interrogación ha sido impulsada a veces de modo separado, a veces entre discursos interrelacionados entre filósofos, eruditos, poetas y artistas. Está claramente vinculada con los impulsos hacia el primitivismo tanto en el romanticismo como en el modernismo y con las tendencias de vanguardia que exploran formas nuevas y alternativas

¹ “Experimentos exactos en el ámbito del arte”, en Lourdes Cirlot (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Terramar Ediciones, Argentina, 2007, pp. 208-209.

de poesía y que subvierten perspectivas normativas acerca de los valores tradicionales y los reclamos por parte de la “civilización” de tener hegemonía sobre otras formas de cultura. A pesar de todo su vanguardismo, la principal preocupación etnopoética ha sido acerca de formas clásicas, hieráticas, y tradiciones plenamente cumplidas, frecuentemente muy bien preservadas.

La emergencia en las postrimerías del siglo XX de una etnopoética tanto como un movimiento y un campo de estudio académico fue la culminación de proyectos surgidos dentro del modernismo mismo. En ese sentido, la etnopoética es claramente paralela a las preocupaciones etnoestéticas en las artes visuales y performativas y su muy bien documentada influencia en el contenido y forma del arte contemporáneo tanto en Occidente como en las culturas del Tercer Mundo dominadas por lo europeo. Por otro lado, la creciente inquietud de la vanguardia occidental permitió una visión contemporánea de las formas culturalmente distantes que revelaban tanto las que eran similares a formas occidentales y otras extraídas de áreas previamente inadvertidas del arte visual y verbal. Los intereses de los poetas —tanto formales como ideológicos— fueron acompañados u originados por investigaciones eruditas de los contextos y las propiedades lingüísticas de las obras tradicionales, incluyendo la naturaleza de las poéticas orales y las particularidades de la traducción de fuentes orales. Como mucha poesía moderna y posmoderna, estas investigaciones involucraron necesariamente un punto de vista intermediático, que ponía en duda las fronteras de los géneros.²

La etnopoética —al contrario de otras corrientes estilísticas o existenciales de la poesía contracultural— no se mantuvo como un mero movimiento estético o una etiqueta — verso proyectivo, espíritu *Beat* o *deep image*— para identificar una escuela, grupo o artífice, sino que tomó pronto la forma de una ciencia flexible.

Así se autodefine Jerome Rothenberg:

Mi obra publicada abarca un periodo de más de cuarenta años, casi un centenar de libros y una gama de otros escritos y publicaciones. La mayoría de estos libros son mis poemarios, tanto aquellos en inglés como traducciones en otras lenguas, incluidos cinco volúmenes en francés, dos en flamenco/neerlandés y cuatro en español. También he estado activamente involucrado como traductor y compilador de antologías, que he abordado como amplios ensamblajes de obras provenientes de áreas de composición y *performance* que han sido *frecuentemente descuidadas en los círculos académicos, a la vez que están relacionadas con tendencias importantes de la poesía experimental e innovadora de los últimos dos siglos*. En estas antologías-ensamblajes, al inicio sólo usaba comentarios breves en prosa para resaltar puntos críticos acerca de los poetas u obras incluidas; éstos, por su parte, *se convirtieron en mi apertura hacia la construcción de una poética y, en mi propia terminología, una etnopoética igualmente indispensable, que también perseguí a través de una serie de ensayos, charlas escritas, entrevistas, “pre-facios” e introducciones a la obra de otros, y como editor o co-editor de varias revistas (Alcheringa, New Wilderness Letter y something, entre las más conocidas)*. Desde la publicación de mi primer ensamblaje, *Technicians of the Sacred*, en 1968, *he pensado a estos proyectos y obras en prosa como un continuum con la poesía; un intento de construir una imagen de la poesía y una imagen del mundo en el cual siempre hablaré como un poeta (cursivas mías)*.³

Nótese que Rothenberg concibe su labor como complementaria a los

² “Ethnopoetics”, entrada en Frank J. Warnke; O. B. Hardison Jr. y Earl Miner (eds), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1993, p. 388.

³ Esta autodefinición fue provista por el propio Rothenberg para ser incluida en la solapa de *Ojo del testimonio. Escritos selectos 1951-2010* (Aldus, México, 2010).

descuidos de los “círculos académicos” junto con relacionarla con “tendencias importantes de la poesía experimental e innovadora de los últimos dos siglos”; propósito doble: producir una nueva representación de lo real a la vez que una actualización de la representación artística. Su escritura es ambidiestra: busca renovar tanto paradigmas académicos —sin despreciarlos— y renovar lo poético —enfaticando su actualización histórica—; esta condición ambidiestra corresponde al modelo emergente de la investigación-creación, aunque Rothenberg nunca lo ha postulado como tal y no lo ha reconocido como parte de sus numerosas contribuciones.

Esta escritura ambidiestra se traduce en un modelo bi-hemisférico, en que lo analítico- racional (lo académico) y lo poético (lo intuitivo-artístico) de algún modo recuerdan la idea de la división del trabajo mental entre el hemisferio izquierdo y el hemisferio derecho.

La actual construcción del modelo de la investigación-creación —nuevamente, sin ser muy consciente de ello— planea —o utopiza— reconciliación o sínfisis de ambos hemisferios en la unión de *episteme* y *poiesis*.

Como Rothenberg señala, su compilatoria se convirtió en una “apertura hacia la construcción de una poética y, en mi propia terminología, una etnopoética”. Si atendemos el término mismo de *etnopoética* desde esta óptica, sus dos componentes — más allá de su sentido etimológico o de la definición consciente— podrían estar apuntando a la conjunción de lo crítico (aludido en el prefijo *etno*) y lo creativo (claramente referido en *poética*). ¿Por qué se alegra que *etno* implica lo académico?

El término fue inspirado por “etnomusicología”. Rothenberg tomó la idea de añadir este prefijo de otra disciplina académica; con *etno* no sólo apunta a la contextualización cultural de lo poético sino también a su contextualización epistemológica en las ciencias humanas-sociales de posguerra. En el prefijo *etno* se alude tanto a las culturas no- occidentales como a la ciencia occidental.

Si aceptamos esta tesis, la noción de *etnopoética* podría traducirse epistemológicamente como “modalidad de producción poética informada del análisis cultural” y también como “análisis cultural informado por las tendencias de la poesía actual”.

La etnopoética construye interfases entre una cultura y otra; al resaltar su artificialidad

—enfaticando el *significante* traductivo, su anti-convencionalidad y materialidad— puede invitar a comprender que la etnopoética no es nunca la poética del otro, sino la insistencia en intervenir la propia representación del otro. Etnopoética es la manera en que una cultura representa una poética otra; o se represente su propia diferencia

La etnopoética no es la poética-otra; es el intento de actualizar y complejizar culturalmente nuestra representación; tanto la representación del otro como la auto- representación. En concreto, lo que la etnopoética busca complejizar es la representación o auto-representación como *hacedores*. El aspecto explicativo va acompañado de un catalizador estético —el atractivo artístico del signo— en que la representación del otro, por ejemplo, adquiere la forma de un *experimento*: una obra innovadora que facilita y fascina, populariza, esta nueva representación.

Ciertamente, la etnopoética corre el peligro de asumirse o ser recibida como un despliegue de destreza técnica por parte del agente cultural que la realiza, por lo que se desenvuelve bajo los riesgos permanentes de la sobre-estetización y la interacción imperialista latente en cualquier traducción; entendamos la traducción como tecnología de la otredad, y al etnopoeta como técnico de la alteridad.

La obra antropológica y traductora de Dennis Tedlock representaría quizá otro ejemplo de esta definición de etnopoética: *investigación-poiesis*.

La etnopoética es una poética descentrada, un intento de escuchar y leer la poesía de otros distantes, fuera de la tradición occidental como la conocemos hoy. Para tener alguna esperanza de llegar afuera debemos dejar al lado cualquier noción de que estas poéticas necesariamente vendrán de un tiempo distante, o de pueblos contemporáneos que de algún modo viven en el pasado, o de que necesariamente se parecerán a Homero, o de que serán menos complejos que las poéticas occidentales o metropolitanas, o que se han producido en alguna forma de aislamiento de otras lenguas o culturas.

La etnopoética no contrasta meramente la poética de lo “étnico” con la poética común, sino que implica que cualquier poética es siempre una etnopoética. Nuestro interés principal será la poesía de pueblo que son étnicamente distantes de nosotros, pero es precisamente por el esfuerzo de llegar a distancias que traemos aquí nuestra propia etnicidad, y la poética que viene con ésta, a una mayor conciencia.

La etnopoética se originó entre poetas con un interés en la antropología y la lingüística y entre antropólogos y lingüistas con un interés en la poesía, tales como David Antin, Stanley Diamond, Dell Hymes, Jerome Rothenberg, Gary Snyder, Nathaniel Tarn (E. Michael Mendelson) y yo. El énfasis ha sido puesto en interpretaciones [performances] en las cuales la voz que habla o canta da forma a proverbios, acertijos, maldiciones, lamentos, alabanzas, oraciones, profecías, anuncios públicos y narrativas.⁴

La etnopoética no se trata de una mera adjunción aritmética de dos perspectivas, sino que, en su alianza, en Rothenberg se convertiría en un jugada post-académica — Rothenberg parte de la academia, pero no se inscribe directamente en ella (inclusive permanece fuera de la mayor parte de la discusión de la etnopoética antropológica),⁵ sino que construyó una esfera de discusión común con la antropología o la academia literaria norteamericana— y, con el paso del tiempo, dos décadas después, se convierte en una postura explícitamente post-romántica, es decir, post-“creativa”, post-lírica.

La etnopoética rápidamente se ubicó allende lo académico —insisto: sin soslayarlo; al contrario, engrosándose de su renovación— y más lentamente el aspecto analítico modificó el modelo de la poesía considerada como *expresión o creación*, correspondiente al paradigma romántico en el cual la propia obra de Rothenberg despuntó (teoría de la *Deep Image*).

Una lección de la *etnopoética experimental* de Rothenberg es que la “investigación- creación” no puede entenderse meramente como una estrategia

⁴ <http://epc.buffalo.edu/authors/tedlock/syllabi/ethnopoetics.html>

⁵ En la representación que Gary H. Gossen hace de la etnopoética (en “Antropología del Nuevo Mundo y artes verbales amerindias”, en Miguel León Portilla (coord.) con colaboración de Manuel Gutiérrez Estévez y Gary H. Gossen, *Motivos de la antropología americanista. Indagaciones en la diferencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001), no aparece Rothenberg como parte del panorama; como no aparece en otras revisiones de la etnopoética atendida desde la antropología.

para convertir a la creación artística en una modalidad de investigación (cualitativa), sino que, en esta alteración, el aspecto romántico con el que sigue cargando lo estético tanto en artes visuales como en artes literarias será debilitado paulatinamente, aunque con mayor resistencia inclusive que lo académico, y tendrá que desplazarse desde su autodefinición como arte hacia una definición post-estética.

El caso de la etnopoética puede ser tomado, pues, como un precursor y laboratorio temprano de la voluntad de formar el modelo de la llamada “investigación-creación” y, a la vez, la etnopoética sugiere que este modelo puede estar mal planteado de arranque, específicamente al seguir concibiendo a uno de sus componentes (la “creación”) con lastres románticos.

La etnopoética es una disciplina *colectiva* y multilateral, cuyo catalizador fue un poeta con vivo interés y conocimiento de la antropología y el arte contemporáneo, especialmente el *happening* (Allan Kaprow) y el *performance art* en general y el conceptualismo, cuyos influjos son notorios en el contexto de la etnopoética. Por otra parte, lo creativo termina siendo modificado por el aspecto relacional forzosamente presente en lo investigativo, de tal manera que la obra “creada” en la etnopoética, en realidad, es post-romántica, no completamente atribuible al artífice.

Quizá agregar una co-aparición aclarará este rasgo de la etnopoética. Viremos hacia la obra de Ed Sanders. Como Rothenberg, Ed Sanders es un poeta experimental que explícitamente retomó direcciones abiertas por la obra de Olson y Pound y la generación *beatnik*. Sanders se autodefinía como “poeta, novelista, investigador privado”; inventó en 1976 la “poesía investigativa” (*investigative poetry*):

El fin: una era de poesía investigativa donde se puede ser controversial, radical y que no permita que las civilizaciones se alcen para derribar al bardo. Establecerla y mantenerla. LOS POETAS DEBEN PERMANECER EN EL ABSOLUTO RADIAL, NO-COMPROMETIDO, REVOLUCIONARIO, SEDICIOSO.

El poeta como Investigador
Intérprete del Cielo
Experto del Abismo
Universador Humano
por consecuencia
Profeta sin muerte

Mi proposición es esta: que la poesía, para seguir adelante, en mi perspectiva, tiene que comenzar un viaje hacia la descripción de la *realidad histórica*.

El invierno pasado examiné el texto y la historia de la composición de *The Bridge* de Hart Crane y me impresionó por la erudición histórica que el poeta había emprendido durante los aproximadamente cinco años que trabajó en su composición.... Además, por 15 años seguí la obra y carrera de Charles Olson, particularmente *Maximus Poems...* y siempre me sorprendía que Charles, con su enorme intelecto y energía, era capaz de consultar viejos archivos municipales... para transformar estas investigaciones en poesía de alto orden, usando sus principios de *composición por campo* como los enumeraba en su manifiesto del verso proyectivo, siendo el resultado la poesía como historia o historia-poesía.... Y luego está el asunto de *Howl...* De hecho, fue de un examen de las anécdotas contenidas en *Howl* de donde

podemos obtener una de las primeras reglas de la Poesía Investigativa: No dudes en abrir un expediente sobre un amigo... Es mi creencia que virtualmente todo gran poeta francés o norteamericano de los últimos cien años ha preparado a la civilización para el renacimiento de la historia poética. *Wasteland*, *The Bridge*, *The Cantos*, *Paterson* de Williams, *The Maximus Poems*, *Ankor Wat*, *Howl* y *Wichita Vortex Sutra*, la obra de Snyder, digamos, *Turtle Island* y Jerome Rothenberg en *Poland 1931*, todos han representado una época de poesía investigativa.⁶

La poesía investigativa de Sanders parte de la apropiación de datos, frases, hechos, *cronemas*, con los cuales hace un archivo diagonal vía collage y versalidad.

La poesía investigativa evidencia que la obra resultante no es una “creación” en el sentido romántico de este término, sino aquello que Haroldo de Campos denominaba “transcreación”, es decir, una traducción que reinventa el texto. Por “transcreación” no sólo me refiero a una traducción de una lengua a otra, sino de una traducción desde un código, forma o estructura a otras.

En un modelo investigativo (relacional), la “creación” desaparece para dar lugar a otros fenómenos de producción estética o post-estética como la “transcreación”, es decir, una obra en que un signo se transforma radicalmente en otro sin perder, empero, su correlación entre el paso de un sistema-lengua-estructura-código a otro; en la transcreación, por consecuencia, la idea de un autor es puesta en duda, deviene dinámica o innecesaria.

Rothenberg, por cierto, desde los noventa aumentó su interés en la noción concretista de “transcreación”. Si somos coherentes con las consecuencias procedimentales y neoparadigmáticas del desarrollo del modelo preliminar de la investigación-creación, una de sus mutaciones forzosas es la *investigación-transcreación*, es decir, una producción poética en que la producción de conocimiento está vinculada a una transformación de la noción tradicional de autor y obra. En la investigación- transcreación hacer conocimiento significa rehacer al sujeto y rehacer obra en un contexto de complejidad multicultural, en que, como en el caso de la etnopoética, la poesía investigativa o la trascreación concretista, la obra resultante es mitad un *documento* hecho de materia foránea al sujeto que la *co-produce* y mitad *documento de difusión* no-convencional de conocimiento.

La investigación-transcreación implica el paso de las nociones clásico-románticas de *autor y obra* a las de *co-productor y documento*. Este pasaje —de modo subreptico— lentamente mermará la índole estética del documento resultante o del proceso documental continuo.

Es probable que de continuar alguno de los caminos abiertos por estas investigaciones-transcreativas lo estético quedará convertido en una categoría caduca, evidenciado como vestigio de la mentalidad moderna. Si la investigación-creación parecería ser una tabla de salvación (académica) para el artista, en realidad, a la larga es una vía disimulada para su afortunada extinción futura.

⁶ “Investigative Poetry: The Content of Poetry Will Be History”, en Anne Waldman y Marilyn Webb (eds.), *Talking Poetics from Naropa Institute. Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*, vol. II, Shambala, Boulder, 1979.

La noción de investigación-creación está hecha en igual medida de metamorfosis del artista y de resistencia a esta alteración radical; es lo mismo una puerta de entrada a una nueva esfera y, asimismo, una barricada contra el cambio radical de identidad; una exposición a una nueva atmósfera global y una medida protectora del productor esteta moderno.

También, por cierto, en su ala antropológica, una resistencia de los antropólogos por reconocer que son autores de ficciones y poéticas, productores de relatos, traducciones y representaciones en general que son artificiales, y más dicen de la cultura que las elabora que de la cultura que supuestamente describen y analizan. La etnopoética, al subrayar el significante de la representación antropológica tradicional —al evidenciar que toda etnografía es una obra de ficción, guida por categorías mixtas como “verosimilitud” y “verificación”, clasificación, colonización y ciencia-ficción— también.

Si la investigación-creación abandona sus residuos románticos, el sujeto artístico se diluirá dentro y fuera de la información.

II

Una primera estrategia para entreverar investigación y producción artística en la obra de Rothenberg es la invención de una disciplina intermedia entre una *disciplina de estudio y teoría cultural* (una ciencia social) y una *disciplina de producción* verbal (un arte), editorial, así como de arte sonoro, visual y *performance*.⁷ La etnopoética traduce información a más de una disciplina o forma de representación artística. Por un momento, concentrémonos en el aspecto escritural, lo cual Rothenberg hizo utilizando dos recursos que se convertirían en emblemas de su obra: el *comentario* y la *traducción experimental*.

En sus antologías etnopoéticas (una práctica que luego extendería a otras antologías suyas), Rothenberg suma prosas breves que contienen información útil para el lector general, bibliográfica y erudita para el lector especializado y, asimismo, guiños e información intrépida para otros productores estéticos.

Los “comentarios” a sus traducciones son notas que son ensayemas, acotaciones técnicas, citas, bibliografías e inclusive manifiestos. (Esos comentarios, asimismo, tienen algo de *collage*, al adherirse al texto ajeno en danza dialéctica más que andanza didáctica).⁸ El comentario trenza la voz crítica con la voz-otra.

⁷ No se olvide, por una parte, que Rothenberg produjo su teoría y praxis de la traducción en relación con el rescate de los elementos puramente sonoros de poéticas indígenas; por otra, en la definición de Tedlock, la atención de la etnopoética gira en torno al *performance*. En sus antecedentes vanguardistas, la etnopoética de Rothenberg reconoce como precursor suyo a la exploración del *performance* dadaísta del Cabaret Voltaire que se imaginaba como una transcreación de lo tribal. “La poesía primero que todo vive para las funciones de la danza, la religión, la música y el trabajo”, escribía Tristan Tzara (“A Note on Negro Poetry”, <http://www.ubu.com/ethno/discourses/tzara.html>). En cierto sentido, la etnopoética — al pasar del texto al *performance*— podría ser definida como un catalizador de la conversión de la literatura en arte contemporáneo y, como se ha escrito antes, de la conversión del arte contemporáneo en una disciplina post-estética.

⁸ Fue Armand Schwerner, compañero de exploración etnopoética de Rothenberg, quien utilizaría el aparato crítico, el “comentario”, como juego lúdico, deconstrucción, apropiación-apócrifa, collage

Rothenberg ha republicado algunos de esos comentarios en su antología de prosa *Pre-Faces*, dejando claro que su género del “comentario” adquiere valor ensayístico y literario en sí mismo, además de su función como texto explicativo de una traducción de una obra ajena.

La traducción (mitad académico, mitad estética) acompaña una obra propia construida *a partir de lo otro*. El comentario es un micro-dispositivo de investigación y poética, tanto una *heteropoética* como una *autopoética*; mediante el comentario, Rothenberg se construye como un especialista *lúdico* y un poeta *investigativo*. Rothenberg hizo del comentario —un dispositivo periférico— un género central.⁹

No es ninguna casualidad que la etnopoética sea un concepto relevante tanto en la poesía como en la antropología norteamericana, donde importantes antropólogos, como Dennis Tedlock o Dell Hymes, hayan tomado la noción de Rothenberg —además de trabajar con él— en su propia innovadora obra académica. La etnopoética se diseminó como vocablo, paradigma y tendencia estética y/o científica.

El comentario es el reverso indispensable del texto etnopoético completo, que no puede concebirse únicamente en relación con el poema-otro —culturalmente u autoralmente otro—, sino que el texto etnopoético completo está compuesto de al menos dos partes distintas, del mismo modo, digamos, que el poema íntegro de Humberto Ak’abal debe concebirse compuesto del texto maya-quiché y el texto-en-español; ambas partes, Ak’abal las conforma en unidad, y ni una ni otra es el poema completo, ni otra la mera traducción de una supuesta versión original. En la etnopoética tanto de Ak’abal como de Rothenberg —dos autores que no han cruzado su etnopoeisis en antología existente— dejan claro que, entre otras innovaciones inadvertidas, la etnopoética atenta contra la noción convencional de texto.

Tanto Ak’abal como Rothenberg lo hacen disimuladamente, quizá sin percatar las consecuencias completas de su técnica. La poesía de Ak’abal habitualmente es comprendida como un caso de poeta bilingüe o, en el mejor de los casos, como obra de auto-traducción, sin entender que se trata ya de una obra en que larvariamente el texto es siempre co-texto; mientras que en Rothenberg, habitualmente el poema-otro y el comentario son entendidos como separados, aunque, visto de cerca, son ya co-textos que se co-pertenecen, y en que desunirlos es dar un paso atrás en la neopoética *implícita*.

irónico, a sus textos “ajenos”, por ejemplo, en *The Tablets*, donde los comentarios del supuesto traductor-erudito (*scholar-translator*) parten de un comentarista-traductor tradicional (y quisquilloso) hacia el juego de delirio paródico (literalmente parodia, es decir, canto lateral, canto adjunto) en que la obra culmina en antropoficción, etnopoética fictiva.

⁹ Si en sus antologías etnopoéticas, los comentarios eran remitidos al final del volumen (y de algún modo constituían un gran ensayo fragmentario, pues era obvio que eran más que las tradicionales notas finales de la escritura académica, al estar llenas de nuevos textos, traducciones, información y teoría atractiva), algunos de estos comentarios posteriormente pasaron a ser incluidos en *Pre-Faces* como obras autónomas y en las últimas antologías de Rothenberg, aquellas dedicadas a la poesía moderna y posmoderna, el comentario está ya inmediatamente después del poema, comparte con los poemas el centro del libro.

Otra técnica investigativo-poética de Rothenberg es la traducción experimental. Para no traducir de modo plano, meramente informativo, Rothenberg trabaja las versiones literales o etnográficas de un canto indígena con técnicas, por ejemplo, concretistas, convirtiéndolo en un poema posmoderno a la vez que una muestra de la etnopoética de otro pueblo.

Un nuevo recurso de poética-investigativa es el género con el cual Rothenberg se ha identificado: el *prefacio*. Sus “Pre-Faces” a sus antologías sirven de prólogos a la vez que se tratan de ensayos que, de nuevo, pueden ser leídos de modo independiente y constituyen una buena parte de la ensayística más importante de Rothenberg; esos prefacios iluminan tanto acerca del material ajeno como de su propio pensamiento y obra literaria. Son prólogos y manifiestos simultáneamente; ponencias y *artist statement*.

¿Qué es lo que caracteriza a la poesía indígena y ancestral incluida en *Technicians of the Sacred*? No ha sido traducida siguiendo los paradigmas de la lírica tradicionalista; al revisar estas ediciones es evidente que se han aplicado criterios vanguardistas en su traducción, desde la disposición visual, inclusión de imágenes, onomatopeyas, repeticiones, discontinuidades (frecuentemente ausentes en las traducciones académicas).

Se trata de traducciones que experimentan para ser más fieles tanto a su contexto cultural (casi siempre ritual) y, asimismo, para servir de contrapeso a la poesía convencional de Occidente, para mostrar la complejidad de la poesía no-occidental.

Rothenberg pronto dio un giro al concepto de etnopoética para que dejara de ser sólo un estudio de las poéticas no-occidentales a un estudio de las poéticas en general, contextualizando cada una culturalmente, des-universalizándolas. Fue así como Rothenberg comenzó a escribir poemarios explorando las poéticas de su propia tradición ancestral judía, por ejemplo, o polaca en específico. La etnopoética de lo otro abrió el camino a la auto-etnopoética.

La perspectiva que le abrió el trabajo con lo antiguo y tribal modificó su forma de entender la propia poesía moderna europea y norteamericana. La investigación daba nuevos paradigmas *interpretativos* y *productivos* a su obra personal. Esta etnopoética, por cierto, hacía uso de apropiación de información etnográfica, desde familiar hasta mítica.

Si recapitulamos, la poética-investigativa de Rothenberg convirtió a la etnopoética en un discurso pertinente tanto a la *producción de conocimiento* acerca de otras culturas y su poética —así como la propia poética occidental— como una metodología flexible para la *producción de obras estéticas*; es un modelo explicativo de realidades y una serie de recursos y técnicas para la producción artística.

Como investigador-transcreador, la etnopoética incluso pasó al texto, al arte sonoro, visual y al performance y teatro, conformando el proyecto de investigación-creación más fructífero de las últimas décadas a nivel internacional.

Referencias

- Rothenberg, J. (2003), *A Book of Witness: Spells & Gris-Gris*. New directions.
Rothenberg, J. (1966), *Ritual: a Book of Primitive Rites and Events*. Something else press.

Rothenberg, J. (1983), *Symposium of the Whole: A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics*. University of California Press.
Rothenberg, J. (1985), *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania, Second edition, Revised and Expanded*. University of California Press.
Rothenberg, J. (1983), *That Dada strain*. New directions.
Rothenberg, J. (1973), *Three friendly warnings: Songs from the society of mystic animals*. Tetrad Press.*

Mario Javier Bogarín Quintana, Heriberto Martínez Yépez y Alejandro Espinoza Galindo. [Universidad Autónoma de Baja California], Ciertos métodos de la investigación-(trans)creación: La (etno)poética de Jerome Rothenberg. *Societars. Revista de Artes y Humanidades* – Escuela de Artes UABC, No. 1, Vol. 1 – (en.-ab. 2012). Disponible en: <file:///D:/descargas/CIERTOSMTODOSDELA INVESTIGACION Creacionen JeromeRothenberg.pdf>

TRANSCREACIÓN, INTERTEXTUALIDAD Y ETNOPOÉTICA

Los lenguajes y códigos del mundo entero me causan sed. Quiero conocer cada vez más para entenderlos y así entender los nuevos mundos a los cuales nos transportan. A continuación, comparto dos cuerpos de obra a partir de reflexiones sobre la intertextualidad, el tejido como texto y la exploración de sus representaciones dentro de una transcreación poética en forma de códigos que arman un lenguaje inventado escrito. Las exploraciones artísticas que presento en *Los dueños de las figuras* y en *Ideosenhos* hacen parte de una serie más amplia en la que cuestiono el texto desde la estética de la letra misma, la imposibilidad de legibilidad y el lenguaje como algo vivo, códigos desde las tramas dactilografiadas en máquinas de escribir y códigos desde el cuerpo performático.

Mi interés por el lenguaje no es nuevo. Cuando tenía 10 u 11 años inventé un lenguaje para comunicarme con mi padre. En mi adolescencia inventé otro alfabeto, esta vez escrito, para que nadie pudiera leer todos mis más oscuros, románticos y seguramente muy melodramáticos escritos. No dejé de interesarme en idiomas, aprendí francés, inglés, portugués, italiano, ahora quiero aprender guaraní y completar mis estudios de griego y algunos lenguajes de programación, como Arduino, Processing y SuperCollider. Tengo una fascinación por los códigos.

Desde 2014, estoy trabajando en un lenguaje al que llamo *Ideosenhos*. Las formas vienen naturalmente, voy trabajándolas y buscándolas en bocetos, pensando cuál sería la sensación que me podrían propiciar esas imágenes para que así, visualmente, transmitan su significado. La triangularidad que tienen los personajes me resulta un misterio. Simbólicamente hay miles de justificaciones: conscientes, ninguna. Tengo la impresión de que muchos de estos momentos de creación de lenguajes fueron posteriores a grandes momentos de “frustración comunicacional”, en los cuales, por más de que usaba las palabras correctas y una buena sintaxis y gramática, no lograba traducir o comunicar exactamente lo que quería de la manera que quería.

Parte de mi investigación artística ha ido desarrollándose por dos ejes: el primero, *Ideosenhos*, cuestiona la relación texto-imagen (forma-contenido) por medio de un sistema de escritura inventado como medio de interpretación, o de traducción abierta de contenidos. El segundo eje es *Los dueños de las figuras*, donde experimento la presentación (y no *representación*) de componentes de las culturas indígenas ava-guaraníes desde el arte contemporáneo. Mi interés empezó con la idea de experimentar a través del arte como un laboratorio de exploración de lenguajes, una escapatoria que me posibilite formas nuevas, no solo de enunciación, sino, también, de transposición de la realidad, siempre con un sentir humano y poético.

Intertextualidad: Ideosenhos

Etimológicamente, el texto es un tejido (Barthes, 1971, p. 77). El tejido como

lenguaje visual propone estructuras comunicacionales, ya sean de fijación de información, de representación o de transmisión. El lenguaje de los textiles, como todo lenguaje, tiene una propia “gramática”, se expresa a través de diferentes formas y sintaxis. Encontramos diseños que forman un enorme conjunto de elementos y configuraciones que los diferentes grupos étnicos eligen, crean y tejen (Patiño, 2016). En estos soportes textiles de representación y de comunicación, encontramos una relación directa con el entendimiento del mundo y de lo que lo compone; el lenguaje de cada pueblo y cultura crea su propia realidad: transpuesta, escrita, traducida en tejido. Los elementos tejidos son extraídos del mundo adyacente, de la naturaleza, del mundo conceptual y del mundo de los sueños, sin olvidar que esta realidad muta constantemente, es fluida y cambiante. No podemos negar que en el textil tenemos lo textual, el texto es un tejido y viceversa. Así, se nos presenta: texto e imagen, forma y contenido.



Ideosenhos, edición única, 2016. Ideas e historias en *Ideosenhos*. Tapa dura, 23 páginas grabadas por láser, papel 180 g, encuadernación japonesa 12,5 cm x 31 cm x 1,5 cm.



Sin embargo, los textos no son algo fijo, sino que son un cruce de gestualidades. Un texto son muchos textos, la base misma de la idea de un texto abierto; “lo intertextual en que está comprendido todo texto, dado que el mismo es el entre-texto de otro texto” (Barthes, 1971, p. 78).

En la acción misma de la escritura y del tejido, el texto, en sentido expandido del término, nos refiere a otros textos, narrativas y oralidades. Al escribir o transcribir historias de nuestros ancestros, al contarlas como *Ideosenhos*, performances u otro tipo de obras, hacemos referencias a estos otros textos y a otros cuerpos que han servido para experimentar y para traducir. En la existencia misma de un texto tenemos otros más; la intertextualidad es entonces un componente del *texto* mismo. Exactamente como este escrito que, entre citas, escritura e imágenes, nos refiere a

varios otros relatos, ensayos, unos más académicos que otros, unos que vienen de narraciones orales y otros inventados.

No dejo de preguntarme de dónde vienen estas formas que presento en los *Ideosenhos*; las busco en las referencias de lectura, imágenes y símbolos de todos estos libros que he leído. Trato de encontrarlos en las formas de mi cultura, pero no están ahí. A veces me pregunto si vienen del espacio. Es tal vez una condensación de esta intertextualidad en la que me muevo constantemente.

Tanto los *Ideosenhos* como *Los dueños de las figuras*, y obras precedentes como *30x60* o *La Desaparición de la letra*, se entienden en la intertextualidad misma. No por ser más o menos abstractas o más o menos literales, pero por todo aquello a lo que nos refieren. Dentro del análisis teórico son demasiadas las referencias a las cuales podemos atenernos. Sin embargo, la intertextualidad que más nos marca es aquella revelada por el cuerpo subjetivo de la persona que lo ve. La intertextualidad se revela en el cuerpo mental del “espectador” y hasta a veces se corporaliza. En algunos casos esto está presente de una manera explícita y formal, ya que, en los intersticios de las líneas de texto/tramado, los espacios vacíos, cortados en el papel, devienen en aquello que completa la forma:

Quando hablamos de texto y de escritura entonces estaríamos hablando de tejidos, composiciones y estructuración de artefactos que mezclan estéticamente citas, referentes y lecturas de otros espacios. En el cine, el teatro, la literatura, las artes visuales, la intertextualidad está presente en muchos trabajos estéticos (Monte, 2020, p. 7).

Tejidos: Los dueños de las figuras

Yandereko es el estilo de vida y concepto que define la visión del pueblo ava-guarani: “Yandereko es el respeto a los Kaa Iya (dueños del monte), es respetar el agua, respeto a los seres del monte, a los árboles y a las montañas. Todo es Yandereko” (Riester, 1998). En este universo se habla también de Yandereko como algo vivo: “se asemeja al cuerpo humano, tiene un río, tiene un cuerpo y pies para caminar y tiene brazos, el río es como si fuera la sangre para los montes y para nosotros” (Acebey, 1995). A partir de este concepto, investigué sobre los tipos de tejido guaraníes, particularmente de los tejidos producidos en Isoso, Departamento ubicado en Santa Cruz, Bolivia. Existen dos grandes estilos de tejido isoseño: el *kara karapepo* y el *moise*. El estilo *kara karapepo* tiene motivos abstractos, que son dictados por *los dueños de las figuras*, que aparecen en los sueños y muestran a las mujeres tejedoras las historias, escenas y situaciones con las figuras que pueden usar para contar en sus tejidos. Hay una cuestión muy tradicional en esto y la mujer, al tener su primera menstruación, comienza un ciclo de aprendizaje especial. En el estilo *moise* se tejen representaciones más figurativas de la realidad y la geografía circundante al pueblo isoseño: flores, pájaros, etc.



Los Dueños de las Figuras. Parte 1, 2019 Grabado láser sobre papel 140 g, incrustado en base de madera, 80 cm x 65 cm x 5 cm

El guaraní es una lengua de tradición oral que nunca tuvo un sistema de escritura particular. Los relatos están, entonces, transcritos al alfabeto español, en ausencia de un sistema de escritura propio. Desde esta perspectiva, lo que me interesaba era crear una situación espacio-temporal, en la cual el destinatario pueda tener acceso al contenido ontológico de la cultura guaraní, hallar algunas bases poéticas del Yandereko y conocer los secretos isoseños a partir de esto. La idea era usar el papel como lienzo y fibra, tejer en él estas ideas guaraníes, manipulando el papel como textil, sin usar verdaderamente hilos y un telar.

La investigación consistió en la revisión de documentos escritos, audiovisuales, charlas y entrevistas a expertos. La mayoría de secretos que utilicé fueron encontrados en *Yembosingaro Guasu, el Gran Fumar* (Riester, 1998), donde también se explican otras nociones importantes de la cultura guaraní como mitos y leyendas, historias y maneras de pensar; en el texto se presenta en guaraní y en español. A lo largo de la investigación noté que con estos secretos se podían hacer analogías con los *haikus* isoseños de uso cotidiano: pequeñas frases a veces cantadas, a veces solo onomatopéyicas que de alguna manera invocan al mundo espiritual y, al pronunciarlas, generan una conexión con la esencia del universo del Yandereko.

Empecé a trabajar primero en el papel, en párrafos muy marcados. El texto no está escrito, está perforado; el papel es literalmente atravesado por el texto (*Los*

Dueños de las Figuras, Parte 1). El tejido/texto va mutando y toma la forma de un tejido *kara karapepo*, un motivo proveniente de un sueño real, tejido por una mujer isoseña: una mujer soñó que tenía un bolso y ese bolso típico guaraní se transformaba en serpiente. Los *dueños de las figuras* pusieron en su sueño las formas con las cuales ella iba a representar esta historia (*Los dueños de las Figuras*, Parte 2).

La idea no es *representar* la historia del tejido, ni sus formas, sino *presentar* la cultura a través de algo que resuene con el pueblo isoseño (su propio código cultural, a modo de texto cerrado), pero que también *presente* al nuevo lector (a modo de texto abierto) el espíritu del Yandereko, sus historias y los secretos isoseños. El papel atravesado se vuelve un tramado, como la vida misma. Sus secretos se entienden entre líneas, ellos mismos forman las figuras del tejido.





Esta serie de obras, *Los dueños de las Figuras*, se compone de dos partes que relacionan lo textil y lo textual. Una pequeña edición en español y guaraní acompaña las dos piezas. En la obra están incluidos *El retrato de Ñanderú* (también conocido como *Ñamandú*) y la historia de *Ñanderú*, el dios principal de la mitología guaraní, transmitida en *ideosenhos* a través del grabado láser sobre madera como la base, y en papel como un formato desplegable vertical. Como el guaraní no tiene escritura propia, y no conocemos el lenguaje original de *Ñanderú*, me pareció atinado proponer este lenguaje personal para presentar su historia:

Ñanderú / Ñamandú el dios creador

El más grande, el creador. Se creó solo, no tenía ni madre ni padre.

Ñanderú se sentía solo. Entonces decidió crear, ya que antes no existía nada.

No había ni árboles ni montañas ni gente, nada.

Entonces, Nanderú creó primero el lenguaje de los hombres: las palabras.

Pero para poder hablar este lenguaje tuvo que crear primero a cuatro dioses que a su vez iban a tener hijos.

Es en el corazón mismo de la transcreación que encontramos las venas de la inter-textualidad, la etnopoética late como fenómeno, y nos acercan el arte contemporáneo con la historia ontológica de nuestras culturas.



Ñanderu, entero, a plano, grabado láser 30 x 60 cm, papel 140 g, 2019.

Ideosenhos, etnopoética y transcreación

Los *Ideosenhos* constituyen un sistema de escritura de mi creación; no quería apropiarle un fonema, quería que este sistema de escritura no tenga una pronunciación específica, más bien que pueda interpretarse, verse y comunicarse en toda lengua oral ya existente en nuestro planeta. Decidí partir desde el grabado, como gran medio histórico del dibujo y de la imprenta, pero abordarlo desde un medio más actual. Después de dibujarlos a mano alzada, los vectoricé y los grabé sobre papel con una cortadora láser.

El grabado sería una obra autónoma desde lo visual, pero el contenido narrativo necesitaba una base de datos que complete su comprensión; entonces elaboré un diccionario en forma de pieza editorial. Las primeras ediciones tenían las “traducciones” de los *Ideosenhos* en varios idiomas mezclados, ya que existen palabras que no son traducibles en francés, español, inglés y portugués, los idiomas que manejo.

Las historias de los *Ideosenhos* tienen una estructura narrativa, y un sentido de lectura. Se leen de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha. Al inicio se presenta el cuadro espacio-temporal, después los personajes, acciones o situaciones y desenlace o abertura, siguiendo casi una estructura narrativa clásica y simple. En el caso de ideas o pensamientos se puede obviar esta sucesión. Algunas veces se desarrollan historias paralelas. Muy seguido esta obra ha sido compartida con una lectura casi performativa del contenido. Con el tiempo, algunos personajes han salido del papel volviéndose tridimensionales. Esta obra sigue en trabajo e investigación, tratando de reinventarse y mutar con el tiempo cambiante. El diccionario continúa creciendo a la par de los desafíos.

Para mí, *Ideosenhos* no es solo un modo experimental de escritura o de dibujo; lo veo como un índice etnopoético anclado en una forma de *transcreación* (Gell, 2013, p. 44). Ahondando en lo que es poesía investigativa y textos experimentales, en la teoría de Haroldo de Campos, se explica que la poesía investigativa evidencia que la obra resultante es una traducción que reinventa el texto, no es una “creación” en el sentido romántico del término, pero más bien es una “transcreación”.

Con esto me refiero a la traducción de un código cultural, en este caso de un lenguaje no oral, imaginado, hacia una forma nueva de existencia. Si los lenguajes existen por medio de culturas o pueblos que los representan, los *Ideosenhos* representarían esta realidad imaginada por una cultura inexistente, sin nombre, ni lugar. Esta existe solo mediante el lenguaje mismo, y su hábitat reside en sus formas y formatos. Su contenido poético es intangible, ya que nos evoca pensamientos, ideas, historias, vivencias o situaciones particulares, y su comprensión es subjetiva.

La forma inicial en la que los *Ideosenhos* se despliegan sobre papel poco a poco va cobrando vida en volumetrías diversas, desplegándose en el espacio, encaminando nuevos retos de presentación artística. Desde esta perspectiva, la transcreación es para mí un campo de experimentación vivida y de traducción, en el cual la poética de las formas con relación a su contenido es el punto esencial de partida y de presentación de un “texto abierto”, activo y experimental, en el cual el paso de un sistema-lenguaje-estructura-código a otro se transforma y gana una exploración poética.

Podríamos considerar la transcreación y la *etnopoética*, como medios de investigación-creación para generar una propuesta que vaya más allá de una plataforma, o de una forma de enunciación, que permita un nuevo territorio o zona de contacto entre el arte contemporáneo y culturas originarias (andinas e indígenas, en nuestro caso) donde se explore y forme una relación entre arte contemporáneo, la producción artística indígena y los conocimientos ontológicos de nuestras culturas. De esta manera, no solo se genera una visibilización de lo mencionado antes, sino, que el público se las apropie, y así resignifique las obras para darles una nueva vida. La participación como parte del proceso total de la obra, desde una perspectiva práctica, sería una posibilidad dialógica intercultural e interdisciplinaria.

Referencias

- Acebey, D. (1995). *Yagua, Relatos cuentos y mitos de los ava-guarani*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia
- Barthes, R. (1971). De la obra al texto. *Revue d'Esthétique* N° 3 France. p. 77, 78.
- Gell, A. (2013). *Arte y agencia, Una teoría antropológica*. Editorial SB, Serie Arte, estética e imagen. Buenos Aires, Argentina.
- Le Breton, A. (2009). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
- Luna, S. M. (2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas. *AIBR, Revista de antropología iberoamericana*, 27.
- Mario Javier Bogarin Heriberto Martínez, A. E. (2016, enero-abril). Ciertos métodos de la investigación-(trans)creación: La (etno)poética de Jerome Rothenberg. *Societarts, Revista de artes Facultad de artes UABC*, p. 11.
- Monte, F. D. (2020). Escritura performativa e intertextualidad. *Diplomado de Antropología del Arte, LATIR, MX*.
- Nancy, J. L. (2003). *Au fond des images*. Galilée.
- Riester, J. (1998). *Yembosingarú Guasu: El Gran Fumar. Literatura sagrada y profana guaraní*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Embajada de Suecia. Cooperación para el desarrollo.
- Trovar, P. (2019). Etnografía dialógica y etnografía artística. *Diplomado de Antropología del Arte, LATIR, MX*, 6 pg.
- VV.AA. (2016). *Lenguajes Gráficos de Bolivia*, Tomo 1. La Paz, Bolivia: Fundación Simón I. Patiño.*

* Alessandra Abruzzese (*Ales*). Transcreación, intertextualidad y etnopoética. *Post(s)*. No. 6 (ag.-dic., 2020): 376-387. Disponible en: <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/1861/2147>

ETNOPOÉTICA ANDINA

La reflexión que a continuación se desarrolla tiene que ver con la formulación de las marcas que llamamos poéticas y que hacen de un texto un tipo de discurso cognoscible como literario. Siendo así, en este enfoque identificador, en primer lugar, los elementos que codifican un tipo de texto que forma parte de la tradición oral y, en segundo lugar, nos aproximamos a la propia estructura verbal que reconocemos como modelos literarios tradicionales. Conviene anotar que en las dos últimas décadas se ha producido un conjunto de avances para el análisis de textos que provienen de colectividades orales; dentro de estas opciones, la más sugerente resulta la etnopoética que, en líneas generales, propone situar la producción textual en los marcos de su realización como evento, cuya habla tiene lugar en condiciones de reciprocidad entre el narrador hablante y auditorio; así mismo, propone poner atención a las mediaciones que tienen lugar cuando se traslada un texto cuya performance es oral al dominio de la tecnología de la escritura y centra su atención en la cosmovisión del grupo productor de esas narrativas.¹

1. ¿Villakuchu, jawakuchu o kiwntuchu?

Detengámonos en las formas como se nomina al relato quechua. En los tiempos actuales, en las prácticas etnográficas y en las prácticas de recuperación de literatura oral, no siempre se encuentra con una expresión específica que aluda a su naturaleza. Está más bien circunscrita a una noción genérica, la de *costumbres*, con la que se identifican las diversas prácticas discursivas, desde la literatura oral hasta la historia oral, desde los saberes cotidianos a la memoria colectiva. Jesús Lara anota, a propósito de su *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*: “Como hay un nombre para el canto: *taki*; otro para la poesía, *arawi*, y otros para las obras teatrales: *wanka* y *aranwa*, hay también uno para relato, en especial para el cuento: *jawa*, *Jáway* o *jawariy* es relatar, narrar cuentos.” (1987: 22) Lara recupera la noción quechua, cuyo registro temprano lo encontramos en González Holguín (1608), que lo identifica con *Hahuarini* o *hahuarinccuni* y *huahua ricuysimi*:

Hahuarini o *hahuarinccuni*. Contar maravillas fabulosas de antepasados.

Sauca sauca hahuaricucuna. Fábulas de passatiempo.

Hahua ricuysimi: Cuentos de admiración fabulosa. (González Holguín, 1608/1952: 145).

El mismo Diego González Holguín distingue *acto de narrar* de otras terminologías que aluden a la *acción de hacer cuentos*, que en quechua lo identifica con *yupani* (y numerar, *yupay*) y del *acto de referir*, *villavillacuni* *vyarichini* (cf.

¹ Esta comunicación corresponde al tercer capítulo de mi tesis *Prácticas del Habla en dos relatos de Tarma* *Pachahuarainin (Notas para una poética del relato)*, investigación con la que obtuve el grado de Maestro en Ciencias Sociales, con mención en Lingüística Andina, por la FLACSO (Facultades Latinoamericanas de Ciencias Sociales) - Escuela Andina de Postgrado, CBC (2006).

1608: 459). El diccionario de Academia Mayor admite *hawariy* y establece como sinónimo *willakuy*, con el siguiente significado: “HAWARIY. S. Lit. Cuento, historieta, leyenda, fábula. v. Narrar cuentos, historietas, leyendas.” (1995: 152) Cerrón-Palomino, registra formas actuales, y ya no la forma antigua; incorpora la noción de referir como acto de contar: “WILLAY. Tr. Contar, narrar, avisar, decir” y Kwintu (cf. 1976b: 152, 187).

Con lo que parece ser que la noción más próxima se fue transformando ya a inicios del siglo XX, toda vez que no encontramos el registro de haway, salvo su funcionalidad para el quechua cochabambino, como lo hace Lara, y respecto a la Academia, se trata, por cierto, de un registro acrítico, con resonancias históricas, no funcional para el cuzqueño. Aunque en 1904 Adolfo Vienrich registra la acepción *Huilapa* como aquello que identifica al relato de tradición oral, aunque en su ortodoxia positivista lo traduce como “Fábula” (guaca nº 1: 96, 103). El *Diccionario Políglota Incaico* (1905) diferencia *yupay* y *morchay/muluchay*, “contar, v.”, de *huillay/willay*, *huillacuy/willakuy*, “contar, (avisar) v.”; asignando las lexias *willay* y *willakuy* al acto de narrar (cf. 192,348).

Este registro, para el caso peruano, da como evidencia el desplazamiento *hawariy* para identificar la noción de narrar. Las lexias de uso en el siglo XX han sido *willay* (“v. tr. Avisar, contar, relatar; informar”, Cerrón-Palomino 1994a: 83) o simplemente *kwintu*, en realidad avisar, y que en la actualidad suele identificarse con *kwintus*, quechualización de la palabra castellana. Asunto, entonces, que nos lleva a reconocer, en términos formales un tipo de relato asociado a lo que una comunidad presenta en forma breve respecto a su universo o cosmovisión por el arte de la palabra hablada.

Adicionalmente, debe decirse que las diferencias propias de las tipologías (cuento, mito, leyenda) a las que nos acostumbran los manuales, resultan insuficientes, si se toma en cuenta, la naturaleza mítica de los relatos en los términos que Claude Lévi-Strauss planteó (1958/1970).² Es decir, *la naturaleza lingüística de un discurso x da como consecuencia un tipo de texto que se adscribe a una tradición previa y es en esa naturaleza que hay que indagar la performance del texto para su propia definición*. Lo que está tras esta formulación, es cómo la naturaleza evocativa de un tipo de lengua, calificado como oral, registra en las prácticas escriturales marcas que remiten a su oralidad primigenia. Estas marcas dan cuenta de la naturaleza oral y, a la vez, sugieren, cuando no los reconstruyen, los escenarios en los que se pudieron haber producido los relatos.

2. Sobre la etnopoética

Juan Álvaro Echeverri hace un buen recuento del itinerario de la escuela de la etnopoética norteamericana en las últimas tres décadas, representada principalmente por Dell Hymes (1965, 1974, 1977) y Dennis Tedlock, y, para

² Para Lévi-Strauss, el relato mítico se refiere a acontecimientos del pasado que forman parte de una “estructura permanente”, donde el tiempo se constituye en simultáneo: “el mito sigue siendo mito mientras se lo perciba como tal”, cuyo “carácter de absoluto” es de naturaleza lingüística (1970: 186-210).

Suramérica, por Joel Sherzer y Ellen Basso (1987). Sigo en esto a Echeverri: Boas, Sapir, Lowie “dieron gran énfasis, en su trabajo etnológico, a la colección, transcripción y traducción de textos en lenguas indígenas” (Echeverri, 2002), y antes de ellos “viajeros, misioneros y otras personas que vivían entre los indígenas” realizaron importantes “colecciones de textos”, que se hacían sin ningún “criterio para la presentación de los textos colectados”, que se presentaban como auténticos textos indígenas “accesibles al público”.

Hymes toma como punto de partida las antologías de “poemas” indígenas y observa el descuido y cómo han sido tratados los aspectos formales de esas narrativas; escribe sus planteamientos fundacionales: “In some quarters, appreciation of American Indian poetry has at present a strange, almost schizophrenic, quality. It insists on authenticity, but not on the original texts. It sees and values poetry as expression of Indian cultures, but in material that often is itself poetry or not poems at all.” (Hymes, 1965: 333)³ En aquella ocasión trabaja con seis poemas⁴ de los que existían versión en lengua indígena “emprende la retraducción de los poemas basándose en elementos retóricos (prefijos, partículas, etc.) identificables en el texto en lengua indígena. Obtiene una versión más literal, pero versificada no de acuerdo al gusto del traductor sino de acuerdo a elementos métricos y retóricos descubiertos en el texto original.” (Ibídem).

Mas tarde, en 1977, en “Descubriendo el arte oral y la medida de versos en la narrativa indígena americana”, dice Juan Álvaro Echeverri, Hymes:

presenta un texto completo y demuestra cómo, basado en elementos lingüísticos de la versión original, se puede obtener una presentación versificada, la cual sirve de base para una traducción. Un conjunto de rasgos discursivos permite diferenciar la narrativa en versos. Dentro de estos versos, las líneas se diferencian comúnmente, según Hymes, por la presencia de un verbo, o también, por expresiones, ítems de un listado, y otros. El demuestra que los versos se agrupan por lo general en grupos de tres o cinco. Estos grupos los denomina estrofas. Grupos de estrofas conforman lo que él llama escenas y las escenas pueden agruparse en lo que llama actos”, a esto llama “métrica oral” (Ibíd.).

Dennis Tedlock entiende por etnopoética: “Ethnopoetics is a decentered poetics, an attempt to hear and read the poetries of distant others, outside the Western tradition as we know it now. To have any hope of getting outside we must set aside any notion we may have that these poetries will necessarily come from a distant time, or from present-day peoples who are somehow living in the past”.⁵

³ “En algunos sectores, la apreciación de la poesía de los indígenas norteamericanos tiene actualmente una calidad extraña, casi esquizofrénica. Insiste en la autenticidad, pero no en los textos originales. Ve y valora a la poesía como expresión de las culturas indígenas, pero en un material que a menudo es en sí mismo poesía o en absoluto son poemas.” La traducción de Echeverri.

⁴ “Cradle Song (for boys) (1927), “Song of Chief’s Doughter (1921), “Workingman’s Song of the Li:”, “Love song of the Dead, Heard on Shell Island” (1921), “Song of Salmon” (1817) y “Cradle Song (for boy) (1912), textos recogidos por John Swanton (Haida) y Franz Boas (Kwakiutl).

⁵ “La etnopoética es una poética descentrada, un intento de oír y leer las poesías de otros seres lejanos, fuera de la tradición occidental tal como la conocemos ahora. Para tener alguna esperanza de salir al exterior, debemos dejar de lado cualquier noción que podamos tener de que estas poesías vendrán necesariamente

Para Dell H. Hymes, Joel Sherzer y Anthony Woodbury, la etnopoética asume “las concepciones nativas y los desempeños del arte verbal como intentos de los analistas para representarlos, analizarlos y traducirlos”.⁶ Proponen considerar función y forma como elementos indisolubles, de allí que sugieren que tengamos en cuenta que en la mente del narrador no sólo existe “la pista del qué, sino también el cómo”.

Sherzer y Woodbury recuerdan que la situación de ejecución involucra tanto al ejecutante como al auditorio en un espacio determinado, que identifican como el escenario. Postulan la sincronización del acto lingüístico y la actuación, de tal forma que la organización del texto poético proporcione la pauta organizativa para un análisis a fondo.

La propuesta de la etnopoética plantea que la representación escritural de un texto de procedencia étnica debería tomar en cuenta el siguiente patrón:

- El relato no se define por la extensión, sino por el dominio del narrador en el contexto.
- El texto debe ser organizado en líneas y grupos de líneas.
- Líneas y grupos de líneas como equivalente a una organización poética.
- Secuencias de unidades equivalentes asociadas a sus pautas.
- Variantes y transformaciones que involucraría un pequeño número de dimensiones.

Es importante remarcar el “cómo” en tanto elemento de realización discursiva, pues esta supone, de hecho, la realización formal del texto.⁷ (...)*

de un tiempo lejano o de pueblos actuales que de alguna forma están viviendo en el pasado.” Dennis Tedlock, “Ethnopoetics” en <http://www.ubu.com/ethno/discourses/tedlockethno.html> (abril 2004).

⁶ Me refiero principalmente a los trabajos de Hymes, “A note Ethnopoetic and sociolinguistic” (1987), y Joel Shezer y Asntony Woodbury, *Native American Discourse: Poetic and Rhetoric* (1987). Un interesante portal sobre etnopoética, ver: <http://www.ubu.com/ethno/visuals.html>

⁷ El problema del cómo fue planteado por Heinrich Böll en 1974, en una compilación de relatos de Groenlandia. Heinrich Böll hablaba del cómo en términos de la realización de una historia que es compartida por el conjunto de participantes. Roman Jakobson recordaba como el relato es siempre un asunto de interacción de dos elementos que se suceden, esto a propósito de un relato ruso sobre la existencia de dios. En ambos casos están definitivamente la relación dinámica entre narrador oyente.

* Gonzalo Espino. Etnopoética andina. *Lhymen*, año VI, No. 4. (jun., 2007): 155-165. Disponible en: <http://gonzaloespino.blogspot.com/2007/07/etnopotica-andina.html>*

POÉTICA DEL AGUA EN LAS NARRACIONES TRADICIONALES. TEXTOS Y CONTEXTOS*

Introducción

Las “bellas palabras” son la denominación con que los indios guaraníes designaban a los cantos y narraciones que les servían para dirigirse a los dioses (Clastres, 1993). La etnografía de lo sagrado ha descrito como constante esta especificidad del lenguaje poético-mágico, que aún se conserva en las fórmulas, conjuros, maldiciones y otros géneros similares.

En el caso concreto de las narraciones vinculadas a las aguas, en toda su amplitud, se da una serie de peculiaridades que es preciso analizar, pues son un ejemplo de cómo se enhebran el texto y el contexto, y de cómo, al cambiar de contexto, los viejos relatos ancestrales varían, también, los patrones textuales de dichos *etnotextos* (Niño, 1998). De hecho, el artículo pretende extraer algunas invariantes de toda esta pluralidad y formular alguna hipótesis explicativa coherente.

La poética del agua, la palabra sagrada y la etnopoética

Para muchas culturas la magia de las palabras es algo aceptado: la posesión del nombre es algo que asegura el acceso al tesoro (“Ábrete Sésamo”) o al genio mismo (Rapunzel), de modo que no hay nada extraño en las conductas tabuadas que impiden hablar del numen salvo por circunloquios.

Cabe citar leyendas como el relato gallego de “El pastor y la cobra en Pardesoa” (Mosquera, 2012:151), que en realidad acaba siendo una *lucha de conjuros* que se lanzan el pastor y la serpiente, de modo que éstos sustituyen a la acción. Por tanto, parece claro que los conjuros y hechizos van unidos al origen de los ritos de *encantamiento*, y van ligados a la manera en que el héroe mítico debe proceder en sus pruebas.

La noción de la magia de la palabra es lo que subyace también a muchas inscripciones, lemas, divisas y sortilegios (Vansina, 1968), que se asocian a lugares de culto. Este mismo “dispositivo mágico” se ha propuesto a propósito de enclaves como Stonehenge: Rupert Till (2010) asegura que el enclave servía para una especie de *rave party*, es decir, una fiesta para inducir el *trance extático* gracias a la música y los ritmos repetitivos cuyo último fin era el de comunicarse con los muertos. Esta acústica potenciada —que luego veremos en los teatros romanos— cobraría sentido para este contexto ritual concreto. Sea o no cierto, la palabra y la magia son algo que han ido unidos estrechamente desde los orígenes, y que aparecen en las leyendas relacionadas con el agua: no olvidemos el canto de las sirenas, parecido al conjuro que el chamán entona para acceder al mundo de lo invisible. El citado canto

* Este artículo es fruto del trabajo de investigación de los autores elaborado para el proyecto “L’AQUA -Legends & myths on water for European tourist routes”, concedido por la Comisión Europea, de 2014 a 2015, dentro del Programa de ayudas *Cooperation projects to support transnational tourism based on european cultural and industrial heritage* -69/G/ENT/PPA/13/411

enloquece porque es un canto divino; además, otros mitos de aguas (como el de Hilas o el de Narciso y Eco) enfatizan las voces como atributo de los genios acuáticos.

En el caso del folklore español encontramos continuamente el mecanismo del tabú para no nombrar (es decir, no invocar) a los seres temidos: *bicha*, *dama* o *encantada*, formas genéricas o circunloquios para referirse a los auténticos númenes a quienes se impetran los favores o a los que se pretende vencer: serpientes, *xanas*, genios o lamias, que tienen nombres concretos, como la xana llamada Ana Manana de las leyendas gallegas.

Lo mismo apreciamos en la *toponimia legendaria*, en pueblos cuya “patrona” o fundadora es justamente una dama de agua, a la que se alude siempre con un nombre genérico. Es el caso de *Fuentidueña*, que da nombre a varias localidades españolas situadas en una ribera (en Segovia o en Madrid, a orillas del Tajo), y cuyo origen no puede ser otro que la “dueña” o dama de la fuente, esto es, una dama de agua o ninfa local. También ocurre respecto a otro grupo amplio de tradiciones conocidas bajo las advocaciones de la Virgen de la Vega, Virgen del Soto, Virgen de la Fuente, Aguasantas, etc., todas ellas referidas a una tradición local vinculada a una dama y a un curso de agua.

Si el topónimo ha conservado este arcaísmo —incluso el escudo local de muchos municipios suele incorporar el ícono de estas antiguas divinidades fundadoras, como en Pasajes o Villanueva de la Serena—, en cambio en las versiones verbales —ya sean orales o escritas— los elementos más antiguos se han desdibujado. Es el caso de los conjuros, estribillos o fórmulas propias del estilo oral (Torres, 1994), que a menudo adoptan la forma de canciones o de textos enigmáticos, como el cuento de Madroñera *Collares en campos verdes*. A diferencia de lo que ocurre en la leyenda de Pardesoa, el transmisor, traductor o compilador de estos relatos los ha podado o suprimido (Hymes, 1994) hasta convertirlos en un texto prosaico, en todo el sentido de la palabra, es decir, planos, sin poesía alguna. Sin embargo, en muchos cuentos populares españoles, como *El Tragaldabas*, *No Figueiral*, *La Mata de Albahaca* y muchos más, el cantarcillo o la fórmula están presentes, e incluso vertebran la historia, de modo que constituyen un elemento axial y no un simple adorno lírico, lo mismo que ocurre en la forma de narrar de los nativos americanos (Hymes, 1994).

Paralelamente, en las leyendas europeas aparece el *leit-motiv* del nombre oculto, como en el cuento recogido por Grimm *Rumpelstiltskin* (Tipo narrativo 500 del Índice de Aarne-Thompson, *El nombre del Ayudante*). La idea del “nombre secreto del numen” como forma de acceso a su poder mágico y la forma de invocarlo está en muchas religiones: es el caso de la Cábala judía, que habla de 72 nombres de Dios. Es curioso que la forma de invocarlos se parezca significativamente a la que se consigna en leyendas como la gallega *La fuente de Ana Manana*, pues hay que repetir el nombre tres veces, en un determinado ritual, que es lo que hace el pastor ante el pozo Meimon cerca del río Sil: “—Ana Manana, Ana Manana, Ana Manana” (Alvarellos, 1977:68).

El nombre que se invoca en este sortilegio es el de la dama de agua, que representa la energía, el *genius loci*, y de quien depende el intercambio del don pretendido (Mauss, 1923), que en este caso suele ser el bien mágico que la xana le otorga al labriego, junto con el pacto subyacente. A saber, el pan o el queso con picos

que debe transformarse en oro si se cumplen las prescripciones del hada, cosa que no sucede por la imprudencia de la esposa de aquél.

Lo cierto es que las *encantadas*, igual que las sirenas, cautivan con su mirada, su belleza o sus palabras, y representan a menudo, por tanto, a almas de ahogados que penan —como *La Llorona*— y terminan por ahogar a jóvenes seducidos. Su ambivalencia moral va pareja a su ambigüedad física, pues a menudo son representadas como mujeres-serpiente, o dama con patas de cabra o en formas poco amables, como las lamias vascas. Así pues, el intercambio verbal es en realidad una prueba de supervivencia, y equivale a esa *lucha de conjuros* de la leyenda de Pardesoa, y es, por tanto, un *agon* verbal (Huizinga, 1938) perfectamente pautado. La conexión de estas damas de agua con el ultramundo y con el oro es recurrente, como se aprecia en la conocida leyenda europea de *La gallina y los pollitos de oro*, que aparecen en la Noche de San Juan y se retiran a la Piedra Encantada, y se las vincula con el oro, los tesoros o los palacios encantados, que no son sino la representación de las riquezas del ultramundo.

En realidad, el tesoro no es un objeto o artefacto aislado, sino todo el perímetro del lugar sagrado, como esas pozas de Orense junto al río Sil en el caso de la “Leyenda de Ana Manana”, en medio de un escenario donde suele haber rocas, cuevas, aguas termales o cualquier otro elemento singular. De ahí que sean lugares sagrados tutelados por un numen, un *genius loci*. En estos entornos sagrados (*témenos*, en griego) se llevaban a cabo ritos oraculares, es decir, se entregaban ofrendas y se recibían mensajes que, a semejanza del oráculo de Delfos, eran interpretados según un “protocolo” mágico. A menudo, pues, eran divinidades tópicas, nombradas con el nombre del lugar: *Virgen de Bótoa*, *Virgen de Guadalupe*, etc., de modo que su nombre es el del *lugar de poder* al que se vinculan. Para estas culturas, sin duda “invocar es provocar”, implorar de quien tiene poder para satisfacer las demandas a través de un acto eficiente, la magia verbal.

Por otra parte, los problemas etnopoéticos son especiales a la hora de analizar la leyenda como género (Martos, 2007), la cual tiene unas diferencias notables si se la compara con el cuento maravilloso, las baladas o los dictados tópicos, por enumerar otras modalidades de *folktale* (Thompson, 1972). Dentro de la dualidad que Vansina (1968) describía como *textos libres/textos cuajados*, se podría decir que las leyendas vinculadas con el agua serían un ejemplo de esta coalescencia de formas. Así, sabemos que las leyendas más arcaicas tienen un estilo formulario, como el citado de Pardesoa. Pero ocurre especialmente en las leyendas de *mouras*, que es la forma en que buena parte de España y de Portugal se conoce a los genios femeninos de las aguas o ninfas locales, moradores de cuevas o riberas, y que se hallan vinculados a tesoros, castillos, piedras o edificaciones antiguas. Cantan y peinan sus cabellos con un peine de oro, y pueden ser desencantadas la Noche de San Juan mediante el pronunciamiento de alguna fórmula o la realización de una tarea. Cousillas (2001) da testimonio de que, quien quiera obtener el tesoro y desencantar a la mora, debe pronunciar tres veces su nombre, esto es, invocarla, y aportarle ofrendas, como panes completos:

Una extraña maldición,

¡ay!, me tiene aquí encerrada;
libérame pronto, amigo,
no me dejes encantada. (60)

A propósito, el pan de muertos, como se dice en México, es una ofrenda típica que aparece en las leyendas de *mouras* de España y Portugal, es decir, era el “regalo” que se hacía a los númenes de las fuentes y las encrucijadas; ofrenda para aplacar su hambre y para que el genio no devorase al intruso. El pan de hadas —normalmente de tres puntas— servía para desencantar el hechizo siempre y cuando el humano no rompiese el pan por ninguna parte.

Todas estas costumbres y episodios se transmiten de forma desigual. A menudo, una leyenda es apenas un fragmento, una alusión conversacional, y raras veces forma un relato articulado a modo de un cuento maravilloso. Solamente las leyendas *literaturizadas* ya sea por escritores como Bécquer o por estudiosos como García de Diego (1958) adoptan la forma de un relato complejo; de hecho, son los compiladores los que adornan los textos prosificando lo que a menudo es apenas la mención de unos pocos incidentes.

Podemos decir, pues, que las leyendas son plasmadas a menudo en *etnotextos* muy simples, que tienen sus raíces a veces, tal como hemos visto, en conjuros, ensalmos, canciones o fórmulas. Es el caso de los conjuros contra las tormentas que tenemos en canciones infantiles como “¡Que llueva, que llueva / la Virgen de la Cueva!” (Martos, 2013). Ocurre lo mismo en otros ciclos muy conocidos, como la Serrana de la Vera, cuyo cantarillo antiguo repetía: “que mi padre era pastor / y mi madre fue una yegua / que mi padre comía pan/ y mi madre comía hierba” (Grande, 2005:8). Vélez de Guevara (2001) confirma esta interpretación mítica al indicar: “el cura / como ñublo te conjura/ a la puerta de la ygrexa”, lo cual la transmuta en una diosa de tormentas y tempestades, como la *Frau Holle* germánica. Por tanto, serían ensalmos parecidos a los que han pervivido en las canciones infantiles, como “Santa Bárbara bendita / que en el cielo estás escrita/ con papel y agua bendita”.

De hecho, cabe retrotraer la citada letanía o rima infantil “Que llueva, que llueva/ la Virgen de la Cueva...” a un estado más primitivo donde se habla de una “Vieja”, que es quien se levanta y “mueve” las nubes. Por tanto, la figura de la Vieja (Martos, 2013) es reminiscencia de la Diosa Madre europea, en su representación de abuela, de anciana y de señora del cielo (como *Frau Holle*). E incluso se da el caso de que el arco iris se conoce en Francia y en Asturias como el “Arco la Vieya”, *Arc de la Vieille*. En realidad, todas estas versiones coexisten.

A tenor de tales datos, cabe establecer la hipótesis de que en sus orígenes las leyendas vinculadas a las aguas tenían esa doble naturaleza invocativa-contractual, es decir, se invocaba a un dios o genio acuático para establecer un pacto, del que se derivaba un don (Mauss, 1923). Por tanto, todo el texto tiene un carácter *performativo*: transmitir-otorgar un don a condición de que se cumpla cierto protocolo, y de que el oferente logre contactar o identificar al donante. El cuento de Grimm *Frau Holle* cumple todas estas pautas: la niña se asoma al pozo, es decir, invoca al genio, se adentra en su “casa”, y es sometida a diversas pruebas, como la del pan o del manzano, que incluyen fórmulas. También la salida o regreso a su hogar, con el canto del gallo, incorpora un canto o fórmula mágica, que otorga la

lluvia de oro o el betún. Por tanto, adivinar el nombre o desempeñar una prueba son tareas equivalentes. Es lo que ocurre en el enigma de la esfinge de Tebas, que según Pausanias no era ningún monstruo sino la hija del rey Layo, que guardaba un secreto y vivía en un monte, es decir, que se comportaba como una *encantada*. El premio a conseguir o el castigo con la muerte revelaba el carácter no meramente lúdico, sino real, de la “apuesta”: se invoca y se compite con el genio para obtener resultados prácticos, aunque se expresen en la forma metafórica de los relatos folklóricos; en otras palabras, es una competición o *agon* con la vida como prenda en juego.

Por todo ello, parece probada esa doble estructura discursiva axial de las leyendas de encantadas: la *invocación* o apelación, y la secuencia *contractual* (ofrenda, don). En la leyenda *Fuente de Ana Manana* tenemos la estructura más arcaica; las dos macroestructuras están presentes; en otras muchas leyendas de *encantadas*, el primer elemento está omitido, o está en grado cero o incluso transformado: así, en la leyenda asturiana de la Xana Carissia, ésta toma el nombre del romano que fue su “presa” (Meirama, 2007). Pero en otros muchos casos, se aparece la encantada directamente y pasa a la segunda parte, la de las pruebas.

Por todo ello, los deseos que se formulan actualmente ante fuentes como la fontana romana de Trevi o de pozos, no son sino la forma secularizada de este *script* narrativo de invocación, ofrenda y dones solicitados. También resulta cuando menos sorprendente que géneros más o menos marginales, como los conjuros, ensalmos, canciones infantiles o adivinanzas, resulten a la postre, según la hipótesis expuesta, los vestigios más fiables de estas protoleyendas. Lo cual no debe extrañar demasiado si tenemos en cuenta que estos ritos votivos de lanzar objetos a una fuente o el ritual festivo de vestir un pozo (entre los celtas) como ofrendas a un genio acuático, han pervivido en la cultura popular. Y se han transformado en automatismos y costumbres, cuya razón ya no es recordada, como tampoco lo es el motivo de llevar una jarra de agua el día de San Juan sin que se derrame una gota (cf. leyenda de la *Laguna de las encantadas*, de Montijo; Martos, 1995).

Las leyendas tradicionales acuáticas como *performance* y como acto performativo

La diferencia entre los análisis de textos folclóricos de Abrahams (1985) o de Hymes (1994) y los de la escuela filológica en general, es que dichos autores basan su estudio no tanto en un estudio diacrónico como en observar estos textos en tanto que procesos en el seno de la vida social. De ahí el énfasis en la *performance*, entendida como una relación diádica entre el narrador popular que contextualiza su repertorio en su memoria y el público mismo como agente activo de ese proceso. Acabamos de ver que las leyendas de agua más ancestrales, las que, por ejemplo, tienen que ver con pozos sagrados, se deben descomponer en dos elementos performativos básicos: la invocación y el elemento contractual del don pedido/otorgado. La *performatividad* (Aguilar, 2007) consiste precisamente en eso, realizar una acción con el lenguaje que se considera eficiente, como ocurre con el bendecir o el maldecir.

Por tanto, situar el problema de estas leyendas en la pragmática del texto, supone, por ejemplo, distinguir entre los casos en que se orienta hacia ciertos usos inequívocos, de los otros casos en que la leyenda se plantea inequívocamente como un artefacto estético. En efecto, según E. Martos (2007), cabría distinguir dos grupos diferenciados:

- Grupo I: leyendas enmarcadas y comentadas, de orientación netamente etiológica, que se corresponden con las Paleoleyendas (por ejemplo, leyendas naturalistas).
- Grupo II: leyendas literaturizadas, de orientación netamente ficcional, que se corresponden con las Neoleyendas (por ejemplo, leyendas religiosas, que buscan más fines concretos, como el apologético, la laudatio –milagros de la Virgen–, el efecto emotivo, en las leyendas amorosas, penitenciales, etc.). (2007: 204)

En el caso que nos ocupa, parece evidente el uso pragmático de las leyendas naturalistas, a menudo de carácter etiológico o etimológico; así, explican por qué una cueva y el manantial formado abajo se llama *Covadonga*, o bien por qué en Toledo hay un pozo que se llama *Pozo Amargo*.

Normalmente, la tradición abunda sobre el tema de lugares encantados y seres mitológicos, que el Romanticismo adoptó y reinterpretó para sus propios fines, es decir, dentro de las coordenadas de sus imaginarios y tópicos (como la soledad, los nocturnos, la mujer fatal...). Pero que en sus contextos más primitivos tienen una función más en la línea de Nora (1984), señalizan *lugares de memoria*, puesto que al fin y al cabo los cuentos y leyendas son la “experiencia que corre de boca en boca” (Benjamin, 1973). Por ejemplo, tenemos un mito clásico, la desaparición de Hílas, el compañero de Hércules, cuando va a una fuente, y su presunto rapto por las ninfas; este constituye un ejemplo de la sobriedad de las leyendas primordiales de que hablaba Gunkel, pues se habla de este episodio de forma concisa y directa, sin el ropaje novelesco de otras historias de ondinas “a manos” de Grimm o de Bécquer. Solamente se nos esboza la desaparición y los ecos de la voz de Hércules buscando a su amigo, sin más.

Y es que los lugares sacralizados de agua (una fuente, un río, un pozo...) son para la memoria colectiva *parajes singulares*, y aunque la leyenda los “fragmente” episódicamente en forma de tesoros, hadas, pruebas, etc., en el fondo conforman una unidad de conjunto, tal como lo era el oráculo de Delfos con el santuario, la sibila, el dragón primordial, Apolo, etc. Además, las axiologías posteriores tampoco han podido “reducir el misterio”, por ejemplo, las xanas, ondinas o damas de agua carecen de una prosopografía y una actitud monovalentes, pues aparecen ya benévolas o malévolas, bellas o crueles, amables o despiadadas, y reportan beneficios o arrastran al ahogamiento. E. Martos (2013) afirma al respecto:

Éstas (las leyendas de encantadas) suelen ser leyendas enmarcadas, es decir, leyendas etiológicas que explican, en el contexto de conversaciones o alusiones, por qué un paraje singular en el entorno del pueblo se llama “...de la encantada”. Puede ser un pozo, una cueva, una peña o cualquier otro sitio, lo que hace la leyenda es fabular en torno al origen de esa maldición, y lo adorna con una admonición, es decir, un caso de alguien que infringió el tabú o se acercó demasiado. Son historias que se prestan más a un marco conversacional y deíctico (al

apoyarse en un cronotopo, un día –la noche de San Juan, habitualmente– y un lugar señalados), que las otras, no marcadas en cuanto a estas referencias. (131)

Por tanto, habría que aplicar aquí los postulados del biblista H. Gunkel (A.E. Martos, 2013) en el sentido de que las leyendas son una forma de construcción poética, pero incardinadas en un contexto de origen o ambiente vital (*Sitz im Leben*). Así, la forma-base de las leyendas de encantadas serían en su origen *leyendas culturales* y en ese contexto global es donde hay que contextualizar el papel de las ninfas y de los otros elementos en escena (Calasso, 1992).

En cambio, las leyendas *literaturizadas*, cualquiera que sea su origen, se someten a la cosmovisión propia del autor y la estética del momento, que no tienen en cuenta necesariamente ninguno de los elementos citados. Como hemos aludido, Bécquer termina por convertir a las damas de agua en plasmaciones de su visión romántica de la mujer fatal o irrealizable, como se aprecia en *Ojos verdes*. Las *neoleyendas*, pues, son un ejemplo del folklore como préstamo para la literatura: se toma un motivo o una secuencia, pero se desarrolla de forma claramente autónoma, hasta el punto de que los ejes antes citados, la invocación y la donación, pueden dejar de ser lo relevante, y cobra relevancia otro elemento.

El contexto actual, a su vez, puede cambiar tanto como para convertir un lugar de culto, iniciático o de ofrendas e invocaciones a un genio acuático, en un sitio de recreo o en un paisaje ecologista; en todo caso la recuperación del contexto, la situación de vida (*Sitz im Leben*) es muy pertinente para retomar en cierto modo nuestra memoria cultural. Si para entender la poética del agua que subyace a la Alhambra de Granada hay que entender el ambiente vital de la cultura islámica, por ejemplo, el oasis como símbolo, en el caso de la cultura europea –desde la griega a la ibérica– los ríos, islas y mares de agua han sido vías de exploración y de migraciones continuas, por tanto, de hibridación.

Esta magia verbal tiene, pues, relación en la tradición europea con materiales múltiples: bienes materiales, como los tesoros, grimorios, genios acuáticos como las damas de agua o bestiarios como los dragones. Éstos son un buen ejemplo de símbolos paneuropeos, esto es, su presencia es recurrente en casi todas las culturas y épocas, y el gran número de avatares no puede ocultar el hecho de una unidad subyacente de estos imaginarios, que tal vez proceda de la trifuncionalidad protoindoeuropea (Dumezil, 1958). De ahí también la conexión de tales mitos con el chamanismo o el ocultismo, en superposición a la herencia cristiana y al racionalismo europeos. Como botón de muestra está el caso de las escuelas de *artes mágicas*, con sus libros prohibidos, que ya satirizaba el Padre Feijóo: véanse la cueva de San Cebrián o de Salamanca o la cueva de Hércules en Toledo, lugares todos del *inframundo* convertidos en universidades de la nigromancia. Además de Cervantes, Calderón de la Barca, Torres Villarroel, Feijoo, Botello de Moraes, Walter Scott o Ricardo de Rojas, se asocia a la cueva de Salamanca la figura del Marqués de Villena. La inmersión en tales ámbitos se percibía como un *descenso al inframundo*, un viaje iniciático, que enlazaba con la tradición griega de los *necromanteion* o lugares de oráculos de los difuntos.

En resumen, vemos que tras estos relatos legendarios están los contextos de origen, los *ambientes vitales* (Gunkel, García, 2012), que consisten, en este caso, en acciones como invocar, impetrar favores (dar ofrendas, recibir dones), bendecir, maldecir y otras acciones ritualizadas, como las purificaciones, lustraciones y todo tipo de fórmulas y sortilegios.

Bendecir, Maldecir y otras taumaturgias

El agua, por tanto, sigue siendo el *limes*, el umbral de acceso al ultramundo, y por eso las fuentes, pozos, lagunas o simas siguen viéndose como bocas o entradas a los infiernos; esta misma denominación se aplica a las aguas subterráneas (Infiernos de Loja) o de forma literaturizada, la *Laguna Negra* del poema de Alvargonzález de Antonio Machado.

El agua no solo sirve como canal para bendecir o bautizar; los romanos escribían en tablillas textos mágicos, las llamadas *defixionum tabellae*, en las que, sobre plomo, bronce, estaño u otros materiales, se hacían grabar terribles maldiciones en contra de otra persona, y que se entregaban a pozos, tumbas y lugares que servían de comunicación con las divinidades infernales. Así, Vázquez Hoys (1994) ha publicado una serie de maldiciones, muy expresivas. Como señala Villamando (2003), tales plomos mágicos o tablillas de “maldición”, muy comunes en la Antigüedad, tienen un patrón fácil de reconocer:

- a. El encabezamiento, dirigido a los dioses infernales,
- b. La enumeración morosa y detenida de cada una de las partes del cuerpo del maldecido.
- c. El verbo performativo, “maldigo”.
- d. El cierre al fin de la tablilla (“in as tabelas”). (2003:2)

La afinidad con el conjuro oral es obvia, pero el hecho de plasmarse en un texto escrito parece otorgarle una mayor capacidad mágica, difícil de cambiar o anular. Recuérdense el motivo de la venta del alma mediante contrato legal con el diablo (el milagro de Teófilo, Fausto...), que, salvo intervención excepcional (por ejemplo, de la Virgen), no puede romperse. Dentro de lo que pudiera entenderse como una concepción de la “lingüística popular”, el sujeto cree influir sobre la realidad con acciones como conjurar, exorcizar, blasfemar, ofender o injuriar, y donde hay palabras mágicas y tabuadas, base de las invocaciones. Estos textos, pues, están a caballo entre la oralidad y la escritura, pues suponen un interlocutor (el dios infernal), que responde a la petición por medio del mal de la víctima; en suma, son fórmulas a modo de “dardos” verbales (Villamando, 2003). En el mundo cristiano, la Iglesia luchó contra estas creencias y prácticas mágicas, combatiéndolas en todos los ámbitos.

Que las prácticas mágicas y esotéricas pervivían, a modo de sustrato, en la sociedad post-clásica, es algo que sabemos no sólo por testimonios como el de San Martín Dumense, sino por todo el *corpus* de leyendas y tradiciones folklóricas. Por ejemplo, lagos y lagunas del Norte de España, como los de Sanabria, Maside e Isoba,

son explicados por mitos etiológicos con un *patrón* similar: alguien llega a la aldea (a menudo Jesús disfrazado de mendigo), y no es atendido por nadie (a veces sólo por una persona). En castigo a esta infracción de la hospitalidad, regla básica del mundo antiguo, se produce la “maldición” que provoca la inundación del pueblo, en cuyo lugar surge el lago o laguna, como ocurre en la *Leyenda del Lago de Sanabria*:

Aquí finco mi bastón
que nazca un gargallón
Aquí finco mi espada
que nazca un gargallón de agua. (Martos, 2013:232).

Las leyendas de inundaciones, pues, aparecen descritas como “catástrofes” que tienen en su origen un desequilibrio de algún tipo, una especie de *hybris*, que es castigada por fuerza de una magia poderosa.

Conclusiones. La mirada oblicua y las metáforas del agua

González Alcantud (1995) subraya que la mitología del agua es algo invisible o infravalorado en el ámbito social o científico, y, sin embargo, hay toda una iconología cada vez más puesta de moda por la publicidad o los *media*, por ejemplo, las sirenas. La evolución de éstas es un ejemplo de distorsión de las tradiciones, de cómo de la amalgama de rasgos, unos se toman y se estereotipan, y otros se banalizan y desdeñan.

La realidad en las tradiciones es más compleja; la personificación de las ondinas o *nix* en los cuentos y leyendas de Grimm da lugar a imágenes pavorosas: damas de agua que secuestran, persiguen, acechan, de una belleza o presencia turbadora, y cuyo paradigma más cercano de comprensión es el de la caza o el de la selección sexual, cuando una dama de agua quiere aparearse con un humano.

Así pues, para mejor comprender esta metaforología, debemos abordar la especificidad de un tipo de lectura, la *lectura oblicua*, que se pone de manifiesto de forma muy intensa en el caso de la poética del agua, tanto en textos poéticos como literarios. Es algo que debe ponerse en correlación con un concepto fenomenológico: la mirada, la perspectiva o forma de percepción. La mirada poética, la mirada mitológica, la mirada hacia lo sagrado difiere diametralmente de la mirada de lo banal y de lo profano. Porque la mirada poética busca, como ya decían los formalistas rusos, la *desautomatización* de la percepción, y la mirada religiosa busca acceder al *au-delà*, al más allá de lo que salta a los ojos, a vislumbrar a través de lo visible lo invisible.

En cierto modo, la mirada oblicua se asemeja al pensamiento lateral (De Bono, 2006) en el sentido de que no practica una aproximación directa o evidente al objeto, sino otras aproximaciones alternativas. Juan Ruiz de Torres ha teorizado sobre este concepto (2010) aplicándolo al análisis literario. Ha predelimitado diversos posibles estratos de lecturas oblicuas, por ejemplo, las que se hacen a nivel de microestructuras como la palabra o el sintagma, y las que, en cambio, operan a nivel de unidades mayores de sentido.

Por ejemplo, en el plano de la palabra, hay diferentes términos, a menudo topónimos, que seleccionan una cualidad que funciona como un epíteto que viene a cristalizar un rasgo singular: aguas blancas, aguas bravas, aguas santas, agua bendita, aguas grandes, aguas lindas, aguas calientes, etc. La lexicalización aparece en diversos grados: fuente negra, fuensanta, fonsagrada. A otro nivel, la mirada oblicua opera dentro del plano metafórico, al describir el agua de forma andrópica, como en *Ojos del Guadiana*, *Lenguas del río*, *Boca del Río* (México).

En el plano macrotextual, observamos una incursión hacia los mundos imaginarios, singularmente hacia la personificación de seres o genios del agua, en forma femenina, por ejemplo. La *totemización* de las aguas supone adscribir un genio a una masa de agua: “todas las aguas tienen su hada”... De hecho, muchos mitos y leyendas ficcionalizan el origen del hidrónimo en forma de una leyenda etiológica en torno a un personaje epónimo: Paraná, Iguazú, Egeo, etc.

El grado cero de oblicuidad sería precisamente el que representaría el discurso referencial más prosaico: la manzana es verde, o el topónimo *aguadulce*. A partir de expresiones como “manzanas doradas” se abre el abanico de oblicuidad que llega a una expresión desviada. Desde esta referencia poética, se abrirían entonces otras posibilidades: agua de oro (Argentina), río de oro, fuente de oro, laguna de Santa María del oro, o incluso la posibilidad de convertir la imagen en un texto mayor, como el que subyace al *Jardín de las Hespérides*, mito que contiene este mismo motivo de las manzanas doradas. Las connotaciones con la luz, los tesoros, lo que brilla, etc., serían las propias de esta mirada oblicua, que singularizaría de este modo estos lugares.

Tal mirada llevaría, por citar otro caso, a percibir de forma singular un paisaje como el acantilado del Rhin, transmutando las rocas peligrosas y el río embravecido en la figura misteriosa de la sirena Lorelei. ¿Por qué, entonces, la lectura oblicua se da la mano en el discurso poético y en el discurso religioso? Porque lo sagrado es lo inefable (Otto, 1980); no se puede acceder a su núcleo de forma directa sino a través, precisamente, de analogías, desviaciones o metáforas de aproximación. Los pueblos más diversos han contemplado lo mismo el paisaje que la divinidad bajo esta forma oblicua: la *Mujer Dormida* es el nombre de muchas montañas, como el *Buen Pastor* es uno de los muchos títulos de Jesús en Fray Luis de León, por no hablar de los epítetos épicos en Homero.

La pervivencia de muchos de estos principios etnopoéticos por los cuales el mito se funde con el símbolo, el conjuro o la *performance*, se evidencia en romances como la *Flor del Agua*, donde ni siquiera la transpersonificación de la dama de agua en forma de Virgen y del ritual de la jarra de agua en forma más o menos novelesca, nos impide entrever de lo que se trata, de la eficacia de un ritual, que nos lleva a tiempos ancestrales (por ejemplo, las lamentaciones de Isis y Neftis, Pecci, 2002). Véase a este respecto la versión de Reinosa (Cantabria) de *La Flor del Agua*:

La Virgen y la hija del rey

La mañana de San Juan cuando el sol alboreaba,
2 cuando la reina del cielo a la tierra se bajaba
a lavar sus lindos pies y su delicada cara,

4 después que los ha lavado bendiciones echa al agua.
 –¡Dichoso del que viniese a esta fuente a coger agua!
 6 Lo ha oído la hija del rey del palacio donde estaba;
 muy de prisa se vestía, más de prisa se calzaba.
 8 Cogió su jarro de vidrio y a la fuente va por agua,
 cuando en medio del camino el jarro se la quebrara.
 10 Anda un poco más adelante y a la Virgen se encontrara.
 –¿Dónde va la hija del Rey tan sola y tan de mañana?
 12 –Allá voy, la mi Señora, a coger la flor del agua.
 –¿Cómo lo has de coger, hija, si no ties jarro ni jarra?
 14 –El jarro que yo traía en el camino se quebrara.
 –¿Cómo lo has de coger, hija, si yo en ello me lavara?
 16 –Si eso me dice usted, Señora, lo cojo de mejor gana.
 Echó mano a su regazo, sacó una jarra de plata.
 18 –Éste es el premio, hija mía, con que pago tu fe santa,
 y en el reino de los cielos tienes la gloria ganada. (Pan Hispanic Ballad, ficha 4916)

Se hace patente, pues, el arquetipo básico: la señora de la fuente, que no es invocada, sino que se revela directamente a la hija del Rey; la ofrenda y el don mágico que ésta ha de recoger —la flor del agua— y el papel oracular de la Virgen, que anuncia lo por venir. Sin duda, ésta es una leyenda *enmarcada*, porque su contexto ideal no es la lectura silenciosa, sino su comentario en el marco de las fiestas de San Juan, donde se glosa la explicación de por qué hay que ir a recoger el rocío o la flor del agua en ese día sagrado. Por lo demás, el contexto local ilumina aún más esta versión, pues al municipio de Reinosa se le asocian otras leyendas vinculadas con la ermita de Santa Ana (transmutación de la Dana celta, o Brigit, a quien se veneraba en los pozos sagrados) y en la mina Fontoria, objeto igualmente de leyendas.

Por tanto, la comprensión del mundo de la cultura del agua exige una mirada global, pero también oblicua o desviada para entender que, tras la metáfora de la flor, de la “cimera” o la “nata” del agua, se designan propiedades singulares que la cultura popular otorga a las aguas en determinados momentos, como el solsticio de verano.

La transformación de estas representaciones naturales en personificaciones más elaboradas, como la de los genios acuáticos, entra en la lógica de la analogía y de la relación entre símbolos afines. Por ejemplo, hay una conocida isotopía que identifica a la naturaleza con la mujer. Tal feminización de la Naturaleza se asienta a nivel semántico en conexiones evidenciadas a través de *constelaciones míticas* documentadas en numerosas culturas, y con “eslabones” bien reconocibles. Sin duda, la primitiva conexión *agua-serpiente* debió producirse en los orígenes a través de la idea de humedad, encharcamiento..., pero el propio sistema cultural debió enriquecer estas asociaciones básicas con otras más significativas desde el punto de vista cultural: agua, luna, mareas, ciclo menstrual de la mujer, toro (Cencillo, 1970).

Ello ha llevado a las representaciones de las damas de agua o del dragón / serpiente primordial en innumerables formas (avatares) y textos (versiones), así como en numerosos contextos, que, sin embargo, presentan un “aire de familia”, como sucede en la aludida mitología indoeuropea o, por citar un botón de muestra, en la presencia recurrente del dragón como un símbolo pan-europeo, con rasgos muy marcados y diferenciados de la serpiente semítica o del dragón del Extremo

Oriente. El agua ha constituido, entonces, un vehículo preservador de estas tradiciones, como lo ha sido a propósito de las leyendas jacobeanas de la barca de piedra que trae a la Virgen o la leyenda del propio Santiago. Tal como expresaban los hermanos Grimm, la leyenda es ante todo un lenguaje poético, por tanto cabe entender todas las representaciones —desde las barcas procesionales a la serpiente, la dama de agua o las *mouras* y encantadas— como una especie de fusión metonímica que integra el agua y la energía que la vivifica, como la espuma y Venus.

La mirada oblicua y el pensamiento lateral ponen el énfasis en educar la mirada a fin de de “deshabituarse” nuestro pensamiento y nuestro lenguaje a ciertos estereotipos, y explorar, en cambio, otros caminos, como es el caso de la metáfora que resignifica las cosas, reparando en cosas que normalmente no miramos, a través de explorar caminos diferentes. La mirada oblicua es, en suma, la mirada poética, que sortea la inmediatez del objeto y quiere acceder a su trasfondo desde su esencialidad y sencillez, como con los iconos bizantinos.

Según Piñeyro (2006), entre los antropólogos sociales que estudiaban el agua, se consideraba que los mitos carecían de un sentido práctico, y, si acaso, tales rituales del agua solamente se podrían relacionar con la noción de *eficacia simbólica* (Bordieu, 2009). Tal percepción es bastante “miope”, porque olvida el papel de los imaginarios en el desarrollo cognitivo de la Humanidad (Harari, 2014). Lo que se precisan hoy, en cambio, son narrativas que actualicen los discursos tradicionales y los concilien con las demandas contemporáneas, de modo que el relato tradicional se transmute en una *ecoficción* (Martos, 2013) capaz de integrar los elementos modernos y el lenguaje. En medio de una crisis social y ecológica cada vez más patente a nivel planetario, tales historias son una especie de *palimpsesto* que sirve para releer nuestras tradiciones desde una óptica más conciliadora, por ejemplo, integrando tradición y ecologismo, o los modelos retóricos clásicos y los tópicos de los nuevos *media*.

En definitiva, se trata de desautomatizar todas las percepciones trilladas, incluidas las alegóricas, y percibir la poética del agua en toda su potencialidad. Sería fácil reducir las ninfas a personificaciones de la naturaleza que tutelan los paisajes de los excesos de la Modernidad. La ecocrítica (Flys, 2010) nos ha dado un marco más amplio de reflexión al subrayar que la naturaleza no debe ser tomada sólo como un objeto, sino como un sujeto. Ello implica considerar a estos númenes naturales como fuerzas activas y no como simples decorados y, por consiguiente, abrirnos a lo que todo ello supone desde el punto de vista de valores como la memoria cultural, la sostenibilidad o el cultivo de la imaginación en una perspectiva holística.

Verificar la invariante *invocativo-contractual* que hemos propuesto a propósito de todos estos textos y subrayar su relación con la cosmovisión del agua como algo vivo (dentro de las distintas tradiciones, desde las europeas a las americanas o asiáticas) supone, a nuestro juicio, una manera de abordar este reto.

Bibliografía

Abrahams, Roger D. “A note on neck-riddles in the West Indies as they comment on emergent genre theory”. *Journal of American Folklore* (1985): 85-94.

- Aguilar, Hugo. "La Performatividad o la técnica de construcción de la subjetividad". *Revista Borradores*, Segunda Época, Vol. 7 (2007): 30-33.
- Alvarellos, Leandro Carre. *Las leyendas tradicionales gallegas* (No. 1609). Madrid: Espasa-Calpe. 1977.
- Aparicio Casado, B. *Mouras, serpientes, tesoros y otros encantos. Mitología popular gallega*. Colección Cadernos do Seminario de Sargadelos 80. Sada: Edicións do Castro. 1999.
- Benjamin, Walter. "El narrador". *Revista de Occidente* 129 (1973): 301-333.
- Bourdieu, Pierre. "La eficacia simbólica". *Religión y política* (2009): 92-197.
- Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. México: Sexto Piso. 2004. Versión publicada en la *Revista de Estudios Políticos de la UNAM*, 12, (1992): 257-275.
- Cencillo, Luis. *Mito: semántica y realidad*. Madrid: BAC. 1970.
- Clastres, Pierre. *La palabra luminosa: mitos y cantos sagrados de los guaraníes*. Buenos Aires: Ediciones del Sol. 1993.
- Cousillas Rodríguez, Manuel. "Leyendas y tradiciones de la Noche de San Juan en la Provincia Coruñesa". *Garzoa* 1, 2001: 47-66.
- De Bono, Edward. *El Pensamiento Lateral*. Barcelona: Paidós Ibérica. 2006.
- Dumézil, Georges. *Mito y epopeya*. Barcelona: Seix Barral. 1977.
- Flys Junquera, Carmen y José Manuel Marrero Henríquez, Julia Barella Vigal, Eds. *Ecocríticas*. Madrid: Iberoamericana. 2010.
- García de Diego, Vicente. *Antología de leyendas de la literatura universal*, 2 vols. Barcelona: Labor. 1958.
- García, Alberto Eloy. "El método de la Historia de las formas: Hermann Gunkel y las leyendas de la Biblia". *Tejuelo* 13, 2012: 48-69.
- González Alcantud, Jose y Antonio Malpica Cuello (coords.) *El agua. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Anthropos. 1995.
- Grande Quejigo, Francisco. "Procesos de novelización en el romancero extremeño". *Garzoa* 5, 2005: 6-9.
- Harari, Yuval Noah. *De animales a dioses: Breve historia de la humanidad*. Barcelona: Debate. 2014.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens* 86. New York: Routledge 1938 (edición de 2014).
- Hymes, Dell. "Ethno-Poetics, Oral Theory, and Editing Texts". *Oral Tradition*, 9 (2), 1994: 330-370.
- Martos Núñez, Eloy. *Cuentos y leyendas tradicionales (Teoría, textos y didáctica)*. Cuenca: UCLM, 2007.
- Martos Núñez, Eloy y Martos García, Alberto (2013). "Imaginarios del devoramiento en la cultura del agua: dragones, tragantía, tragaldabas y otros espantos". *Indivisa: Boletín de estudios e investigación* 13, 2013: 122-143.
- Martos, Eloy. "Canciones infantiles y leyendas sobre tormentas". Cerrillo, P. C. et al. *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica: Homenaje a Margit Frenk* (Vol. 137). Cuenca: Univ de Castilla La Mancha, 2013. 229- 248.
- Mauss, Marcel. "Essai sur le don forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques". *L'Année sociologique* (1896/1897-1924/1925), 1923: 30-186.
- Meirama, Uxía López & María del Rosario Arias. "De vilas asolagadas". *Garzoa: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 7, 2007: 173- 191.
- Mosquera Paans, Miguel. *Galicia: leyendas desde el confín del mundo*. Vilaboa: Cumio. 2012.
- Niño, Hugo. "El etnotexto como concepto". *Oralidad*, 1998: 22-29.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard. 1984.
- Ortí, Pau Sanmartín. "Desautomatización y creación". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, 2004: 249-269.
- Ortí, Pau Sanmartín. *La finalidad poética en el formalismo ruso el concepto de desautomatización* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid). 2006
- Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial. 1980.
- Pecci Tenrero, Hipólito. "Isis, la Gran Maga". *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua* 15. 2002: 11-26.
- Piñeyro, Nidya. "Agua y semiótica". *Polis. Revista Latinoamericana* 14. 2006.

- Ruiz de Torres, Juan "Una propuesta de análisis literario: la 'mirada oblicua' en poesía", 44º Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, Vancouver, Canadá, 2008 (en *La Palabra Anillada*, vol. II; en www.prometeodigital.org, FDP160).
- Ruiz de Torres, Juan. "La "mirada oblicua" en la poesía de Luis Rosales frente al mar", IX Jornadas Literarias "Mar adentro", Candás (Asturias), 2010.
- Thompson, Stith. *El cuento Folklórico*. Caracas: U. Central de Venezuela. 1972.
- Till, Rupert. *Pop cult: religion and popular music*. Londres: Bloomsbury Publishing. 2010.
- Torres, Guerra José. "Teoría oralista y análisis oral". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 4, 1994: 257- 300.
- Vansina, Jan. *La tradición oral*. Barcelona: Labor. 1968.
- Vélez de Guevara, Luis. *La serrana de la Vera*, edición, introducción y notas de Piedad Bolaños. Madrid: Castalia. 2001.
- Villamando Ferreira, A. V. "Las palabras son objetos y además proyectiles peligrosos: actos de habla y "lingüística popular" en las defixionum tabellae romanas". *Espéculo: Revista de estudios literarios* 23. 2003.*

* Alberto Martos García y Aitana Martos García. Poética del agua en las narraciones tradicionales. Textos y contextos. *Literatura y Lingüística*, No. 32 (2015): 41-62. Disponible en: <https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/6394/4/S0716-58112015000200003.pdf>

ETNOPOÉTICAS DEL UMBRAL: EL SIMBOLISMO DEL ARCO EN LA CULTURA MAPUCHE WILLICHE Y SUS RECURRENCIAS EN LOS SISTEMAS COSMOVISIONARIOS ANDINOS

Aunque poco conocido y estudiado, el arco —instrumento ritual en forma de dintel de arquitectura efímera— es un elemento simbólico relevante en el sistema cosmovisionario mapuche williche. Su uso se registra en diversos espacios cúlticos, como las ceremonias de propiciación comunitarias denominadas *lepün* (*ngillatun* williche), los funerales o *elewün* y rituales de iniciación chamánicos denominados *ngekuf rewen*. En todos ellos, opera como puerta o umbral que conecta con otras dimensiones del universo, a través de las que transitan las entidades espirituales que se desea propiciar, invocar o ayudar a partir. El arco constituye aquí un nodo simbólico, un elemento en el que confluyen y se articulan diversos componentes de su sistema religioso, entre los que se encuentran representaciones cosmológicas, pneumatológicas, naturalistas y litúrgicas. Su función ritual compromete complejas tramas de sentido propias del trabajo modelizador de la cultura, que teje sus redes de un modo poiético, es decir, creativo e instaurador. La presencia de este mismo nodo simbólico en otros contextos culturales andinos deja en evidencia recurrencias sistemáticas en los órdenes cosmovisionarios de esta macro-región, cuyas variantes muestran un “aire de familia”. Sus paralelismos sugieren la existencia de linajes cosmovisionarios cuyos órdenes de representación se encuentran vinculados, lo que actualiza el *dictum* levistraussiano de estudiar comparativamente los sistemas simbólicos de modo de revelar sus relaciones (Lévi-Strauss, 1984, 1986). En este artículo argumentaremos que estos vínculos no son solo estructurales, sino también culturales, puesto que, más allá de lo formal, se manifiestan en el plano de las representaciones. Los correlatos que ponen en evidencia esta relación no se expresan de modo inconsciente, en estratos de sentido subyacente que haya que develar (Rossi, 1973), sino en correlaciones constatables en el sentido explícito que asumen las acciones simbólicas (ver Figura 1).



Figura 1. En el umbral del arco, *che mamüll*, figuras que representan espíritus ancestrales.

Como mostraremos, el registro arqueológico informa de la presencia del simbolismo del arco en el espacio central andino al menos desde el período Intermedio en las culturas moche y casma. Las fuentes etnohistóricas y el patrimonio iconográfico permiten constatar la continuidad del mismo y su importancia durante el incario. Los antecedentes etnográficos dan cuenta de su vigencia hasta el presente en las prácticas rituales de las comunidades atacameñas y aymaras. En estos diversos contextos, los componentes figurativos, simbólicos y funcionales del arco exponen un sistema de transformaciones en torno a un motivo constante: un pórtico cuyo umbral conecta las dimensiones del universo, el que se puede administrar simbólicamente. Este sistema de variantes en las representaciones en torno a este denominador común es lo que llamamos “etno-poéticas del umbral”. Con esta expresión aludimos a las distintas concepciones y usos del simbolismo del arco en los diversos contextos culturales. Si bien en cada uno de ellos se encuentran particularidades y rasgos específicos diferenciadores, se advierten igualmente significativas coincidencias a nivel de los modelos y metamodelos cosmovisionarios implicados en el uso del arco. La pregunta que surge entonces es: ¿a qué se deben estos correlatos?, ¿se pueden explicar en términos naturalistas, expresan procesos históricos o una combinación de ambos? A nuestro entender, el nivel de complejidad y el carácter recurrente que presentan las correspondencias no permiten explicarlas solo en términos naturalistas. Ello nos lleva a plantear su comprensión en la perspectiva de la historia cultural de la macroárea donde se encuentran.

Para abordar este problema, nuestro diseño de investigación se orienta a comparar los órdenes de representación expresados en las tramas simbólicas que se articulan en torno al motivo del arco, donde convergen distintos constructos que dan forma a modelos y metamodelos (modelos de modelos) del universo. A estos órdenes de representación, que configuran las imágenes de la realidad, los denominamos “paradigmas cosmovisionarios”. Se trata, por lo tanto, de abordar los trenzados de sentido desplegados en torno a este motivo simbólico. El carácter nodal de la unidad de análisis (el simbolismo del arco), y su estudio en contextos rituales, permiten acceder a datos correspondientes a este nivel de elaboración semiótica. Con ello, intentamos evitar los riesgos de la descontextualización y deslindar el rango de aplicación de las teorías que explican en términos naturalistas las recurrencias simbólicas, como las de Jung (1994), Boyer (1994) o Lévi-Strauss (1997). Sus capacidades explicativas alcanzan tanto el nivel de las formas significantes en la teoría de los arquetipos, como los principios sintácticos en el estructuralismo y ciertas unidades de contenido semánticos en la teoría cognitivista de la inferencia espontánea.³ Lo relevante para nuestro caso de estudio son las

³ Para Jung, los arquetipos son formas simbólicas primordiales indefinidas en términos del contenido; el estructuralismo de Lévi- Strauss se ocupa de los principios de configuración de los sistemas culturales, no de sus tramas de sentido; el cognitvismo de Boyer postula la existencia de formas de inferencia intuitivas que pueden aplicarse al campo de los símbolos naturales, pero no a narrativas complejas. Estas teorías pueden explicar recurrencias en las dimensiones primarias de la semiótica, no de sus elaboraciones complejas.

correspondencias transculturales en el plegamiento de distintos órdenes de representación anudados en torno al simbolismo del arco. A nuestro entender, este correlato en las tramas simbólicas que expresan paradigmas cosmovisionarios constituye un indicador de “co-tradición”. Empleamos el término en el sentido que le da Lumbreras (1968-1969), para referir los rasgos culturales compartidos por culturas diferenciadas, a partir de los cuales se puede inferir la existencia de relaciones interculturales entre ellas. Dicho de otro modo, la noción de co-tradición designa una tradición común arraigada en diversos entornos sociales, cuyos patrones concordantes presuponen un contacto o antecedentes culturales compartidos.

En tanto tal, este artículo retoma una discusión que tiene larga data, pero una posición relativamente marginal en la antropología sobre el pueblo mapuche, que aborda la influencia andina sobre su cultura. Al respecto distinguimos tres tesis, que podemos denominar “civilizatoria”, “migratoria” y “de la circulación”. La primera de ellas se expone originalmente en la obra de Barros Arana (1884), quien le asigna al incario un carácter civilizador de pueblos indígenas que habitaban nuestro país. La misma es asumida por Guevara (1911), autor que atribuye un origen incaico al sistema religioso cosmovisionario mapuche williche. En palabras de este (1911: 244): “el *ngillatun* fue, pues una ceremonia traída por los incas por cuanto en ella se manifiestan todos los caracteres esenciales del sacrificio en el culto peruano: danzas, muerte de un animal, entierro de una parte de él, fuego sagrado”. No obstante, los antecedentes etnohistóricos y arqueológicos no son consistentes con esta supuesta aculturación religiosa. Sobre esto, debe considerarse la brevedad del período de dominación del inca en el espacio centro y sur de Chile, cuyo inicio se ha estimado, a través de la datación arqueológica, en 1390 (Cornejo, 2014), y cuyo término se produce con la llegada de Almagro en 1536. También ha de ponderarse su limitada extensión territorial en el espacio meridional, que alcanza hasta el Maule, y su política religiosa de respeto hacia los cultos locales. En contraste, la tesis migratoria se encuentra planteada inicialmente por Latcham (1924), para quien la cultura mapuche se origina en el movimiento de un pueblo proveniente de las pampas argentinas, al que denomina “moluche”. En relación con el área andina, esta idea es retomada por Grebe (2002: 23), quien sostiene: “Aunque desconocemos el trazado específico de la ruta migratoria elegida por los mapuche al llegar al Nuevo Mundo, existen algunas evidencias que apoyarían su desplazamiento de norte a sur por la cordillera de Los Andes, utilizando ya sea la vía precordillerana/altiplánica o bien costera.”

Desde mediados de la década de 1980, Grebe (1986, 1995-1996, 1996, 2002) desarrolla un programa de estudio comparativo de los sistemas simbólicos y modelos cognitivos aymara, atacameño y mapuche. En el marco de este, advierte el carácter andino de numerosos rasgos del sistema religioso cosmovisionario mapuche, como el culto a los espíritus de la naturaleza, el dualismo simbólico, la concepción del tiempo y del espacio. Al respecto, la autora se pregunta: “¿Es posible que los mapuche se hubiesen asentado en el territorio aymara de Tiawanaku con anterioridad a su radicación definitiva en el centro sur de Chile?” (Grebe, 2002: 24). Sobre esto nos dice: “Sin ánimo especulativo, es posible considerar la posibilidad de

un eventual contacto cultural temprano, quizás prolongado de los mapuche con la alta cultura andina aymara del Tiawanaku, ubicada en las proximidades del Lago Titicaca” (Grebe, 2002: 23). No obstante, los datos sobre la antigüedad y continuidad de la ocupación del espacio centro y sur de Chile (Adán *et al.*, 2004; Dillehay, 2004) no avalan esta hipótesis migratoria. Más consistente con ellos resulta la tesis de la “movilidad giratoria” (Dillehay, 1998a) o, como la llamamos nosotros, “de la circulación”, que apunta a la profundidad histórica y continuidad del movimiento de grupos humanos, elementos simbólicos y materiales en el espacio centro y sur andino. Esta idea se encuentra expuesta en la obra del propio Dillehay (1990, 1998b, 2011), para quien la cultura mapuche muestra influencias andinas y amazónicas desplegadas en distintos momentos, considerando aportes preincaicos e incaicos. Los antecedentes que aquí exponemos son congruentes con esta tesis.

El estudio del simbolismo del arco en el mundo andino muestra relaciones de continuidad en los órdenes de representaciones de este espacio y aporta datos sobre la antigüedad de los mismos. Para poner esto en evidencia, desplegamos la información en dos momentos: una fase descriptiva e interpretativa del simbolismo del arco en distintos contextos culturales andinos y una fase comparativa y de discusión teórica, que constituye el corolario de la anterior. En el nivel descriptivo, la información que proveemos surge de tres orientaciones metodológicas cuyos resultados procuramos triangular: la etnografía (observación participante y entrevistas a informantes calificados), análisis iconográfico (lectura de imágenes y figuraciones en diversas materialidades) y el análisis documental de fuentes primarias y secundarias. Los datos etnográficos referentes al contexto cultural mapuche williche, que es nuestro punto de partida, se han producido en un ciclo de estudio sobre su religiosidad que abarca más de diez años de trabajo de campo (Moulian y Valdés, 2001; Moulian, 2005, 2012; Moulian *et al.*, 2008). En tanto, la información sobre el contexto andino en el norte chileno se funda en diez años de trabajo de campo entre collas, atacameños y aymara (Garrido, 1999, 2007; Cervantes, Garrido y Santander, 2008; Garrido y Lemus, 2013a, 2013b). Los antecedentes que cada uno de nosotros había abordado previamente desde una mirada particularista cultural y leído en términos émicos (Pike, 1976), es decir, desde una lógica comprensiva, se despliegan ahora para trazar sus relaciones en una perspectiva comparativa.

Los principios procedimentales propuestos por Turner (1999) para el estudio de los símbolos guían nuestro trabajo interpretativo del motivo del arco. Conforme a lo planteado por este autor, complementamos el análisis exegético (la atribución de sentido de los propios actores) con el operacional (observación de los distintos contextos de uso de los símbolos) y el posicional (las diversas asociaciones de elementos simbólicos) en el marco de las prácticas religiosas. Para la identificación de las recurrencias transculturales realizamos un análisis semiótico comparativo de las tramas simbólicas y los órdenes de sentido que, en este caso, convergen en torno al motivo del arco. Ello supone la búsqueda de paralelismos en los niveles sintáctico, semántico y pragmático de la semiosis (Morris, 1985) y el análisis de sus articulaciones. Es decir, correlaciones que se despliegan desde el nivel formal comprenden el contenido y los usos sociales. Nuestra investigación opera

implícitamente con el modelo triádico de la semiosis (Peirce, 1965, 1974), reivindicado para la antropología por autores como Parmentier (1994) y Preucel y Bauer (2001). No obstante, no empleamos explícitamente su terminología por la falta de estabilidad conceptual de la misma (Marty, 1997) y poco de arraigo en nuestro espacio académico. Nuestra posición, en este sentido, es ecléctica, pues preferimos el uso de términos provenientes de la tradición estructuralista, como las nociones de significante y significado (Saussure, 1986) para aludir a los componentes del plano sintáctico y semántico de la semiosis. En tanto, empleamos la noción de usos sociales para aludir al nivel pragmático. No obstante, en este artículo optamos por reducir al mínimo el uso del metalenguaje semiótico para concentrarnos en la exposición de los antecedentes empíricos de nuestro objeto de estudio. No ofrecemos aquí, por lo mismo, un análisis semiótico formalizado del simbolismo del arco. Nuestro trabajo se ha orientado por el método semiótico para la descripción de los elementos del plano de la expresión, el contenido (Eco, 1980) y de los usos sociales de nuestra unidad de análisis en diversos contextos culturales. Sin embargo, preferimos presentar y comparar estos datos en términos de prácticas y patrones culturales para evitar que el metalenguaje teórico distraiga la atención sobre la fenomenología de nuestro objeto de estudio.

Relmu, una puerta abierta al cielo

Las congregaciones rituales mapuche williche del área lelfunche (gente de los llanos) de las comunas de Lago Ranco y Río Bueno, Región de Los Ríos, emplean en sus rogativas comunitarias *rewe* en forma de arco. Etimológicamente este término del mapudungun se compone de las raíces “re”, que significa “puro” o “auténtico”, y “we”, que designa “lugar” e “instrumento”. El *rewe* es un símbolo religioso empleado como elemento mediador de la comunicación entre los seres humanos, las deidades y espíritus ancestrales. La forma que adopta varía según los contextos rituales donde aparece y según las zonas etnográficas. Las machi o chamanes mapuche suelen emplear un *praprawe*, tronco de canelo con peldaños labrados en forma de escalera. Algunas comunidades emplean *chemamüll*, figuras antropomorfas de madera que representan a los espíritus ancestrales. En otras, este se compone habitualmente de la asociación de diversas especies vegetales: canelo, laurel, coligüe, maqui. Su figuración en forma de arco constituye una variante localizada del mismo, que encontramos vigente en las comunidades de Maihue Carimallín, Nolguehue (ubicadas en la comuna de Río Bueno) y Tringlo (situada en la comuna de Lago Ranco). Aquí, el *rewe* se confecciona con varas de avellano, especie seleccionada por la flexibilidad de su madera. Estas son cubiertas con flores y dispuestas en el centro del *ngillatue* o campo de ceremonias, de manera de levantar un portal orientado en dirección este-oeste. En torno a este elemento se desarrollarán las principales acciones nomina *relmu*. En términos figurativos y operacionales, este elemento simboliza una puerta interdimensional, a través de la cual se puede transitar por distintos planos de realidad. En la cosmovisión mapuche, el universo se compone básicamente de tres estratos que se organizan verticalmente y se encuentran articulados de manera circular: el *Wenu Mapu*, mundo de arriba (también asociado

al *Puel Mapu* u oriente); *Nag Mapu*, mundo intermedio, donde habita el hombre; y el *Minche Mapu*, mundo de abajo (vinculado al *Lafken Mapu* u occidente).⁴ Al tender el arco, los miembros de las congregaciones rituales establecen un puente que permite el desplazamiento de las entidades espirituales entre estos niveles circularmente entrelazados. Por lo mismo, los espíritus tutelares de las comunidades de Maihue (Kintuante) y Nolguehue (Juanico) se encuentran representados simbólicamente bajo este arcoíris vegetal, rituales propios del *lepün* o *ngillatun* williche, consistentes en oraciones, sacrificio de animales y entrega de ofrendas, bendición de los alimentos y bailes ceremoniales.

Según los miembros de las congregaciones rituales, el *rewe* de arco representa al arcoíris, que en mapudungun se denomina *relmu*. En términos figurativos y operacionales, este elemento simboliza una puerta interdimensional, a través de la cual se puede transitar por distintos planos de realidad en la forma significativa (Saussure, 1986) de ramas de laurel traídas desde los espacios naturales que se consideran sus moradas. Estas ramas son alimentadas con chicha de trigo y sangre de los animales sacrificados. De acuerdo a los participantes, al momento de levantar el arco se puede percibir la llegada de los antepasados en torno al *rewe*, que se manifiesta en forma de brisa proveniente desde el oeste o *Lafken Mapu* (ver Figura 2).



Figura 2. *Relmu*, *rewe* de arco em la comunidad de Maihue Carimallín.

La cultura mapuche concibe el paisaje como un entorno espiritualizado y

⁴ La investigación etnográfica registra esquemas más complejos de este etnomodelo, donde se identifican siete o más niveles del universo, los que resultan de la estratificación interna de este esquema tripartito básico (Grebe, Pacheco y Segura, 1972; Dillehay, 1990)

abierto a la interacción entre los diversos niveles del universo. La topografía es aquí reflejo de la cosmología, en tanto se encuentra revestida de múltiples puntos de conexión entre estos estratos que configuran el mundo. El término *konünwenu*, por ejemplo, significa en mapudungun “entrada al cielo” y refiere a diversos espacios naturales que se consideran vías de acceso hacia el mundo de arriba. Dada la articulación circular de los diversos niveles del cosmos, es posible acceder al plano superior por vía subterránea. Así, cuevas, ojos de agua, cráteres volcánicos, troncos huecos, zonas pantanosas conocidas como “hualves” se inscriben como potenciales ejemplares de esta categoría. En las comunidades de Maihue y Nolguehue vemos la vigencia de estas representaciones. Allí los espíritus tutelares, que sirven de mediadores ante Dios, son sujetos abducidos por espacios poderosos, que en este caso corresponden a cuevas, donde hoy se encuentran emplazados. Es lo que sucede con Juanico en Nolguehue y Kintuante en Maihue, a quienes hoy se rinde culto como *Ngen Mapu*, considerados “dueños del territorio”. Se trata de personas cuya desaparición se explica por su acceso a unos puntos de entrada en la tierra que conducen hacia al mundo de arriba. El término con que se designa en mapudungun a estos lugares es *renü*, que literalmente significa “capturado por lo puro”. El proceso de ancestralización, es decir, de transformación de las personas en espíritus ancestrales, se encuentra asociado al acceso a estos espacios liminares, que conducen al *Wenu Mapu* y tienen un carácter trascendente, pero al encontrarse emplazados en el *Nag Mapu* asumen una presencia inmanente que permite el acceso de los creyentes a ellos. La geografía sagrada mapuche se presenta porosa, y su geología, intersticial. Dado a que funcionan como puertas interdimensionales, sus hitos se transforman en lugares de culto y puntos de peregrinaje.

Fenómenos meteorológicos como el rayo y el arcoíris, que conectan la atmósfera y la tierra, son concebidos como puentes entre los estratos del mundo mapuche. Por ello, además de vínculos etimológicos, las nociones de *rewe*, *relmu* y *renü* presentan connotaciones que correlacionan sus funciones cosmovisionarias y rituales. En la perspectiva de la semiótica estructuralista (Barthes, 1972; Saussure, 1986), estas se inscriben dentro de un mismo campo paradigmático. Ellas refieren a elementos numinosos (Otto, 2001), es decir, revestidos de poder y misterio, que caracteriza a lo sagrado, por lo que demandan una actitud de cuidado y respeto. Así se advierte en el sistema cültico de las comunidades de Maihue y Nolguehue, donde el *lepün* se inicia con el peregrinaje de los *kamaskos*, como se denominan los miembros de las congregaciones rituales, hasta los *renü* que sirven de morada de los espíritus tutelares o *Ngen Mapu*. Hasta allí concurre una delegación encabezada por las autoridades rituales para invocar y propiciar la participación de los *Ngen* en la rogativa. Los *kamaskos* recogen en el entorno del *renü* una rama o gancho de laurel —denominado en Maihue “el caballito”, porque en él “va montado el espíritu”—, la que llevarán hasta el arco sagrado que sirve de *rewe*. El circuito ceremonial va desde el *renü* al *rewe*, que en estas comunidades adopta la forma de *relmu*. El primero es una puerta interdimensional donde habita el *Ngen Mapu*, el segundo un instrumento destinado a permitir el encuentro entre la congregación, la deidad y los espíritus ancestrales. En este caso, la forma y la función simbólica del *rewe* se complementan, puesto que el arcoíris se concibe como un puente tendido al cielo, bajo cuyo umbral

se conectan las distintas zonas de la geografía sagrada.

La especificidad funcional de este motivo simbólico queda en evidencia en un *nütram* recogido por nosotros en Chanchán, costa de Valdivia, que versa sobre un arcoíris a través del cual se desplazan las almas. El relato informa la repentina e inesperada desaparición de una anciana mapuche, que una mañana sale de su casa ataviada con todas sus joyas y no regresa más. La comunidad se organiza para buscarla sin resultados. Finalmente deciden ir hasta un *trayenko*, que tiene fama de ser un “lugar encantado”, donde se dice vive el espíritu de un toro negro. Allí la encuentran sin vida, sentada en una roca y con los pies en el agua, mirando la caída sobre la que se levanta el arcoíris, a través del cual se ha producido el “rpto” de su alma. En Calafquén nos señalaron que la visión del arco del cielo es presagio de muerte, por lo que su imagen adopta un carácter ambivalente. A la inversa, su uso como instrumento simbólico contribuye a la partida de las almas a la otra vida. Así lo vimos en el funeral del *ñizol longko* Leonardo Cuante Loncoman el año 2008, en cuya tumba se puso un arco sobre el chemamüll, recuperando tradición ancestral vigente antiguamente en Lago Ranco y Río Bueno. De acuerdo a testimonios recogidos en las comunidades de Pitriuco y Nolguehue, en el pasado se acostumbraba levantar arcos sobre las tumbas de los miembros de las congregaciones rituales mapuche, conocidos como *kamaskos*.



Figura 3. Funeral de Longko Leonardo Cuante Loncoman, en Pitriuco, Lago Ranco. Fotografía: Nelson Rodríguez.

Un dato etnolingüístico relevante es que esta voz, que designa a quienes organizan las rogativas y mantienen vivas las creencias ancestrales, no es de origen mapuche. Prueba de ello es que no se encuentra consignada en los diccionarios del mapudungun. El término es de origen quechua. En esta lengua, *camasca* (/kamaska/) designa a quien recibe el soplo vital de un “*camac*” o espíritu vitalizante particular, con quien mantiene un vínculo ritual e identitario (Taylor, 2000). Esto es exactamente lo que sucede entre los *kamaskos* de Lago Ranco y Río Bueno que rinden culto a espíritus tutelares locales y levantan periódicamente arcos en ceremonias comunitarias, donde estos espíritus sirven como mediadores para comunicarse con el *wenumapu* (Moulian y

Catrileo, 2013; Moulian y Espinoza, 2014) (ver Figura 3).

Nodo simbólico

En tanto vía de tránsito espiritual, el simbolismo del arco encuentra un lugar destacado en los rituales chamánicos mapuche, donde se lo emplea como una forma de inducir o señalar el *kuymun*, acceso o trance místico. Flury (1944) describe su uso

en las ceremonias de iniciación de los *machi*, en el territorio williche argentino, en un ritual que denomina *ñecufrehuen* (sacudir el *rewe*) o *rehuetun*. De acuerdo a este autor, el aspirante es colocado bajo un arco portátil compuesto de ramas y flores. Su maestro se sitúa frente a este, entonando cánticos, acompañado de su *kultrung*, mientras dos jóvenes asistentes, denominadas *calfumalen* (doncellas azules), mecen el *rewe* sobre el aspirante. Según Augusta (1916), en la zona de Panguipulli los *machi* acostumbraban a levantar *rewe* en forma de arcos hechos de palqui sobre los enfermos. De este modo se busca propiciar la acción de los espíritus auxiliares del *machi* sobre los pacientes.

Su función vaso comunicante es ratificada por Bacigalupo (2007: 55-56): “algunas *machi* ponen un *llang llang* —un arco hecho de boqui en forma de arcoíris (*relmu*)— sobre su *rewe* para representar su íntima conexión con los espíritus del bosque, especialmente con los espíritus dueños de la naturaleza que encuentran en sus visiones. Los arcoíris son las manifestaciones visuales del poder que emana del bosque de boqui”. De allí las alusiones al arcoíris en las canciones de *machi*: “Estoy de pié y firme sobre el arco iris de los canelos de mi *rehwe* / estoy de pié y firme sobre el arco iris de los laureles de mi *rehwe* / estoy de pie y firme sobre la yerta mata que adorna mi *rehwe*. / Que hermoso se ve el arco iris de las matas de canelo que adornan mi *rehwe*. / Se mueve con movimientos rítmicos el arco iris de las matas de laureles que adornan mi *rehwe*, cuando los sacude desde la altura, desde el azul del cielo” (Alonqueo, 1979: 99). Esta asociación entre los ganchos de plantas nativas y el arcoíris expresa su equivalencia funcional como puente de comunicación entre los estratos del mundo mapuche. Enraizadas en la *Minche Mapu*, las especies vegetales se proyectan desde el *Nag Mapu* hacia el *Wenu Mapu*. Por ello, las ramas también se emplean como materialidad significativa del vínculo sagrado, que constituye al *rewe*.

El análisis del uso del arco en el contexto ritual pone en evidencia su funcionamiento como nodo simbólico, es decir, punto de articulación en que convergen diversos campos de representaciones propias del orden cosmovisionario. Como hemos señalado, el arco es un espacio de interconexión entre los niveles del cosmos, por el que transitan las entidades espirituales y a través del que es posible acceder o comunicarse con ellas. Su funcionamiento presupone y activa conocimientos correspondientes a: a) los elementos de la naturaleza y sus propiedades conectivas;

b) los estratos que constituyen al mundo, sus relaciones y los seres que habitan en ellos; c) las entidades espirituales, sus manifestaciones y las relaciones que mantienen con los seres humanos; d) las formas del culto a las deidades y espíritus.

Así, el emplazamiento del *rewe* en los campos de rogativas se realiza en función de los patrones de disposición espacial que organizan su concepción del universo. El diseño de las canchas rituales lleva inscrito este cosmograma. En el caso de las comunidades williche de Maihue, Nolgehue y Tringlo, la configuración del *rewe* en forma de arco hace más explícito este juego de coordenadas. El trazado de la parábola se proyecta de norte a sur, de modo que el área comprendida bajo ella señala en el eje horizontal un corredor en línea este-oeste (*Puelmapu-Lafkenmapu*), con predominio y direccionalidad hacia el primero de estos puntos cardinales, desde

donde se produce la salida del sol. Su despliegue en el plano vertical vincula el *Wenu Mapu*, el *Nag Mapu* y el *Minche Mapu*.

En la perspectiva mapuche, el trazado del sol en el curso diurno muestra la articulación circular de estos dos ejes (horizontal y vertical) en un movimiento que se denomina *wallongtun*, correspondiente al giro cósmico, que va de derecha a izquierda y al que se le atribuye un carácter integrador. Este se reproduce en el *purun* o baile y en el *awün*, desplazamiento circular a caballo en torno al espacio ritual. Para la cultura mapuche, el levante (*Tripaiantu*) y el poniente (*Konünantu*) son puntos de acceso a los mundos de arriba y de abajo, que se encuentran interconectados y que se asocian de forma simbólica a la vida y la muerte, respectivamente. Los espacios supraterrrestre y subterráneo se consideran como parte de un continuo cuyos vínculos se enfatizan en la acción ritual. Por lo mismo, para alimentar a los espíritus de los antepasados, que se sitúan en el *Wenu Mapu* (mundo de arriba), se riega con sangre un hoyo cavado al lado del *rewe*, para que fluya hacia las entrañas de la tierra (mundo de abajo). El *rewe* es punto de confluencia de los planos y entidades que conforman el universo. En él se hacen presentes no solo los espíritus tutelares de las comunidades, sino también las almas de las personas que antiguamente participaron de las ceremonias.

En las rogativas de la comuna de San Juan de la Costa, los arcos se emplean como puertas de entrada y salida del *ngillatuwe*, situadas al norte y sur, respectivamente. El campo sagrado cuenta, no obstante, con un tercer ejemplar denominado “arco de la interrogación”, que opera como espacio de mediación. Desde allí, las congregaciones enuncian en forma colectiva una oración formalizada a las deidades y espíritus que conforman el panteón williche:

Leuketumayen Chau Trokin (Acuérdate de nosotros padre justiciero) / *Leuketumayen putremkawin* (Acuérdense de nosotros grandes juntas) / *Leuketumayen pu lamenwentru* (acuérdense de nosotros hermanos) / *Leuketumayen ñuke ale* (acuérdate de nosotros madre luna) / *Leuketumayen chau antü* (acuérdate de nosotros padre sol) / *Leuketumayen pu alwe* (acuérdense de nosotros almas) / *Leuketumayen pu katriwekeche* (acuérdense de nosotros gente de Pucatrihue).

En el imaginario williche estas entidades están presentes en la rogativa, donde la gente se relaciona con los elementos numinosos de la naturaleza y los espíritus ancestrales se mueven por los arcos. Como mostraremos, estas ideas se manifiestan de modo recurrente en los sistemas religiosos cosmovisionarios andinos, donde encontramos importantes paralelismos en los patrones rituales (ver Figura 4).

Puente de estrellas

En la comunidad de Maihue, situada en los márgenes del río Pilmaiquén, se expresa en el *rewe* una asociación de elementos figurativos que resulta relevante en términos de las relaciones simbólicas y recurrencias interculturales que plantea. Al centro del arco se encuentra una cruz elaborada con flores, que disturba el patrón iconográfico característico del arcoíris y plantea una representación dualista de este motivo. Se trata, hasta donde conocemos, de una asociación que no se repite del

mismo modo en el contexto etnográfico williche, pero se encuentra con variantes en Tringlo, donde al centro del *rewe* se dispone una corona de flores. Lo interesante de la asociación figurativa del arco y la cruz es que ésta tiene un correlato astronómico y se halla reproducida en el arte rupestre del área del río Manso, vertiente oriental de la Cordillera de los Andes. El sitio denominado Peumayén 2 (Podestá *et al.*, 2009), ubicado en el Paralelo 42 al sur del lago Nahuelhuapi, presenta un registro abundante de estas figuras con un dimorfismo en sus patrones de representación que resulta significativo.

Allí, en un paredón que mira al río Manso, se encuentra el diseño de un arco asociado a una cruz y una pareja de personas bajo estos elementos con las manos alzadas, en actitud ritual (ver Figura 5: Asociación entre el arco y la cruz, en Peumayen 2). La datación de la pintura rupestre de este sitio, de acuerdo a la información contextual, la sitúa entre los años 700 y 1300 de nuestra era (*Op. cit.*). Si bien no es posible demostrar la relación de esta imagen con las prácticas celtas mapuche del presente, en relación a su estructura de sentido, los datos contextuales y la correlación de elementos simbólicos son consistentes con esta hipótesis interpretativa. En primer lugar, porque el sitio se encuentra en territorio ancestral williche, distante a aproximadamente 100 kilómetros al sur de la cancha de rogativa de Maihue. En segundo término, porque su arte rupestre tiene un rango de temporalidad que permite adscribirlo al marco de sus antecedentes de la cultura williche. En tercer lugar, porque la imagen reproduce una escena que es posible observar hasta hoy en el *lepün*. En la rogativa de Tringlo, por ejemplo, los *kamaskos* hacen un *afafán*, grito de avivamiento ritual con sus brazos alzados frente al arco.



Figura 4. Arco de la interrogación en Lafquenmapu, San Juan de la Costa.

Los investigadores del sitio Peumayén 2 (Podestá *et al.*, 2009) interpretan la imagen de paredón como un arcoíris, en virtud a la frecuencia de este fenómeno atmosférico en río Manso. No obstante, el panel muestra variantes figurativas que resultan relevantes. A ambos lados del motivo del arco y la cruz se encuentran arcos simples, lo que plantea una representación dual que distingue cualitativa mente, pero homologa funcionalmente a dos referentes. Se trata —como mostraremos— de fenómenos naturales que se encuentran recurrentemente vinculados a la figura del arco en el espacio andino: al arcoíris o arco diurno y la Vía Láctea o arco nocturno. En este último, concurren fenomenicamente las figuras del arco y la cruz. Al respecto, se debe notar que



Figura 5. Asociación entre el arco y la cruz, en Peumayén 2.

la constelación de la Cruz del Sur alcanza su posición cenital a comienzos de mayo, quedando situada al centro de la Vía Láctea, la que se proyecta en la bóveda celeste como un arco. Esta asociación simbólica se encuentra ritualizada en la sociedad

andina, donde se la celebra en forma cültica.

Así sucede, por ejemplo, en San Pedro de Atacama, que dispone de uno de los cielos más prístinos del planeta, donde podemos apreciar esta conjunción estelar la noche del dos al tres de mayo, cuando la constelación de la Cruz del Sur adopta su posición cenital. Para los atacameños, la Vía Láctea es el “río de estrellas”, también conocido como “río Jordán”, y representa a las almas de los difuntos en su recorrido hacia la otra vida (Cruz *et al.*, s.f.). La constelación de la Cruz del Sur, también denominada “Pata del Suri”, se considera, al igual que en el mundo aymara, una puerta de entrada hacia el mundo de los muertos, un puente. Su alineación al centro de la Vía Láctea adquiere un profundo sentido simbólico. Se trata de un hito astronómico ritualizado desde el período prehispanico



Figura 6. Guamán Poma representa a las plantas de maíz formando un arco al momento de su cosecha, en el mes de mayo.

y que se celebra hasta el presente en el mundo andino, bajo la advocación de la Santa Cruz.

Constituye una fecha en el calendario cívico católico conocida como la “fiesta de las cruces” o “fiesta de la Cruz de Mayo”. En el ciclo agrícola, señala para los atacameños el inicio del período de descanso de la tierra. En el marco de esta celebración, los comuneros visten las cruces, las que se consideran protectoras del espacio comunitario. No obstante, en la memoria ancestral de los habitantes de Atacama, la fecha tiene también un sentido más íntimo. Por la posición que adopta la Cruz del Sur, en el centro de la Vía Láctea, desplegada en 180° grados, se considera que es uno de los momentos en el año en que está tendido el puente que permite el encuentro de las almas de los difuntos con sus deudos (ver Figura 6 y 7).

En palabras de Cruz *et al.* (s.f.: 141):

En su rol de guía, la Cruz del Sur circunscribe períodos culturalmente sensibles del año, reflejado en los momentos de encuentro entre las almas de los difuntos con sus deudos. Considerada una puerta de acceso a otras dimensiones de espacio y tiempo, la Cruz del Sur marca con su recorrido el punto cúlmine del Río, en cuanto máxima posición en el firmamento. De ahí su función comunicativa y ordenadora de espacio tiempo entre la Tierra y el Cielo.

Esta función simbólica, articuladora del mundo de los vivos y de los muertos, que se atribuye a la conjunción entre el arco de la Vía Láctea y la constelación de la Cruz del Sur se expresa con más fuerza seis meses más tarde de la fiesta de las cruces. La fecha correspondiente es la del “Día de Todos los Santos y de Todos los Muertos”, el uno y dos de noviembre, cuando la Cruz del Sur alcanza el acimut, es decir, la posición más próxima al horizonte. Entonces, es posible ver el arco de la Vía Láctea y su río de estrellas, desplegado hacia el poniente y la Cruz del Sur tocando el



Figura 7. Asociación del arco y la cruz en fiesta de la Cruz de Mayo de San Pedro de Atacama.



Figura 8. Recepción de almas a través del arco el día de difuntos en San Pedro de Atacama. Fotografía: Jimena Cruz.

horizonte oeste. De acuerdo a los atacameños, por allí bajan las almas, que tienen permitido durante estos días volver a la tierra, donde son esperados por sus deudos. El 31 de octubre los familiares acuden al cementerio para adornar y limpiar las tumbas, propiciando la llegada de las almas. Muchos manifiestan su intención llevando la cruz de la tumba hasta su hogar y disponiéndola en el centro o frontis de las mesas de difuntos. Éstas deben estar constituidas para el primero de noviembre, cuando llegan las almas. Para estos efectos, disponen en una de las habitaciones principales de la casa un mesón grande, cubierto por un mantel blanco o negro, en caso de tratarse de un alma fresca. A su cabecera levantan una suerte de altar escalonado, que es circundado por un arco vegetal de palmas o cañas de azúcar. La función de este último es guiar al difunto hasta la mesa. En palabras de la señora Leonor Mamani: “mi abuelita decía que este día se abren las puertas del cielo para que vengan las almas, por lo que tenía que estar levantado el arco para recibirlas, porque si no lo encuentran las almas se van y el año va a ser muy malo”. Un dato referido por esta misma fuente que reafirma la función mediadora del arco es su uso en el pasado en los velorios, en la cabeza de las mesas donde se situaba a los muertos (ver Figura 8 y 9).

Las mesas de difuntos del Día de Todos los Santos, en uso hasta la actualidad, son servidas con abundancia y cuidado para la atención del alma. La señora Leonor Mamani nos dice que para esta ocasión se deben atender los gustos del finado:



Figura 9. Despacho de almas con arco en el cementerio de Toconao. Fotografía: Ana María Lemus.

Se le prepara especialmente los platos de su preferencia. Si era bueno para el trago se le deja una jarra de vino, si le gusta fumar se le compran sus cigarros. Se le deja agua para calmar su sed y frutas frescas para alimentarlo. El arco se adorna con flores, de él se cuelgan dulces y frutos de la estación para que coman los angelitos, niños difuntos que acompañan al alma. En el altar se ponen escaleras de pan para ayudarlo a bajar del cielo. Al centro del arco se para un cordero asado completo.

En torno a esta mesa se recibe a familiares y amigos del difunto, atendidos con bebidas, café y licores fuertes, que permanecerán rezando y cantando coplas, hasta el alba, hora en que la mesa se reparte entre todos quienes acompañaron la velada. Según nos informa la antropóloga Ana María Lemus, en la localidad de Toconao, para despachar el alma, el arco se lleva hasta la tumba del difunto en el cementerio.

Las formas simbólicas y estructura semántica de este proceso ritual presentan un notable paralelismo con los *ngillatun lelfunche* de Lago Ranco y Río Bueno. En estos el arco opera como un portal por donde se mueven los espíritus tutelares y se

produce la congregación de los antepasados y los miembros de las organizaciones rituales. Mientras el arco de difuntos representa a la Vía Láctea y se emplaza en el espacio familiar, el arco del *ngillatun* representa al arcoíris y actúa en contexto ritual comunitario, pero su función es la misma: servir de umbral simbólico a través del que se produce el movimiento de los espíritus. En ambos casos el arco es un operador ritual provisto de capacidad realizativa, en el sentido pragmático del término (Austin, 1998). Su uso establece hechos simbólicos socialmente reconocidos. Los deudos atacameños levantan arcos para guiar hasta sus casas a las almas de sus parientes, que bajan por el río de estrellas. Los *kamaskos* williche erigen arcos para comunicarse con las deidades con ayuda de los espíritus mediadores y participación de los ancestros. En ambos casos se produce una comunidad restaurada en la que conviven sujetos históricos y espíritus ancestrales gracias a la disolución de las coordenadas espaciotemporales que convergen en el arco, donde el presente se funde con el pasado y las diversas dimensiones del universo se encuentran. Entre los mapuche y atacameños, el umbral que representa el arco es símbolo de trascendencia.

Arco de la serpiente

El motivo del arco se encuentra profusamente representado en el mundo andino, al menos desde el período Intermedio Temprano, bajo la forma de una serpiente bicéfala que la mitología identifica como “el Amaru” (Taylor, 2001). En la iconografía de la cultura Moche, y posteriormente en la Casma, aparecen recurrentemente figuras de personajes sobrenaturales bajo el arco de la serpiente, el que es alternativamente interpretado como una representación de la Vía Láctea (Makowski, 1996, 2000; Golte, 2009) o el arcoíris (Carrión, 2005). Si bien no se puede pretender que estas manifestaciones icónicas se encuentren directamente emparentadas al simbolismo del arco en la cultura mapuche, ellas muestran la profundidad histórica que tiene el motivo en el área cultural central andina (*sensu* Lumbreras, 1981) y la persistencia en el marco de un sistema de transformación de sus representaciones. A partir del cruce de la información mitológica, etnohistórica, etnolingüística y etnográfica se ha constituido un canon interpretativo del arco de la serpiente bicéfala en el espacio central andino (Carrión, 2005; Hocquenghem, 1987; Uceda, 2004a y 2004b), que lo considera un simbolismo de conexión entre niveles del universo. La referencia a estos antecedentes iconológicos es importante para comprender la antigüedad de este motivo y su continuidad en el mundo andino. Si bien este no se hace presente en todas las culturas del área, se trata de un motivo recurrente, que reaparece luego de manera importante en el incario y se proyecta en las prácticas rituales de las comunidades andinas del presente.

Respecto a su importancia, nos informa Carrión (2005: 47):

Los dioses de mayor rango de la iconografía postclásica del norte, se hallan debajo de este arco como si se tratara de un techo o halo celeste, estableciéndose un nexo de unión entre las funciones de estos dioses y las del dragón bicéfalo. Además, la serpiente bicéfala se convierte en insignia o atributo de los dioses que desempeñan funciones pluvíferas o generadoras, en cuyo caso adopta la forma de corona o vincha, de un cinturón o un cetro.

La serpiente bicéfala anuda en su campo de referencias a la Vía Láctea y el arcoíris, asociándolos al agua y la fertilidad. La primera se designa en quechua *Ch'aska Mayu*, que significa “río de estrellas”. A esta galaxia se le considera la contraparte sideral de los ríos terrestres y reservorio de las aguas que riegan la tierra (Gisbert, 2008). Al segundo se lo denomina *kuichi* y también se vincula simbólicamente al ciclo del agua (Cáceres, 2002). Como señala Bouysse-Cassagne (1988: 93), “este último está asimilado a una gigantesca serpiente que nace de una fuente, cruza el cielo y entierra una de sus dos cabezas en otra fuente más distante”. Zuidema (referido en Valko, 2005) señala que el arcoíris absorbe el agua de las profundidades de la tierra y la conduce hasta el cielo, desde donde se precipita. Ortmann (2002) sostiene que el Amaru es símbolo del agua y su poder es tanto germinador como destructor. Esta posee una capacidad vitalizante, pero cuando sobreabunda produce los *waiko*, como se denomina a los aludes, cuya acción resulta devastadora. El arco connota, por lo tanto, las ideas de vida y regeneración (*kawsa*), muerte y transformación (*pachakuti*). Su figura cruza y enlaza las distintas dimensiones del cosmos, estableciendo una vía por la que transitan las fuerzas espirituales. Como apunta Sánchez Garrafa (2013: 5) “La Vía Láctea o Mayu, río sideral, se conecta por sus extremos con otro río que corre por el inframundo y que suele considerarse como el río de la muerte o el río de los muertos”.

En este sentido, el registro iconográfico moche es bastante sugerente. Uceda (2004a, 2004b, 2008) analiza una serie de escenas pictográficas sobre cerámica que muestran el desarrollo de actividad ritual en torno a la figura del arco de la serpiente bicéfala. En ellas se aprecian personajes especialmente ataviados, consumiendo sustancias psicoactivas, algunos en estado de éxtasis. Una de estas escenas muestra a un personaje con colmillos bajo el arco, rasgo que se considera significativo de una condición sobrenatural. Lo interesante de la serie es que los sujetos portan piezas de vestuario encontradas entre la evidencia arqueológica de la Huaca de la Luna. En los frisos situados en el entorno de la plaza mayor de este templo se encuentra un motivo complejo que puede ser interpretado como una representación del cosmos moche (Sánchez Garrafa, 2012). En él destaca la figura de un hombre tendiendo un lazo curvo hacia una chacana (cruz andina) con cola de pez, que podría representar el movimiento de la Cruz del Sur en la Vía Láctea o “río de las estrellas”, por cuyo curso navega entre el tres de mayo (posición cenital) y el dos de noviembre (acimut). El conjunto iconográfico previamente referido ha sido signado como “Los sacerdotes del arco bicéfalo” (Uceda, *Op. cit.*). La anfisbena o serpiente de dos cabezas de figura arqueada se interpreta aquí como una puerta interdimensional a través de cuyo umbral especialistas rituales acceden al mundo de las deidades y ancestros (ver Figura 10).

En el área andina, el arco funciona simbólicamente como un articulador de tiempos y espacios, un elemento mediador o intermediario que, como señala Cereceda (1988: 344), “tiende un puente curvo entre las profundidades del mundo y el cielo”. Por su persistencia en el tiempo, su asociación a valores sociales y condensación de significados cosmovisionarios, López Baralt (1986) lo considera un símbolo central del mundo andino, cuya vigencia se mantiene hasta el incario. En palabras de Garcilaso (2012: 230), los gobernantes incas tomaron al arco del cielo “por divisa y blasón, porque se jactaban de descender del sol”. En la cosmovisión incaica, este motivo se asocia figurativamente al Amaru, la serpiente, que conecta los niveles del universo (Steele y Allen, 2004). Según el testimonio de Acosta (1894:



Figura 10. Iconografía moche representando un motivo denominado “sacerdotes del arco”. Dibujo de Donna McClelland.

10) “adoraban el arco del Cielo, y era armas ó insignias del Inca con dos culebras á los lados á la larga”. Ejemplo de ello es el escudo de armas del propio inca Garcilaso, que incluye la representación de un arcoíris emergiendo de la boca de dos serpientes. Desde el arcoíris cuelga una mascaipacha, borla multicolor que constituía un emblema distintivo del sapa



Figura 11. Personaje inca representado en torno al arco. Queero del Museo Inca de Cusco.

inca o emperador. Este diseño muestra la complejidad del simbolismo del arco, vinculado a las fuerzas telúricas del subsuelo y que se proyecta hacia el cielo. De allí igualmente su ambivalencia, propia de elementos sagrados que resultan poderosos y peligrosos y suscitan simultáneamente respeto, veneración y temor, como lo muestra el trabajo de García (2007) sobre el arcoíris en el mundo centro andino, cuya lectura oscila entre las ideas de fecundidad y enfermedad, reproducción y destrucción. Cronistas como Ondegardo (1990) y Murúa (2001) coinciden en señalar que la aparición del arcoíris atemoriza, pero se le tiene respeto y trata con veneración.

Agregan otro dato más, los *runa* creen que los arcos se levantan desde lugares donde hay fuentes de agua o manantiales subterráneos. Hasta el día de hoy, en las inmediaciones de Cusco se mantiene el uso del arco efímero cubierto de flores para interceder con los espíritus dueños del agua durante las ceremonias de culto a las vertientes.

En la narrativa mítica, el símbolo de arco señala los orígenes del incario. Santa Cruz Pachacuti (1995) afirma que a Manco Capac se le aparece un arcoíris en la cima del cerro Huanacauri, señalando el lugar de la fundación de Cusco y el inicio de una nueva era que dará lugar al desarrollo del imperio incaico. Por lo mismo, la wipala o estandarte del Tawantinsuyo lleva sus colores. En la religión oficial, el arcoíris es venerado como hijo del sol en el santuario del Coricancha. Según Garcilaso (2012: 230), allí sobre planchas de oro “tenían pintado muy natural el arco del cielo, tan grande que tomaba de una pared a otra, con todos sus colores al vivo”. Guamán Poma de Ayala agrega que los sacerdotes producían artificialmente un arco de luz a través de cuya elipse cromática oraba el inca:

todas la paredes altas y bajas estaban guarnecidas de oro finísimo, y en lo alto del techo estaba colgados muchos cristales, y a los dos lados dos leones apuntando al sol, alumbraban; de las ventanas la claridad de las dos partes soplaban dos indios [] y salía un arco que ellos llamaban cirichi; y allí en medio se ponía el Inga hincado de rodillas puestas las manos en el rostro frente al sol y a la imagen del sol, y decía su oración (1980: 185).

El arco de luz se presenta como un instrumento mediador, vía de comunicación divina. Como contrapunto, el sapa inca o emperador se representa emergiendo de la misma figura. Durante las fiestas egregias, el soberano transitaba bajo grandes arcos llamados *sirichi*, compuestos de flores y chafalonía (Rosat, 2009). De modo recurrente, la iconografía de los queros retrata la figura del inca situado bajo el arco iris, como un modo de señalar su filiación divina, que le confiere el carácter de hijo del sol. En el mundo inca, el arco opera como un umbral, constituye un símbolo de trascendencia, conexión con lo sagrado y transitividad a través de las dimensiones espacio temporales (Steele y Allen, 2004), rasgos que se proyectan sobre las culturas andinas del presente (ver Figura 11).

Punku, tinku y ayni

El término *iphalla* designa en lengua quechua al arco portátil de flores y frutas que acompaña el traslado de los novios durante el ritual matrimonial andino (Lira y Mejía, 2008). Se trata de una costumbre prehispánica, registrada desde la época del Tawantinsuyo, donde centenares de arcos marcaban el paso del príncipe heredero y su pareja el día de su boda (Rosat, 2009). Este elemento figurativo se encuentra vigente hasta la actualidad en casamientos quechuas (Ulfe, 1997) y aymaras (Izko, Molina y Pereira 1986), donde se lo emplea como un umbral que señala la constitución de la pareja y su paso a una nueva vida en común, y también como espacio para la entrega de presentes, a través de los cuales expresan las relaciones de solidaridad del grupo. Los arcos bajo los que se sitúan y desplazan los recién casados son levantados por los padrinos y amigos de los novios, engalanados con

telas donde se prenden los aportes en dineros, objetos de plata y los enseres que se les lleva de regalo. Similar función cumplen los arcos en el ritual aymara del corte de los primeros cabellos (*uma ruthuku*), que señala el paso de la primera infancia a la niñez. En esta ceremonia, cada trozo de pelo cortado por los padrinos implica una ofrenda que se entrega al menor, para ayudarlo a recorrer el camino de su vida. La relación que se establece de esta manera se considera una forma de “parentesco espiritual”, porque “cada acto de dar implica energía vital intercambiada, trascendiendo los términos puramente materiales o el interés económico” (Delgado, 2002: 226).

Por lo mismo, el arco ha devenido en este contexto cultural en el símbolo del *ayni* (Damen, 1996), concepto que designa las relaciones de ayuda mutua y el principio de reciprocidad. El término también se emplea para referir a los aportes que realizan los participantes a las festividades religiosas o comunitarias, aunque en ellas el diseño material del arco no se encuentre necesariamente presente. En el caso de las celebraciones patronales o de las advocaciones de la Virgen, estas donaciones suelen consistir en cajas de cerveza, que se entregan al “pasante” para el consumo comunitario, a las que se llama *arku*. Del mismo modo, el término refiere al resultado del esfuerzo del trabajo colectivo en la *minqa*, como puede ser la pila de sacos de papas producto de la cosecha, en la que los asistentes prestan voluntariamente su mano de obra, a cambio de comida, hojas de coca, chicha y el compromiso de reciprocidad.

En los pueblos aymaras, el arco se levanta también con ocasión de los eventos cívicos, por la recepción de obras comunitarias o la visita de autoridades políticas y administrativas, a las que se les hace pasar o recibe bajo su umbral. No obstante, como muestra van Kessel (1982) y lo ratifica Motta (1985), no se trata solo de un elemento emblemático de la sociabilidad andina, sino de un símbolo de la religiosidad precolombina, al que califican como “arco de la vida”. Este se encuentra presente en los rituales del ciclo productivo que se ofrece a los *Mallkus* (espíritus de las montañas), la *Pacha Mama* (madre tierra) y el *Amaru* (dueño del agua), donde se expresan las coordenadas simbólicas que estructuran el mundo aymara. La organización del espacio en esta cultura tiene una orientación simbólica hacia el oriente, punto desde el que se levanta el sol (Motta, 2011), al que se asocia con la vida y la fertilidad. Por el contrario, el oeste se asocia con la muerte, dirección hacia donde marchan las almas siguiendo los pasos del sol.

En el territorio aymara chileno, el este es también el lugar de emplazamiento de las grandes montañas, desde donde fluye el agua, las que son consideradas espíritus ancestrales de las comunidades, conocidos como *Mallku* (si es masculino) y *Talla* (si es femenino). A estos se les rinde culto el mes de febrero, durante los llamados “día del compadre” y “día de comadre”, que preceden a la entrada del carnaval. Así, por ejemplo, sucede en Isluga (Martínez, 1976). Según van Kessel (1982), para el día de compadres los comuneros suben hasta el cerro donde habita el espíritu tutelar y levantan un palo vestido en forma de pastor, cuidadosamente engalanado, que denominan “arco” y representa al *Mallku*. Su propiciación contempla una *wilancha* (sacrificio animal), asperges de sangre, ofrendas de coca, alcohol, oraciones, una comida comunitaria, bailes y un diálogo consultivo con el espíritu del cerro sobre

los problemas de la comunidad. El arco cumple aquí la función de punku, puerta virtual a través de la que se desplaza el espíritu para producir el tinku, encuentro ritual con él, donde, junto con el espacio de comunión, se pone en evidencia la construcción de los límites que marcan las dimensiones del universo andino. Ello se deja ver, igualmente, en los arcos que coronan los altares o mesas rituales cubiertos de alimentos que los aymaras levantan el día de difuntos para recibir a las almas (Fernández, 2006) (ver Figura 12 y 13).



Figura 12. Deudos aymaras levantando un arco para la recepción de almas en cementerio de Yanamayo, Puno.



Figura 13. Despacho de Ño Carnavalón a través del arco en comunidad de Chaca, Región de Arica y Parinacota.

En su doble carácter de límite y punto de encuentro, el arco es una metáfora que muestra la estructura del espacio tiempo aymara: un espacio estratigráfico pero interconectado, un tiempo cíclico que conecta los espacios. Al respecto nos dice van Kessel (1982: 278):

El arco de la vida, que observamos en el triple culto, se levanta en el Oriente, cubre el mundo, y desciende en Occidente. Como ciclo este arco significa precisamente: 'Nueva vida de la muerte', esto referente a la economía agrícola (la semilla cae en la tierra, muere y produce nueva vida) como también la economía ganadera (la huilancha o víctima sacrificada, que recibe un entierro ritual y asegura la nueva crianza del ganado, considerada como resurrección) y aún hace referencia a la comunidad humana misma (que a través de la

muerte, entierro y culto a los antepasados, se renueva constantemente).

El tiempo del carnaval aymara entra y sale a través del arco, mostrando igualmente el devenir del tiempo cíclico y la articulación circular de los niveles del cosmos, donde el mundo de arriba conecta con el de abajo. Así sucede en la comunidad de Chaca, en el valle homónimo. Allí, el ciclo festivo se inicia con el desentierro de “Ño Carnavalón”, el espíritu del carnaval, que se asocia a los ancestros que llegan con él y se representa en la forma de un muñeco de trapo. Su cuerpo es recuperado del *ukupacha*, mundo de abajo, para incorporar a su espíritu, que vive en el *alaxpacha*, mundo de arriba. La entrada del carnaval se produce a través del tránsito performativo a través del arco que separa a la vida de la muerte. El término del carnaval supone la inversión de este acto ritual. En este caso, Ño Carnavalón sale por el arco despidiendo el tiempo festivo y se lo deja descansando tras él, para luego ser nuevamente enterrado. Tras cruzar el umbral, su espíritu retorna al *alaxpacha*, su cuerpo es devuelto al *ukupacha*. Los ancestros se van con él. El paso por el arco inicia y cierra el ciclo a través del que se mueve el tiempo de carnaval en el que se encuentran y sintetizan los niveles del universo, para reunir a vivos y muertos. El umbral del arco también es aquí símbolo de conexión y trascendencia de los límites cronológicos y topográficos que separan el ciclo vital del mundo espiritual.

Correlatos paradigmáticos

El simbolismo del arco muestra recurrencias figurativas, cognitivas y funcionales en los contextos socioculturales que hemos referido, revelando un marco de representaciones compartidas que asume un carácter co-tradicional. Este correlato permite inferir la existencia de relaciones interculturales históricamente trazadas, cuyo origen y desarrollo es una tarea por dilucidar. De modo constante, el arco expresa y opera como un portal que permite el tránsito de entidades espirituales por espacios interdimensionales. Por su textura nodal, permite observar el correlato de paradigmas cosmovisionarios, es decir, de los metamodelos (modelos de modelos) sobre el universo en aspectos como su diseño, los niveles que lo conforman, las interacciones, espacios y modos de conexión entre estos, las entidades que los habitan y sus desplazamientos. El arco se perfila, así, como un símbolo panandino cuyo sistema de transformaciones —que aquí denominamos “etnopoéticas del umbral”— expresa una matriz ideológica común.

La figura del portal implica la noción de límite. Su trazado simbólico constituye un umbral que delinea a la vez que permite trascender los puntos de demarcación que señalan la frontera entre distintos planos y niveles de realidad. El arco trenzado de flores que representa al arcoíris situado en el centro de las canchas de los *ngillatun* williche en las comunidades de Maihue, Nolguehue y Tringlo, ilustra de manera ejemplar el sistema de coordenadas simbólicas que ordena el mundo mapuche. Su emplazamiento y materialidad hace ostensible el diseño imaginario del espacio. Enunciados performativamente a través de su contorno y orientación, en él se intersectan dos ejes que se articulan de modo circular, desplegado en un sentido

vertical, el primero, y en un sentido horizontal, el segundo. El primero vincula los niveles de la *Minche Mapu* (mundo inferior), el *Nag Mapu* (mundo intermedio) y el *Wenu Mapu* (mundo de arriba); el segundo, al *Puel Mapu* (oriente) y el *Lafken Mapu* (occidente), que se consideran alternativamente puertas de acceso a los mundos superior y subterráneo. Se plantea así un juego de asociaciones que Grebe e Hidalgo (1988) han documentado en el caso atacameño y que van Kessel (1982) y Motta (2011) registran para el aymara. En dichas culturas, el este también se vincula al espacio de arriba, y el oeste al espacio de abajo, los que a su vez se encuentran relacionados a lo diurno y la vida, el primero, y a lo nocturno y la muerte, el segundo. El arco andino es un punto de mediación entre estas coordenadas del espacio tiempo, de allí su figuración doble como arcoíris y Vía Láctea, arco del día y de la noche.

En términos pragmáticos, el símbolo del arco es un instrumento ritual que permite operar sobre los límites de estas coordenadas de espacio tiempo, para moverse a través de ellas accediendo a otros niveles de realidad o para producir el encuentro en este plano con entidades espirituales que se localizan en ellas. A través de su umbral se desplazan los *Ngen Mapu* o espíritus tutelares de las comunidades mapuche williche en los *lepün*, y se personifica a los *Mallkus* y *Tallas* para el día de compadres entre los aymara. Su vano señala el camino a la otra vida para los espíritus de los difuntos en funerales williche y atacameños. Bajo su figura se muestran en éxtasis los sacerdotes moche y se mueve el machi *filew* (espíritu colaborador de la machi) en rituales de iniciación chamánicos williche. En el contexto aymara y atacameño, su trazado conduce a los espíritus de los difuntos hasta las mesas rituales preparadas por sus deudos, en el día de todas las almas. En todos estos casos, el arco permite trasponer las barreras del espacio y el tiempo, preferentemente para actualizar o hacer posible la presencia de la alteridad espiritual (espíritus tutelares, espíritus chamánicos, antepasados) con fines propiciatorios, performativos o conmemorativos. Pese a las diferencias entre los tipos rituales y contextos sociales, se advierte en ellos un claro correlato transcultural.

La comparación entre el *lepün* o *ngillatun* williche de Lago Ranco y Río Bueno y el ritual de recepción de almas para el día de difuntos entre los atacameños ilustra de manera ejemplar los paralelismos en los paradigmas cosmovisionarios que los sostienen. El primero es un ritual comunitario de propiciación, dirigido a las deidades con la mediación de espíritus tutelares y donde se congregan, igualmente, los espíritus de los antepasados. El *rewe* de arco representa aquí al arcoíris, relmu, figurativamente constituye una puerta abierta hacia el mundo de arriba o *Wenu Mapu*, pero que conecta también al de abajo desde donde se levanta el arco. Bajo su umbral se recibe y atiende a los espíritus tutelares y se reúnen los ancestros. Unos y otros son aquí alimentados, en un acto de comensalidad que compromete y convoca a los miembros de las congregaciones rituales, los espíritus tutelares y ancestros. Concordante en diversos aspectos es el ritual de recepción de almas entre los atacameños, solo que en este caso se trata de un ritual familiar y de carácter conmemorativo, destinado a recibir a los espíritus de los muertos y ayudar a los recién fallecidos a concluir su viaje hacia el otro lado de la vida. En las vísperas del

primero de noviembre, los deudos, particularmente quienes tienen almas frescas, levantan en sus casas mesas de difuntos para recibir a los espíritus. La estructura simbólica de estas mesas tiene una estratigrafía vertical, que reproduce la concepción del mundo atacameño. A la cabecera de ellas se levanta un arco, que debe guiar al muerto —y que representa al arco de la Vía Láctea por donde viajan las almas— hasta las mesas generosamente servidas con los alimentos para que compartan los muertos y sus deudos (ver Figura 14 y 15).



Figuras 14 y 15. Oración a través del arco durante el día de difuntos en el cementerio de Tiwanaku y en el *rewa* durante el *lepün* de Tringlo.

En los casos reseñados, el proceso ritual presenta un notable correlato. En ambos, este se sitúa en el marco de una temporalidad cíclica, de un período que regresa e involucra actividad diurna y nocturna. La llegada del verano señala el

tiempo de *lepün* entre las congregaciones *williche* de Lago Ranco y Río Bueno, que en *Maihue* se celebra para el solsticio estival, lo que antiguamente ocurría también en *Nolguehue*. En estas comunidades, el proceso se inicia con un peregrinaje a las casas de los espíritus tutelares, situadas en las proximidades de los cementerios, en cuevas denominadas *renü*. Hasta allí concurren para invocar la presencia de estos mediadores en el ritual. Una vez realizado el ceremonial, regresarán allí para devolver a este sitio los elementos significantes del *Ngen Mapu*. El ritual de recepción de almas coincide con una alineación estelar de la constelación de la Cruz del Sur, que en el espacio centro andino preludia la temporada húmeda. Aquí el proceso se inicia el 31 de octubre con una visita al cementerio para invocar a los espíritus de los difuntos. De sus tumbas se toman las “segundas cruces”, especialmente dispuestas para ser colocadas en las mesas de difuntos. El proceso ritual se cierra el día dos de noviembre, cuando se llevarán los arcos y devolverán las cruces al cementerio, para despedir a las almas difuntas. Si bien el núcleo del simbolismo ritual se centra, en ambos casos, en la conexión con el mundo de arriba, el análisis del proceso ritual muestra el compromiso del mundo subterráneo o de abajo, articulado con el anterior. En este último es donde, respectivamente, se sitúa la casa de los espíritus tutelares o reposan los cuerpos de los muertos. El proceso ritual conecta los diversos planos del universo; el nodo simbólico del arco es el mediador entre ellos.

En términos figurativos, el arco aparece con referentes disímiles (arcoíris y Vía Láctea), pero con similares funciones, representando alternativamente un camino al cielo y un río por el que viajan las almas. En el caso *williche*, la complementariedad de este dualismo simbólico se manifiesta en la combinación de los motivos del arcoíris (arco diurno) y la Cruz del Sur, que metonímicamente refiere al arco nocturno. Esta sintaxis simbólica se encuentra en las pinturas rupestres del sitio *Peumayén 2* de Río Manso y se muestra vigente en el *rewe* del *lepün* de la comunidad de *Maihue*, en *Carimallín*. Coincidentemente, en *mapudungun* el término que designa a la Vía Láctea es *Wenu Leufu*, lo que significa “río de arriba”. En la cultura *mapuche*, los ríos son una vía por la que navegan las almas en su viaje a la otra vida en la *Kilche Mapu* (tierra de las entrañas), pero que también se proyectan en el cielo y permiten a los espíritus alcanzar el *Wenu Mapu*.

Algunas de las formas simbólicas aquí referidas son arquetípicas; otras presentan un sentido indexal y resultan, por lo mismo, igualmente recurrentes en otros contextos sociales (Carlson, 1982). No obstante, el correlato de las etnopoéticas del arco muestra una textura cultural que no se explica en forma natural. Advertimos aquí una recurrencia en los nodos simbólicos articulados por la figura del umbral, donde se expresan metamodelos compartidos del universo. Lo relevante en este caso es el correlato de tramas simbólicas, que actualiza los paradigmas cosmovisionarios concordantes y produce una lógica ritual contradictoria.

Detrás del umbral

A modo de corolario, se puede señalar que el simbolismo del arco muestra

profundidad histórica y continuidad en las culturas originarias del área andina. En el territorio mapuche williche, este se encuentra registrado en el arte rupestre del sitio Peumayén 2 con un rango de temporalidad estimada contextualmente entre los años 700 y 1200 d. C., que lo sitúa en el período preincaico. Los datos etnográficos provenientes de los contextos mapuche williche, atacameño y aymara, los antecedentes etnohistóricos del mundo inca y las recurrencias iconográficas de las culturas centrales andinas del período Intermedio muestran al arco como un operador simbólico. Sus rasgos figurativos, constantes contextuales y usos rituales lo describen como un portal, cuyo umbral señala los límites espaciales y temporales y representa la comunicación entre diversos niveles del universo a los que este pone en relación. En los distintos casos analizados, el arco es un símbolo de trascendencia y conexión que permite la transitividad a través de estas dimensiones, y la integración o encuentro entre las entidades que las habitan. Si bien no se trata de un motivo presente en todos los desarrollos culturales del área, su recurrencia y grado de difusión lo perfilan como un símbolo panandino. En torno a él constatamos una serie de patrones co-tradicionales, es decir, una constelación de rasgos culturales compartidos a partir de los cuales se puede inferir la existencia de relaciones interculturales entre los pueblos originarios del área andina. El sistema de transformación de sus representaciones expone una matriz ideológica común que aquí intentamos explicitar. Sus evidencias, asociadas a distintos pulsos culturales (preincaicos e incaicos), son compatibles con la tesis de la circulación de recursos y rasgos simbólicos en diversos marcos temporales, pero su origen y/o desarrollo histórico es un problema por resolver.

Referencias citadas

- Acosta, J. 1894. *Historia natural y moral de las Indias*. Tomo II. Ramón Ángeles impresor, Madrid.
- Adán, L., R. Mera, M. Becerra y M. Godoy. 2004. Ocupación arcaica de territorios boscosos y lacustres de la región precordillerana andina del centro-sur de Chile. El sitio Marifilo-1 de la Comunidad de Picura. Chungara. *Revista de antropología chilena* 36, especial 2: 1121-1136.
- Alonqueo, M. 1979. *Instituciones religiosas del pueblo mapuche*. Ediciones Nueva Universidad, Santiago de Chile.
- Augusta, F. 1916. *Diccionario araucano-español y español-araucano*: Tomo primero. Imprenta Universitaria, Santiago de Chile.
- Austin, J. 1998. *Cómo hacer cosas con las palabras*. Paidós, Barcelona.
- Bacigalupo, M. 2007. *Shamans of the foye tree. Gender, power, and healing among Chilean Mapuche*. University of Texas Press, Austin.
- Barros Arana, D. 1884. *Historia jeneral de Chile*: Tomo primero. Rafael Jover, Editor, Santiago de Chile.
- Barthes, R. 1972. Elementos de semiología. En *La semiología*, R. Barthes, C. Bremond, T. Todorov y Ch. Metz (Eds.), pp.15-71. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Bouysse-Cassagne, T. 1988. *Lluvias y cenizas. Dos pachacuti en la historia*. Hisbol, La Paz.
- Boyer, P. 1994. *The naturalness of religious ideas. A cognitive theory of religion*. University of California Press, Berkeley.
- Cáceres, E. 2002. *El juicio del agua*. Abya-Yala, Quito.
- Carlson, J. 1982. The double-headed dragon and the sky: A pervasive cosmological symbol. *Annals of New York Academy of Sciences* 385: 135-163.
- Carrión, R. 2005. *La religión en el antiguo Perú*. Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- Cereceda, V. 1988. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En *Raíces de América. El mundo aymara*, X. Albó (Comp.), pp.283-364. Alianza Editorial, Madrid.

- Cervantes, S., C. Garrido y S. Santander. 2008. *Tras los pasos del torito*. Imprenta Ercilla, Antofagasta.
- Cornejo, L. 2014. Sobre la cronología del inicio de la imposición cuzqueña en Chile. *Estudios Atacameños* 47: 101-116.
- Cruz, J., J. Cortés y C. Yufla. El universo de nuestros abuelos. Proyecto de investigación etnoastronómico de Atacama. IIAM & ALMA. San Pedro de Atacama. Ms.
- Damen, F. 1996. *La fiesta de la pasión en Obrajes*. Abya-Yala, Quito.
- Delgado, F. 2002. Estrategias de autodesarrollo y gestión sostenible en el territorio en ecosistemas de montaña. Complementariedad ecosimbiótica en el ayllu Majasaya Mujlli, Departamento de Cochabamba, Bolivia. Plural & Agruco, La Paz.
- Dillehay, T. 1990. *Araucanía: Presente y pasado*. Andrés Bello, Santiago de Chile.
- __ 1998a. Mi Experiencia de aprendizaje en Chile me enseñó más antropología de lo que las aulas jamás me enseñaron. Entrevistado por Rolf Foerster, Ximena Navarro y Lautaro Núñez. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 2: 37-46.
- __ 1998b. Felines, patronyms, and history of Araucanians in the southern Andes. En *Icons of Power: Feline Symbolism in the Americas*, N. Saunders (Ed.), pp. 203-227. Routledge, Londres.
- __ 2004. Monteverde: un asentamiento humano del pleistoceno tardío en el sur de Chile. LOM, Santiago de Chile.
- __ 2011. Monumentos, imperios y resistencia en los Andes. Ocho Libros, Qillqa y Vanderbilt University, Santiago de Chile.
- Eco, U. 1980. *Tratado de semiótica general*. Lumen, Barcelona.
- Fernández, G. 2006. Apaxatas de difuntos en el altiplano aymara de Bolivia. *Revista Española de Antropología Americana* 36: 163-180.
- Flury, L. 1944. *Guiliches*. Imprenta de la Universidad Córdoba, Córdoba.
- García Escudero, M. 2007. El arcoíris en la cosmovisión prehispánica centroandina. *Gaceta de Antropología* 23: artículo 15.
- Garcilaso de la Vega, I. 2012. *Comentarios reales de los incas*. Ediciones El Lector, Arequipa.
- Garrido, C. 1999. *El hervor de la vida contenido en la vida de ancianos atacameños*. Tesis de Licenciatura en Antropología. Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- __ 2007. *Caminos cruzados hacia el imaginario colla*. Tesis de Magister en Antropología. Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama.
- Garrido, C. y A. M. Lemus. 2013. Fiesta patronal de Pachica: 'Viva San José'. Gisoc Consultores, Calama.
- __ 2013. Fiesta patronal de Esquiña: 'Viva San Pedro'. Gisoc Consultores, Calama.
- Gisbert, T. 2008. *El paraíso de los pájaros parlantes*. Plural, La Paz.
- Golte, J. 2009. Moche. *Cosmología y sociedad*. Instituto de Estudios Peruanos & Centro Bartolomé de las Casas, Lima.
- Grebe, M. 1986. Algunos paralelismos en los sistemas de creencia mapuche: los espíritus del agua y la montaña. *Cultura, Hombre y Sociedad* 3(2): 143-154.
- __ 1995-1996. Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significados simbólicos en el mundo sur andino. *Revista Chilena de Antropología* 13: 137-154.
- __ 1996. Patrones de continuidad en el mundo sur-andino: creencias y cultos vinculados a los astros y los espíritus de la naturaleza. En *Cosmovisión Andina: expresión y sentimiento espiritual andino-amazónico*, pp. 205-220. Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri, La Paz.
- __ 2002. Los mapuche en el contexto del mundo andino: algunas perspectivas interculturales. *Lengua y Literatura Mapuche* 10: 23-34.
- Grebe, M., S. Pacheco y J. Segura. 1972. Cosmovisión mapuche. *Cuadernos de la Realidad Nacional* 14: 43-73.
- Grebe, M. y B. Hidalgo. 1988. Simbolismo atacameño: un aporte etnológico a la comprensión de significados culturales. *Revista Chilena de Antropología* 7: 75-97.
- Guamán Poma de Ayala, F. 1980. *Nueva coronica y buen gobierno*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Guevara, T. 1911. *Folklore araucano*. Imprenta Cervantes, Santiago de Chile.
- Izko, J., R. Molina y R. Pereira. 1986. *Tiempo de vida y muerte. Estudio de caso en dos contextos andinos de Bolivia*. Consejo Nacional de Población & Centro Internacional de Investigación para el Desarrollo, La Paz.
- Jung, C. 1994. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, Barcelona.

- Kessel, J. 1982. *Danzas y estructuras sociales de Los Andes*. Instituto de Pastoral Andina, Cusco.
- Latcham, R. 1924. Organización social y creencias religiosas de los antiguos araucanos. Imprenta Cervantes, Santiago de Chile.
- Lévi-Strauss, C. 1984. *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica, México.
- __ 1986. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México.
- __ 1997. *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Siglo XXI, México.
- Lira, J. y M. Mejía. 2008. *Diccionario quechua castellano, castellano quechua*. Universidad Ricardo Palma, Lima.
- López Baralt, M. 1986. The yana k'uychi or black rainbow in atawallpa's elegy: a look at andean metaphor of liminality in cultural context. En *Myth and imaginary in the new world*, E. Magaña y P. Mason (Eds.), pp. 261-303. Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, Amsterdam.
- Lumbreras, L. 1968-1969. El área cotradicional meridional andina. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 30: 65-79.
- __ 1981. *Arqueología de la América andina*. Editorial Milla Batres, Lima.
- Makowski, K. 1996. Seres radiantes, el águila y el búho. La imagen de la divinidad en la cultura mochica (siglos II-VII D.C.). En *Imágenes y Mitos*, K. Makowski, I. Amaro y M. Hernández (Eds.), pp. 13-114. Australis, Lima.
- __ 2000. Las Divinidades en la iconografía mochica. En *Los dioses en el antiguo Perú*. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- Marty, R. 1997. 76 definitions of the signs by C. S. Peirce. En Arisbe: *The Peirce Gateway*, J. Randell (Ed.). <http://www.iupui.edu/~arisbe/rsources/76DEFS/76defs.HTM>.
- Morris, C. 1985. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós, Barcelona.
- Motta, E. 1985. *De morenos y cruceros. Religiosidad popular, intercambio y cosmovisión andina*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- __ 2011. *Pacha: visión andina del espacio tiempo en perspectiva del pensamiento seminal*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Moulian, R. 2005. *Tiempo de lepün*. Universidad Austral de Chile & Programa Orígenes, Valdivia.
- __ 2008. *Ngen rupu/El camino del Ngen*. Universidad Austral de Chile & Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valdivia.
- __ 2012. *Metamorfosis ritual: desde el ngillatun al culto pentecostal*. Kultrun & Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- Moulian, R. y C. Valdés. 2001. *Abuelito Huenteao, mito y ritual*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes & Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- Moulian, R. y M. Catrileo. 2013. Kamaska, kamarricun y müchulla. Préstamos lingüísticos y encrucijadas de sentido en el espacio centro y sur andino. *Alpha* 37: 249-263.
- Moulian, R. y P. Espinoza. 2014. Pneumatología, paisaje y culto. Patronos andinos en los procesos de ancestralización de la cultura mapuche emplazados en la naturaleza. *Chungara. Revista de antropología chilena* 46(4): 637-650.
- Murúa, M. 2001. *Historia general del Perú*. Dastín, Madrid.
- Ondegardo, P. 1990. *El mundo de los incas*. Editorial Historia 16, Madrid.
- Ortmann, D. 2002. *Ciencias de la religión en el Perú*. Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Otto, R. 2001. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial, Madrid.
- Parmentier, R. 1994. *Signs in society. Studies in semiotic anthropology*. Indiana University Press, Indiana.
- Peirce, C. 1965. *Collected Papers of Charles Sander Peirce*. Vol. 1 y 2. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.
- __ 1974. *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Pike, K. 1976. Puntos de vista éticos y émicos para la descripción de la conducta. En *Comunicación y cultura. Volumen 1, La Teoría de la Comunicación Humana*, A. Smith (Comp.), pp. 223-247. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Podestá, M., A. M. Albornoz, A. Vasini y E. Tropea. 2009. El sitio Peumayén 2 en el contexto del arte rupestre del bosque andino patagónico. *Comechingonia Virtual* 3(2): 117-123.
- Preucel, R. y Bauer, A. 2001. Archaeological pragmatics. *Norwegian Archaeological Review* 34(2): 85-

96.

Rosat, A. 2009. *Diccionario enciclopédico quechua-castellano del mundo andino*. Editorial Verbo Divino, Cochabamba.

Rossi, I. 1973. The unconscious in the anthropology of Claude Lévi-Strauss. *American Anthropologist* 75: 20-48.

Sánchez Garrafa, R. 2013. Simbolismo y ritualidad en torno a la papa en los Andes. *Runa Yachachiy*: <http://alberdi.de/MitPaSaGa113.pdf>.

Sánchez Garrafa, R. 2012. Representación monumental de cosmos en murales mochica. En *Cosmos Moche*, R. Ochoa Berteaga (Ed), pp. 23-80. Museo Andrés del Castillo, Lima.

Santa Cruz Pachacuti, J. 1995. *Relación de antigüedades de este reino del Perú*. Fondo de Cultura Económica, Lima.

Saussure, F. 1986. *Curso de lingüística general*. Losada, Buenos Aires.

Steele, P. y C. Allen. 2004. *Handbook of inca mythology*. Abc-Clío, Santa Barbara.

Taylor, G. 2000. *Camac, camay, camasca y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

__ 2001. *Huarochiri. Ritos y tradiciones*. IFEA y Lluvia Editores, Lima.

Turner, V. 1999. *La selva de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid.

Uceda, S. 2004a. Los sacerdotes del arco bicéfalo: tumbas y ajuares hallados en la Huaca de la Luna y su relación con rituales moche: Primera parte. *Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción* 98: 96-103.

__ 2004b. Los sacerdotes del arco bicéfalo: tumbas y ajuares hallados en la Huaca de la Luna y su relación con rituales moche: Segunda parte. *Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción* 99: 92-99.

__ 2008.

The priests of bicephalus arc. Tombs and effigies found in Huaca de la Luna and their relation to Moche rituals. En *The art and archeology of the moche*, S. Bourget y K. Jones (Eds), pp.153-178. University of Texas Press, Austin.

Ulfe, M. E. 1997. Un ritual de matrimonio en Andahuaylas. *Anthropologica* 15: 289-303.

Valko, M. 2005. Imágenes, signos e imaginarios de la degollación que no fue. En *GIS Réseau Amérique latine. Actes du 1er Congrès du GIS Amérique latine: Discours et pratiques de pouvoirs en Amérique latine, de la période précolombienne à nos jours*. http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/16/82/PDF/VALKO_Marcelo_L_GIS_2005.pdf.*

* Rodrigo Moulian y Cristina Garrido. Etnopoéticas del umbral: el simbolismo del arco en la cultura mapuche williche y sus recurrencias en los sistemas cosmovisionarios andinos. *Estudios Atacameños*. No. 51 (2015): 207-229. Disponible en: <https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/592>

CLAUDIA ANDUJAR Y LOS YANOMAMI: HACIA UNA ETNOPOÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA



«Autorretrato», foto de Claudia Andujar, Catrimani, RR, 1974. Extraído de la *Revista Zum*

María Fernanda Piderit recupera la travesía de la fotógrafa brasileña Claudia Andujar en la selva amazónica, quien, en 1970 y a pedido de la revista *Realidade* para un número especial sobre la Amazonía, se internó en el mato y tomó contacto con la comunidad Yanomami. Experiencia vital que derivó, en 1978, en la publicación de tres libros que recopilaron el material de esos años: notas, relatos, dibujos y miles de fotografías en color, blanco y negro, y transparencias. Para Piderit, en la obra de Andujar confluyen diferentes disciplinas y campos y sus respectivos revisionismos, lo que le permitió a la fotógrafa elaborar una forma de representación de los pueblos indígenas transgresora, dado que rompe con los convencionalismos de la etnofotografía y con los estereotipos asociados a la imagen del «indio» que esa fotografía replicaba desde el siglo XIX.

El encuentro de dos mundos

Han pasado cerca de cincuenta años desde que Claudia Andujar se internara por primera vez en el mato, aquel lugar “donde el sol penetra poco y la oscuridad de la noche es total”, cincuenta años desde que la revista *Realidade* convocara, en 1970, a varios fotógrafos para un número especial sobre la Amazonía. Desde ese momento, desde que Claudia sintiera que por fin había encontrado su lugar en el mundo durante la travesía que la llevó hasta Catrimani en el territorio Yanomami, no ha abandonado un activismo político en defensa de esta sociedad en que ha utilizado principal, pero no únicamente, a la fotografía como herramienta de resistencia y lucha. Una fotografía que escapó a todos los convencionalismos de un registro documental o etnográfico tradicional, con una experimentación que hasta el día de hoy nos resulta transgresora. Su obra ha sido tan coherente y al mismo tiempo tan provocadora visual y políticamente, que este año la *Fundación Cartier* de París organizó, junto con el Instituto Moreira Salles de San Pablo, una retrospectiva sin precedentes para un solo fotógrafo. Signo de nuestros tiempos, programada para los meses entre enero y mayo, la muestra debió ser suspendida por una pandemia que,

una vez más, pone en riesgo de muerte, y en muchos casos peligro de desaparición, a comunidades indígenas del Brasil.



Mapa del Territorio Yanomami en el libro *Yanomami: frente ao eterno* (1978) — Cortesía de Roberto Cecato.

Por ahora, quisiera remontarme a esa década de los setenta, a los años en que Claudia Andujar estableció contacto por primera vez con la sociedad Yanomami que habita en el noroeste de Brasil, en el límite con Venezuela, en el Estado de Roraima, donde vivió con ellos, se internó en su paisaje y su cultura y, finalmente, en 1978 publicó sus tres primeros libros con el material que recopiló durante todos esos años iniciales de amistad con este grupo de Yanomami. Notas, relatos, dibujos y miles de fotografías en color, blanco y negro, y transparencias; tres libros que dan cuenta de la particular mirada de Andujar, así como de los grados de experimentación artística y visual que hacen de estas obras una suerte de bisagra en la forma de representar a una sociedad indígena en nuestra región sudamericana en un contexto político de tremenda violencia y muerte por parte de las dictaduras militares que nos asolaron. Esos años en que la muerte y el miedo que se proyectaba sobre ella como una sombra de culpa seguía persiguiendo a Claudia Andujar desde que escapara de Europa hacia Estados Unidos en 1946, luego de que su padre y su familia paterna y amigos murieran en los campos de concentración de Auschwitz y Dachau.

En un sentido que nos atrevemos a definir como vital, esta primera travesía por una selva prácticamente virgen, de días enteros de caminata incesante y monótona, fue un viaje iniciático para Andujar,

Donde sabía que estaba caminando, que estaba siguiendo a otro, colocando un pie delante del otro, pero con mis pensamientos lejos: me vi de niña en Europa. Una Europa de la guerra, una niña que intentaba desesperadamente vincularse con alguien. Amar y ser amada, ser comprendida, ése era el deseo de mi infancia, que no se cumplió.

En este paso monocorde sostenido también recordó los años vividos en Nueva York, sola, en los parques de la megápolis su voz sin respuesta. Pero después de varios días de esta marcha invariable bajo los árboles espesos de la selva, Andujar comenzó a sentir que era una caminata que la limpiaba de todo lo que estaba dentro de ella, que se había encontrado a sí misma, se “había encontrado en el sentido de haber encontrado lo esencial”, que se sentía un “ser integral”. Durante este viaje Andujar se enfermó de malaria, pasó días con fiebre y dolor y, una vez más, el miedo a la muerte se le hizo presente, un miedo que adquiriría la forma de la culpa de estar viva, pues “durante la guerra todo mi mundo fue arrasado de un día para el otro. Y yo seguía viva mientras los otros morían. Moría mi padre, moría mi abuelo, mis amigas y un amigo...”. Sin embargo, fue esta misma experiencia cercana a la muerte, en medio de la selva, casi siempre a oscuras, acompañada por los indígenas que le aliviaban el dolor, la que erradicó el miedo del cual no había podido escapar: y entendió la vida de otra manera, “la vida, donde la muerte es solo un proceso complementario, una otra forma de continuar, un proceso de transfiguraciones de momentos en flujos”. Claudia Andujar se había encontrado para siempre con los Yanomami.

Un lenguaje fotográfico



El chamán Naro Paxokasi thëri inhala el alucinógeno yākoana, Catrimani, 1972-1976 (extraído de la *Revista Zum*).

Durante los primeros años posteriores al encuentro con la comunidad Yanomami de la cuenca del Catrimani, Claudia no se pudo comunicar de forma verbal con ellos, sino que a través de la observación de sus gestos, de sus actos, de sus miradas, se trataba para Andujar de una forma de absorción que le permitiera, después, expresar esa vida en imágenes fotográficas capaces de narrar experiencias

más que de relatar historias concretas o documentar una realidad limitada a la percepción superficial del mundo material. Se trataba de documentar, de alguna manera, el mundo invisible a nuestros ojos, las experiencias de la vida y de la muerte y la de los espíritus de la naturaleza, suerte de luciérnagas en forma de diminutos humanoides luminosos que viven en la selva y que son la “imagen” de seres ancestrales: paráfrasis imposible para definir a los *xapiripë*: “los *xapiri* se parecen a los humanos, pero sus penes son muy pequeños y a sus manos les faltan algunos dedos; son minúsculos, como polvos de luz, y son invisibles a los ojos de la gente común”. Esa es una de las descripciones que hará el chamán y activista Davi Kopenawa, amigo inseparable de Claudia Andujar desde esa década: “cuando se dice el nombre de un *xapiri*, no es solo un espíritu al que se nombra, sino a una multitud de imágenes semejantes”, imágenes como espejos, precisará.

En este aprendizaje, en esta búsqueda de las imágenes del mundo Yanomami, Andujar no necesitaba, en primer lugar, del lenguaje verbal; había otros lenguajes, el de los cuerpos, de los gestos, de las miradas, de los dibujos sobre los cuerpos, de los rituales, de los animales, de los ruidos de la selva, incluso del consumo de alucinógenos, que por el momento le comunicaban más que el lenguaje articulado. Documentar esa realidad, incomprensible para los habitantes de otros lugares, para el resto de una población colonizada hace tiempo, invisible para nuestros códigos de la mirada, requería una forma diferente de hacer fotografía, un lenguaje nuevo también para la fotografía porque, tal como se pregunta *Pedro de Niemeyer Cesarino* en la *Revista ZUM*: ¿se puede fotografiar a los *xapiripë*?, ¿se puede registrar la materialidad de los cantos?, ¿se puede capturar la fusión de los cuerpos en una fiesta?

Claudia Andujar había empezado a experimentar las posibilidades expresivas de las técnicas fotográficas hacía tiempo con el fotógrafo y artista visual afroamericano George Love, quien, en 1971, en San Pablo, afirmaba que “es necesario, antes que nada, que el fotógrafo tenga consciencia de que nunca con una cámara, un lente y una película podrá reproducir la realidad”. Abogaba así por una fotografía expresiva, abstracta y con una fuerte carga emocional que utilizaba todos los recursos y procedimientos, incluso las limitaciones y los errores, para transmitir a través de imágenes fotográficas realidades subjetivas e invisibles a la mirada común. Este período de los años setenta se caracterizará, en la obra de Andujar, por la búsqueda de una expresión estética en la fotografía que le permitiera dar cuenta de esas experiencias, de esa otra forma de concebir el mundo y la vida, a través de imágenes que luego serían parte de muestras, filmes y libros fuera del territorio Yanomami.

Sin embargo, desde muy al comienzo, a partir de este primer encuentro, lo que le interesaba a Andujar era establecer una relación igualitaria de humano a humano, y que los integrantes de las diferentes comunidades Yanomami con las cuales conviviría durante este período participaran activamente en lo que, la década siguiente —hasta la actualidad— se transformaría en una lucha política por mantener la unidad del territorio Yanomami frente al desmembramiento en zonas aisladas que se proponía desde el régimen militar (y aún hoy). Es así que durante este momento de su producción, Andujar comenzó a desarrollar un lenguaje

fotográfico que, tomando prestado el término del antropólogo Carlos Rodríguez Brandao, podemos considerar una suerte de *etnopoética* fotográfica: una imagen de tipo etnográfico que pase de la información dura al diálogo disonante, de la objetividad unívoca a la multiplicidad de interpretaciones personales, del registro etnográfico a la sugestión mitopoética del gesto; una fotografía que no solo es un objeto útil —reproducción fiel de cierta percepción de la realidad— para la antropología, mera ilustración, sino una fotografía que vuelve a ser imagen en sí misma, con todas las posibilidades expresivas, sensibles y mágicas que puede contener como imagen autónoma más que como “fotocopia” de datos pretendidamente objetivos.

Los años de experimentación



Página desplegada del libro *Amazonía* (1978). Extraído de la *Revista Zum*.

La experimentación en el lenguaje fotográfico en Andujar se remonta a la década de los años sesenta e incluso a su formación artística en Nueva York, donde además incursiona con la pintura abstracta. Sin embargo, el encuentro con los Yanomami en un ambiente adverso tanto para la cámara como para los materiales fotográficos, sumado a la necesidad de documentar una realidad nueva para ella y los destinatarios a quienes estaban dirigidas inicialmente las fotografías —los lectores de la revista *Realidade*—, la obligaron a llevar esta experimentación más allá de los límites del ambiente controlado que tenía en el laboratorio de la ciudad de San Pablo. Allí, por ejemplo, había realizado la serie *A Sônia* o *O pesadelo* para la misma revista, aplicando filtros de colores o superponiendo negativos para las copias finales.



De la serie *A Sônia* (1971). Extraído de la *Revista Zum*.



De la serie *O Pesadelo* (1970). Acervo del Instituto Moreira Salles.

Algunos de los primeros problemas que encontró Andujar en medio de la selva fue la oscuridad casi permanente, la humedad que deterioraba las películas y la cámara misma, pero además durante el primer viaje el flash se rompió. Sin flash y con poca luz, tuvo que recurrir a tiempos de exposición más largos y diafragmas más abiertos, de manera que los movimientos quedaban borrosos y buena parte de la superficie de la imagen fotográfica desenfocada, incluso con veladuras en algunos casos, una calidad de imagen que, en términos de registro documental tradicional, podría ser calificada como deficiente. Sin embargo, estas características, errores si

queremos, se fueron transformando en parte de un lenguaje expresivo que le permitía desarrollar una mirada coherente con la realidad a la que estaba enfrentada. En este sentido, la fotografía de Claudia Andujar –en este período que se ha entendido como el más “artístico”– propone una forma innovadora del registro fotográfico de carácter antropológico y, por lo tanto, de la representación de los pueblos indígenas en nuestra región. Y es en este punto justamente, desde el punto de vista de la representación del mundo indígena, donde obra de Claudia Andujar resulta profundamente innovadora y una suerte de bisagra en la forma que, de ahí en adelante, muchos fotógrafos abordarían el tema indígena en la producción de sus imágenes.



Respecto de este último punto me gustaría destacar dos aspectos relevantes para nuestra lectura: por un lado, la escasa presencia de lo indígena en el mundo de las artes visuales, tanto así que todavía en el 2016 *Moacir dos Anjos*, crítico de arte, afirma que “el arte brasileño contemporáneo —donde se incluye la fotografía— ignora la presencia indígena en el país y lo que hoy significa para quienes lo habitan”. Ausencia que, acusa, no tiene nada de natural, sino que refleja la percepción del lugar sobrante, tanto en términos concretos como simbólicos, al cual están relegados los pueblos indígenas del Brasil. Por otro lado, el cambio que para la fotografía etnográfica significa la irrupción de imágenes muy expresivas —muchas veces bordeando la abstracción— con una alta carga emocional que no pretende de ninguna manera ocultar la subjetividad a la que está expuesto el registro fotográfico, tanto de quien lo produce materialmente —la fotógrafa con todas sus intervenciones—, de los sujetos que participaron activamente para que esas imágenes pudieran ser producidas, es decir, los retratados, sus actividades y su entorno, así como de los potenciales receptores de estas imágenes en diferentes montajes y soportes, además de distintos lugares y tiempos, lo que en las décadas posteriores incluyó a los propios Yanomami en la lucha contra la usurpación de su territorio.

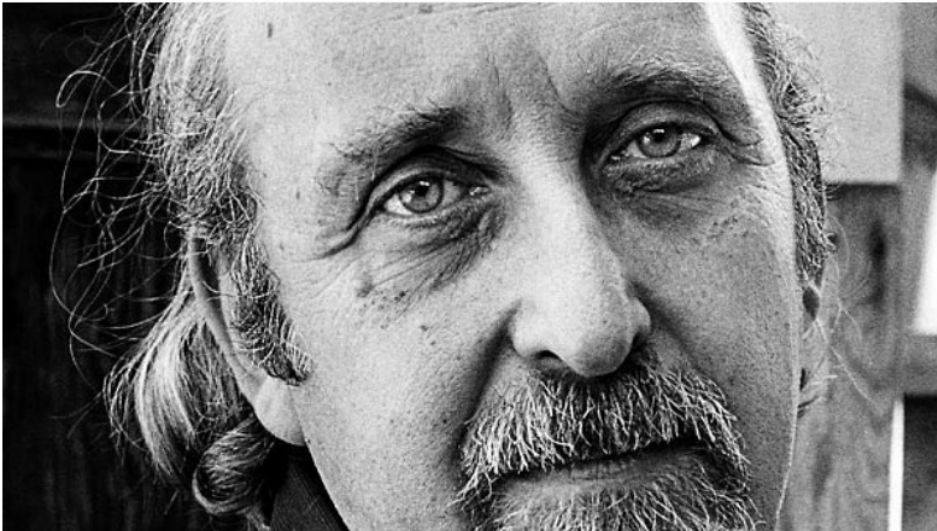
Esta experimentación da lugar a una producción de imágenes fotográficas de carácter etnográfico, donde sin duda se puede ubicar y se ha ubicado el trabajo de Andujar, imágenes que se proponen de alguna manera como autónomas de una discursividad textual —es decir no ilustrativas del o subordinadas al texto antropológico, aunque en necesario diálogo con él—, que intentan narrar fenómenos “invisibles” de la experiencia social y comunitaria, que se presentan como parte de un realidad en vez de representar una realidad ajena al registro mismo. Todas características de una fotografía etnográfica que recién en la década de los años ochenta se presentará, dentro del campo especializado de la antropología, como posible y como válida —más allá de contadas excepciones en el pasado de la práctica antropológica—, pero que también son el resultado de una crisis de la representación en el campo de las artes visuales y de la fotografía, en el mundo occidental.

Entonces, lo que podemos observar en la obra de Claudia Andujar es la confluencia de diferentes disciplinas y campos, y sus respectivos revisionismos, que dan lugar a una imagen transgresora, una forma de representación de los pueblos indígenas que rompe no solo con los convencionalismos de la etnofotografía, sino también con los estereotipos asociados a la imagen —tanto visual como simbólica— del “indio” que esta misma fotografía venía replicando desde el siglo XIX. Se trata, en definitiva, como propone el título de este ensayo, de una forma de etnopoética de la fotografía inaugurada en nuestra región por la fotógrafa brasileña Claudia Andujar y su familia extendida, los Yanomami.*

* María Fernanda Piderit. Claudia Andujar y las Yanomami: hacia una etnopoética de la fotografía. *Revista Transas*. (18 junio, 2020). Disponible en: <https://www.revistatransas.com/2020/06/18/claudia-andujar-y-los-yanomami-hacia-una-etnopoetica-de-la-fotografia/>

JEROME ROTHENBERG: MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN PROFUNDA¹

Jerome Rothenberg (1931) es una figura importante en la poesía de Estados Unidos, no sólo por su labor como poeta, sino como antologador, traductor y editor. Su obra incluye más de cincuenta volúmenes, entre los que se cuentan los poemarios *Poems for the Game of Silence*, *White Sun Black Sun*, *Vienna Blood and Other Poems*, *Poland/1931* y *Pre-Faces and Other Writings*. Entre sus principales antologías podemos mencionar *Technicians of the Sacred* y *Shaking the Pumpkin*, que son una muestra profusa de literatura indígena, así como *A Big Jewish Book*, que da una visión de la cultura judía a través de una extensa reunión de escritores. Su antología *Poems for the Millennium* consta de dos volúmenes con un promedio de 1200 páginas, y fue realizada en colaboración con Pierre Joris.



Hablando de su propia poesía, ¿cómo explicaría la idea de la “imagen profunda” (deep image), a la cual se ha referido en varias ocasiones en su obra?

La “imagen profunda”, para mí, está en mi propia historia profunda, de vuelta a los cincuenta y principio de los sesenta, cuando otros poetas y yo comenzamos a descubrir formas de hacer poesía. Creo que cuando empecé a usar el término “imagen profunda” estábamos comprometidos en una exploración real de nuestro propio tiempo, en procesos que antes habían puesto en movimiento otros, y que removieron la idea de una distancia entre la realidad y una nueva realidad.

¹ Entrevista realizada en la Ciudad de México, publicada en *La Jornada Semanal* el 21 de enero de 2001, y en el libro *Estaciones del albatros*, de María Vázquez Valdez, Ediciones de Medianoche / Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde / Universidad Autónoma de Zacatecas, 2008, 88 p.

Yo trataba de separar esa forma de usar el lenguaje de otra clase de imágenes orientadas a la poesía, sugiriendo que la imagen profunda se refería no a una búsqueda superficial, e incluso teníamos en mente ir en contra de algunas nociones de inconsciencia.

Después resultó muy limitado el concepto para los poetas, porque si exploras la imagen profunda regresas a las imágenes superficiales, a la superficie, y si volvemos ahí no podemos ver lo que está directamente frente a nuestros ojos.

En las múltiples maneras de hacer poesía —al mismo tiempo que habíamos propuesto la imagen profunda como una manera de hacer poesía—, queríamos reconocer que hay sólo una forma de hacerlo, y es ir más cerca de nosotros mismos en nuestro desarrollo.

Probablemente esto proviene de un temperamento nervioso, el no querer explorar lo mismo una y otra vez. Pero debo decir que hay algunas personas que sí quieren hacer lo mismo varias veces, y esa es una forma de estar en la poesía, en el arte, estar una y otra vez hacia adelante con lo mismo. Encuentro que yo mismo quiero explorar diferentes formas de hacer poesía, no estar detenido, no crear un sistema y convertirme en esclavo de éste, no nombrar un proceso y después no poder moverme de ahí para hacer otras cosas.

Pero creo que la imagen profunda fue un buen punto en mi desarrollo, me ayudó en mi escritura, y creo que continúa presente en mi trabajo, pero me he interesado en otras cosas, como incorporar las palabras, el lenguaje en mi propio trabajo, usando formas de *collage* en mi escritura. Otro proceso en el que me he visto inmerso es en qué tan profundo es el sentido psicológico que puede tener la imagen profunda al nombrar procesos. He encontrado diferentes formas de hacer poesía y la sorpresa es que he descubierto distintas posiciones de las cuales proviene y que parecen tener las mismas funciones que resuenan como ella. No estamos hablando de cambiar mentes, sino de cambiar la propia mente regularmente, no quedarse encerrado dentro de un mismo camino.

¿La poesía puede llevar al poeta a una profundidad distinta de la realidad en forma subconsciente?

Encuentro que otros procedimientos con el lenguaje pueden tener muchos resultados similares tomando una profunda inmersión en ti mismo. De la misma manera que hay elementos para crear una clase de poesía, hay algunos juegos para reconocer posibilidades, fórmulas para tener más poderes para explorar sueños o el inconsciente, o procesos psicológicos, la posibilidad de juegos, cuerpos exclusivos del surrealismo que tal vez tienen conexión cercana con Dada. Los poetas tienen la posibilidad de jugar entre procesos mentales y procesos extra mentales, fuera de los límites entre otras cosas y el propio pensamiento.

Estas reflexiones aunadas a la “imagen profunda” remiten a la relación del poeta con su propio trabajo, ¿hay algunas partes compartidas con las ideas de Charles Olson en Projective Verse o las de Allen Ginsberg en Composed on the Tongue? ¿Qué comparte usted con estas ideas sobre la poesía?

El *Projective Verse* de [Charles] Olson cubre un amplio territorio. Creo que Olson y [Allen] Ginsberg son poetas que empujan lo que hacen hasta sus límites. Son extremistas como poetas y cuando hacen eso su trabajo no sólo es interesante, sino muy excitante. Algunas veces un poeta y un hombre como Olson puede contradecirse a sí mismo y eso está bien, decir que está haciendo algo y hacer otra cosa, o decir que está haciendo la otra cosa y hacer algo opuesto. Olson y Ginsberg vienen de una generación —Olson un poco mayor que Ginsberg— en la cual había un interés en la naturaleza de la poesía como verso, en la naturaleza formal de la poesía, y el sentido del verso se volvió libre; cómo podría ser verso —y este era el problema de William Carlos Williams— cuando era libre, no hay reglas detrás del verso. Olson trató de articular esto en términos de su poética en formas como el budismo, el hinduismo, prácticas como el control de la respiración, y encontró que una nueva forma de verso estaba por emerger. Ginsberg estaba particularmente conectado con prácticas budistas y de meditación.

Pienso que esta es una interesante propuesta para que los poetas presten atención: hay otras formas de hacer poesía. Cuando estaba considerando las propuestas de Olson en *Projective Verse* estaba interesado también en la misma poesía de poetas como John Cage, o más cercanos a mí como el querido amigo Michael McClure.

Quería también darle cierto sentido a lo que ellos estaban proponiendo, y extraer lo que Olson considera nueva poesía aun si estaba basada en el aliento del individuo, siendo algo que va más allá del individuo como igual.

¿Cómo podría esto significar, en mis propios términos, considerar al individuo como igual? ¿Cuáles podrían ser las posibilidades para la poesía de no ser una expresión de uno mismo, sino representar otras voces? Respecto a la poesía en Estados Unidos, Walt Whitman creó un poema llamado “Canción para mí mismo” en el cual presenta la función del poeta como una voz a través de la cual habla la voz de otros. El poeta se convierte en la voz de los seres del universo entero.

Esta es una propuesta global, “Canción para mí mismo” es la canción de muchas canciones individuales. Atreverse a ser responsable por otras voces, particularmente por aquellas sin voz debido a las circunstancias que no permiten expresarse en una posición en la que la gente no puede hablar por sí misma. Estas son las funciones de la poesía chamánica, ser voz de los muertos, de muchas formas en las cuales el poema puede ser voz de muchas otras voces. Eso tiene gran interés para mí, no sé si es “imagen profunda”, eso fue hace mucho tiempo, pero la cuestión de que el poema sea voz de otros es para mí una cuestión central en poesía. Y creo que hay muchas formas de hacerlo, y quiero explorarlas todas, intentarlo.

Usted escribió que la “imagen profunda” proviene de la visión. ¿Qué es la visión? ¿Cómo obtenerla?

Hay una tradición de experiencia visionaria en la cual algunas cosas parecen venir de otro lugar. Esa es una propuesta interesante, no creo en dios, no creo en ángeles o en seres sobrenaturales, puedo cerrar los ojos, puedo tomar drogas o seguir un camino místico.

Lo que de verdad quiero es contactar con otros que tal vez serían inalcanzables y encuentro que uso mis habilidades como poeta, que es lo que tengo disponible inmediatamente al hacer poesía: traduzco. Algunos poetas no gastan tiempo traduciendo, pero yo sí paso mucho tiempo haciéndolo. Ahora, ¿por qué traduzco? Para mí no es ninguna clase de trabajo por el cual me paguen, estoy convencido de traducir. Usualmente traduzco a otros poetas porque busco una conexión con ellos. Algunas veces traduzco poetas que escriben en inglés, porque quiero en cierta forma ser poseído por su trabajo, y encuentro que ese es un camino inmediato para hacer poesía activamente. Así que la traducción se convierte, en el sentido propio de la visión, en una forma de contactar con otras voces, otros espíritus, otros seres; en el acto de la traducción encuentro que puedo tomar el vocabulario de otro poeta, o el vocabulario de alguien que no es poeta, y usar sus palabras, reformularlas, disfrutarlas de distintas formas, y en cierta forma crear otro poema, y ese acto es para mí en cierto sentido una experiencia muy visionaria.

Usualmente he hablado en términos de la “imagen profunda” como un proceso, porque creo que entre más cerca, hay más posibilidades, y esa clase de concentración te acerca a los otros, trata de abrir muchos caminos diferentes en los que la poesía abre posibilidades de moldear, reordenar, replantear el mundo en muchas formas. Tratamos de hacer esto hasta donde fue posible en *Poems for the Millennium*; tratamos de hablar de un siglo de poetas y de voces de poetas, muchas voces del pasado, de los muertos en nuestro propio discurso, en nuestro trabajo.

¿Qué nos puede comentar de su idea del cambio permanente?

Creo que es una idea sólo mía y relacionada con una transformación interna. La idea de un cambio sería bienvenida, pero al mismo tiempo me parece que es muy difícil que suceda. He vivido más de la mitad del siglo XX, y justo después de la Segunda Guerra Mundial, entre 1950 y 1960, había algunas instituciones de ayuda, asistencia por la segregación, ya que los negros no tenían los mismos derechos que otros ciudadanos en el sureste de Estados Unidos; no quiero decir tonterías respecto a la presente situación de Estados Unidos, pero es diferente comparada con el horror, la segregación y los asesinatos que ocurrían también en aquella época.

Ese cambio es importante desde otra perspectiva. Aunque no haya habido una transformación definitiva desde las raíces del racismo, su institucionalización y las negaciones públicas de la humanidad de una parte significativa de su población, creo que hubo una revolución ahí, no completa, pero la hubo. Como Mandela en Sudáfrica, en un movimiento muy importante del siglo XX, y con la celebración del nacimiento de Martin Luther King como una fiesta nacional. La revolución de Martin Luther King llegó hasta donde pudo empleando los medios del pacifismo. Pudo impulsar una revolución pacífica, y creo que es extraordinario que la gente lo recuerde así; creo que hay en ello múltiples posibilidades para nosotros inspiradas en el renacimiento de sus ideas respecto a los derechos étnicos, genocidios y problemas de este tipo en la historia humana.

¿Cuándo y de qué forma comenzó la teoría de la etnopoésía?

La idea surgió a raíz del contacto con poesía de otros países que era de mucho interés para nosotros, particularmente de tribus de todo el continente, cuando estaba en la escuela mirando los libros de la universidad, no precisamente en la sección de poesía sino en la de antropología, mitos y textos de los indios norteamericanos, textos y traducciones de gente de África. Aun cuando las traducciones fueran malas, había algo extraordinario en su significado.

Así que empecé a simbolizar las cosas que más me interesaban, sin alguna teoría en mente, ciertamente no con un nombre académico como etnopoésía, y algunas veces en la década de los sesenta empecé a presentar algunas versiones de esas poesías tribales en revistas con las que tenía conexión; después se dieron las circunstancias para publicar en Nueva York con un editor comercial, *Technicians of the Sacred*.

Después de ese libro vino otro en la misma colección: *Shaking the pumpkin*, también sobre poesía indígena. Y cuando estaba haciendo esto, me puse en contacto con Denis Tedlock, quien es más bien antropólogo, pero en cierta forma es también poeta, porque tiene una maravillosa manera de percibir que hay poesía donde otros no pueden verla, y una gran voz para la traducción.

Y cuando decidimos hacer una revista juntos, que hablara de estos intereses varios, hablamos de ponerle un nombre aborígen australiano: *Alcheringa*, que fue descrita como la primera revista sobre la poesía de las tribus. También me pidió George Waschott que contribuyera como editor de una revista pequeña: *Stonley Rock Magazine*. Especialmente para representar esta clase de ideas, hasta ese momento creo que le di el nombre: etnopoésía. Así que empezamos a utilizar ese término en la revista *Alcheringa*.

Etnopoésía es una simple adaptación de términos antropológicos como etnomúsica, etnohistoria, etnolingüística, etnociencia. Pero no vi esto como un compromiso en escalas simples para sus propios propósitos, sino como un compromiso con poetas y entre poetas, y eso es lo que realmente estaba buscando, y creo que nunca lo desarrollé realmente de esa manera; parece que tomaron el mismo interés hacia mi propia escritura como poeta, así como traducciones, para lo cual encontré muchas fuentes para las siguientes antologías, como *Poems for the Millennium*; el primer volumen, por ejemplo, termina con una sección de etnopoésía.

¿Qué es etnopoésía y cuáles son las diferencias y las similitudes que encuentra entre ésta y otras clases de poesía?

Etnopoésía es lo que hicimos en nuestro intento por explorar las posibilidades de la poesía, no en nuestros propios experimentos, sino en los que existen en otros lugares y culturas.

Hemos observado particularmente culturas que están en peligro de extinción; muchas lenguas están en ese peligro, e incluso muchos tipos de poesía —algunas veces pienso que están en peligro de extinción muchas formas lingüísticas de la comunicación humana.

Esta es la manera de explorar en la historia del pasado, en la historia a través de otras culturas, como hemos explorado las posibilidades de la poesía en nuestro propio mundo.

En cuanto a diferencias y similitudes entre la etnopoésía y otras clases de poesía, creo que más bien encuentro diferencias entre la mala y la buena poesía. Pero hay ciertas diferencias en el sentido respecto a la poesía de otras culturas, aunque no hay separación territorial para la poesía.

Mucho de lo que buscamos en la etnopoésía forma parte de la religión de alguna gente. En este sentido la poesía es uno de los sustitutos en la pérdida de la religión. Esa es una forma de verlo. Ciertamente es posible para nosotros ver poesía en canciones como las de los sacerdotes o chamanes navajo. Mucho más difícil, si no imposible, es para estos chamanes ver lo que estamos haciendo nosotros, como una aproximación a lo que ellos están haciendo. Encontraría muy difícil convencer al practicante tradicional de que lo que está haciendo es poesía desde nuestro punto de vista.

¿Cuál es la relación entre el poeta y el chamán?

Cuando estaba reuniendo algunos escritos para *Technicians of the sacred*, muchos de ellos se referían al chamanismo como un fenómeno religioso en todo el mundo, con raíces muy profundas en la historia de la humanidad.

Algo muy interesante relacionado con esta pregunta es que uno de los instrumentos principales del chamán es el lenguaje chamánico. María Sabina hablaba de curar a través del lenguaje, y de un libro de lenguaje que le fue dado para leerlo; así que su arte es una cura, porque eso es lo que es, una curandera; llamarla poeta es algo que hago yo, no creo en darle a ella la designación de poeta, no creo que fuera parte de su vocabulario; ella tenía un nombre para lo que estaba haciendo, pero curar con lenguaje, su forma de trabajar con el lenguaje era a través de canciones, eran las palabras de las canciones lo que usaba para curar.

La música no cambia, sigue cierto patrón, las palabras sí cambian, se adaptan a las circunstancias. Así que es una persona de palabras; los poetas son también personas de palabras, y en otro sentido, en otra situación, que pensamos que es muy profunda en la historia, el chamán es una persona de palabras. En una extensión más allá, encontramos que el poeta es influido por voces fuera de él mismo, por voces del pasado, por voces de otros poetas, y algunos encuentran inspiración de esa forma. Esto parece relacionado con el sentido chamánico, acerca de que quien habla a través del chamán no es su propia mente, sino que es alguien más, así que él, o ella, actúan como un conducto o un canal para otras voces.

Algo así traté de hacer en *Technicians of the sacred*. La idea del chamanismo. Cuando vemos esta poesía, y cuando vemos esta práctica llamada por nosotros "chamanismo", porque hay muchas formas diferentes de llamarla en distintos lenguajes, cuando vemos esto, lo que este lenguaje parece ser, podemos hablar de que el chamanismo no ha sido "protopoesía", porque el chamanismo ha hecho realmente las cosas que hace el poeta en otras circunstancias, en otras culturas como la nuestra. Esa es la conexión. No estoy diciendo que nosotros somos chamanes,

porque creo que para nosotros eso no es posible, porque no provenimos de una cultura de chamanes. Pero hay una relación entre la forma en que usan el lenguaje los chamanes y la forma en que algunos poetas hacen su poesía. Esa es la conexión.

Aunque creo que no hay que perder la distinción entre los poetas y los chamanes, así como retomar la creencia de que los poetas son chamanes o viceversa, como una ecuación simple. Para mí es imposible hacer la comparación, así como llamar al chamanismo "protopoesía", como decir que aun eso estaríamos de acuerdo en remover; nosotros hablamos de poesía incluso si esa clase de poesía que nos ha precedido en Europa, en el Oeste, tiene raíces en el chamanismo.

¿Por qué vino por primera vez a México y cuáles fueron los principales hallazgos?

La primera vez que vine fue en 1960; Canadá tiene gran interés para mí, pero México es el otro país que hay que ver, su lenguaje es otro, sus civilizaciones antiguas, las culturas que hay en México, relacionadas con gran población y culturas en los Estados Unidos.

No recuerdo si Ramón Xirau era director del Centro Mexicano de Escritores, estábamos ahí viendo las posibilidades de encontrar algunos poetas en México, y conocimos a un joven poeta que tenía una beca en ese tiempo, y que tendría entonces 19 ó 20 años, Homero Aridjis, y colaboraba con nosotros con el grupo de trabajo del Café de las Américas. Luego salimos con él y conocimos a Juan Martínez y a algunos otros, y al poeta norteamericano [Philip] Lamantia, quien estaba viviendo en México, y pasamos algún tiempo con ellos.

Philip estaba activamente relacionado con la búsqueda de drogas; pasamos algún tiempo de intercambio con ellos, y establecimos una relación particularmente amistosa con Homero. También desarrollé cierta amistad con Octavio Paz; nos encontramos otra vez en Nueva York y pasé algún tiempo con él en Francia, después en algunos festivales de poesía, y un par de visitas que hizo él a California. Era una relación amistosa. En los sesenta la poeta norteamericana Margaret Randall vino a México y se casó con el poeta mexicano Sergio Mondragón, y juntos crearon la revista *El Corno Emplumado*, que fue un puente entre poetas mexicanos, norteamericanos y latinoamericanos. Esa fue una conexión importante. Algunas de esas relaciones perduraron a través de los años.

En ese tiempo usted también fue a visitar a María Sabina.

Sí, por supuesto que ese es el otro México. Eso fue en 1979, y yo había conocido a Henry Mann, quien es un norteamericano que pasó algún tiempo en los años sesenta en Huautla de Jiménez, el pueblo de María Sabina en Oaxaca. Él emparentó con una familia mazateca, y había estado traduciendo una biografía de María Sabina, la más grande que existe en inglés. Yo ajusté esta publicación en Estados Unidos, que está más presente en California, y en 1979 fuimos a visitar a Henry a Huautla; en ese tiempo fue que conocimos a María Sabina. Nuestro encuentro duró poco, quizá una hora, y fue muy interesante observar con más detalle lo que ocurría.

¿Cree usted que forma parte de una generación en Estados Unidos? ¿A cuáles poetas se siente más cercano?

Tal vez no hay una generación, o tal vez hay más de una generación, pero nunca he contado generaciones, es difícil de decir. Charles Olson era veinte años mayor que yo, Robert Duncan diez, Allen Ginsberg cinco, otros poetas tenían mi edad, otros eran más jóvenes.

Tal vez hubiera querido formar parte más estrechamente de la poesía algunos años antes, pero fue un buen tiempo para incursionar porque había muchos cambios de actitud y prácticas que estaban teniendo lugar.

A la mitad de los años cincuenta me encontré a mí mismo participando en olas de cambio específicamente en Estados Unidos, aunque me interesaba particularmente ver lo que estaba teniendo lugar también en Europa y en México. Estaba cercanamente conectado con un pequeño grupo de poetas aún desconocidos en Nueva York, David Atkin, Robert Kelly, Amert Shchwanner estaba conectado también con [Paul] Blackburn, con Allen Ginsberg y otros poetas *beat*, Michael MacClure, que se convirtió en un amigo cercano, John Cage, Robert Creeley, Gary Snyder, que se convirtió también en un buen amigo.

Encontré un gran mundo de poetas dispuestos a intercambiar publicaciones por todas partes, o trabajando en pequeñas revistas, o empezando ediciones de poesía; los poetas parecen tomar los medios para producir sus propias publicaciones, y cuidar de ellas.

Esas décadas fueron un periodo muy acelerado y mucha de esta aceleración continúa hasta el momento. Creo que mi propia generación está más presente ahora que en los años cuarenta, cincuenta o veinte.

¿Cómo relaciona los cambios que están ocurriendo en el mundo con el poeta?

Creo que es importante hablar de los derechos humanos, que no se han convertido en un asunto abierto en el mundo. Este no era el caso cuando el siglo comenzó, cuando fueron suprimidos muchos movimientos centrados en los derechos humanos. Tomaría esa clase de cambio como un avance, no sé si se trata de una evolución, pero estaría de acuerdo en que esto ha afectado al mundo. Ahora, no todos los poetas asumen creencias políticas y sociales, sino que hay maravillosos poetas enterrados en sus creencias, de mentalidad cerrada, intolerantes; podemos nombrar poetas que van en contra de la noción de que un poeta debe ser una gran persona, espiritual, íntegra.*

* Jerome Rothenberg. Más allá de la imagen profunda. Entrevista de José Vicente Anaya y María Vázquez Valdez. *Igitur*. (19 julio, 2022). Disponible en: <https://tallerigitur.com/entrevista/entrevista-jerome-rothenberg-mas-alla-de-la-imagen-profunda/724/>

“JE EST UN AUTRE”: LA ETNOPOÉTICA Y EL POETA COMO OTRO

Hoy quiero proclamar mi propia otredad y proclamarla por lo que es.

[Apuntando a la cabeza y el corazón.]

Hay muchos “otros” en mí.

[Pausa.]

Antes de que hubiera etnopoética estaba el mundo.

Quiero decir que emergimos de la segunda guerra *mundial* y sabíamos que era más grande que ello. El mundo, quiero decir.

El mundo como Europa no era el mundo que la mente ahora conocía.

Y algo había sucedido que permitió que la mente conociera muchos mundos —cada uno de los cuales era un “otro” para la mente.

Europa era también “otro”.

América era “otro”.

Lo que era exótico y lo que estaba cerca, a la mano, era “otro”.

Tú y yo éramos “otros” a nosotros mismos, nuestras mentes.

La mente que la mente conocía era una otredad final: un hábitat de mentes y mundos.

(Esto emergió. El mundo lo emergió).

Lo que conoces es lo que eres. Lo que la mente puede sujetar es lo que la mente es.

Basta, dice la mente. Hay político en esto y, sin embargo, no hay política.

Hay un conocimiento aquí que mezcla lo real y lo irreal, que abre.

Hay también la temblorosa obstinación de un mundo en el cual, Rimbaud nos dijo, “yo” es un “otro”.

¿Qué quiso decir por ello?

¿Qué quiero yo decir?

“Yo” es “otro”, es “un otro”, es “el otro”.

(Hay también “tú”).

Si la mente da forma, configura al mundo que conoce o sujeta, ¿hay una mente imperial/colonizadora trabajando aquí, o esta mente como formadora y mezcladora todavía continuando su vieja obra: hacer una imagen del mundo a partir de lo que le aparece?

¿Y qué aparece a ella?

El mundo.

En 1965, nuestro colega viajero, Charles Olson, leyó, ante una congregación en un festival en Berkeley, un poema que provenía directamente de una traducción —era él mismo una traducción— de una tableta hitita de un milenio o más antes de la cuenta común.

Era el tipo de “otro” que ya estaba viniendo a su mente y por ende a su obra.

(Olson era, como todos sabemos, un hombre de muchos medios.

Como todos estamos dotados de muchos medios.

Quiero decir, todos nosotros).

Él había estado leyendo de *The Maximus Poems* antes de eso y alguien (no identificado en la transcripción) le preguntó, refiriéndose al material hitita, “¿por qué ir a otra cultura para tener un mito?”

Ahora, para Olson, para quien el mundo se había abierto y para quien ya no había vuelta atrás, la pregunta disparó una respuesta que fue rápida y aguda.

(No había una etnopoética entonces para Olson, pero había un mundo.

Y ese mundo conocía tanto “yo” como “otro”, y en *The Maximus Poems* se volvió un mundo de muchos medios.

“Yo” es un “otro”; “otro” es absorbido en “yo”; es solamente conocido a través de tal absorción y tal re-creación.

Haciendo lo nuevo).

Lo que Olson dijo fue esto.

“Bien, me desconcierta escuchar eso”, es lo que dijo. “Pensé que había hecho un puente entre culturas”. (Aquí la transcripción dice que Olson rió). Dijo: “No creo en las culturas. Creo que es un montón de cosas tíasas. Creo que simplemente estamos nosotros, y donde estamos posee una particularidad que más vale que usemos porque eso es lo único que tenemos. De otra manera estamos buscando lo ajeno. Pero la particularidad es tan grande como los números en la aritmética. Lo literal es, para mí, lo mismo que lo numeral. Quiero decir, lo literal es la invención de lenguaje y poder, lo mismo de los números. Y así, pues, no hay otra cultura. Hay simplemente la esencia literal y la exactitud de tu propia cultura; es decir, las calles en que vives, la ropa que usas o el color de tu cabello, nada de esto es diferente, digamos, de la habilidad de Giovanni di Paolo de cortar las piernas de Santa Clara o algo por el estilo. La verdad reside únicamente en lo que haces con ella. Y eso quiere decir, tú. No creo que haya tal cosa como una creatura de la cultura”.

[¿Y los hititas? Me pregunté.

Los hititas también debieron haber estado ahí.

Ese otro “literal”.

Los hititas.

Los algonquinos.

Los sumerios.

Los escandinavos.

Los mayas.

Lo geográfico y lo arqueológico.

Los múltiples Olson.

Aquellos que había atrapado. Apropiado].

Y luego siguió: “Creo que vivimos tan inmersos en un tiempo aculturalizado que la razón por la que estamos aquí, los que escribimos y nos importa, es para poner un fin a todo esto. Poner un fin a la nación, poner un fin a la cultura, poner un fin a todo tipo de divisiones. Y para esto tienes que poner un fin al *establishment*, dejarlo fuera de funcionamiento... Lo radical de la acción reside en averiguar de qué manera las cosas organizadas son genuinas, iniciales... [de tal modo que el Imago Mundi] es inicial en cualquiera de nosotros. Tenemos nuestra imagen del mundo y eso es la creación”.

Se trata de una sutil molestia contra las categorías lo que aquí surgió, en una versión hecha por Olson de aquella “intensidad / asco” que el poeta dadaísta Tristan Tzara nombró.

Una percepción, asimismo, de que las viejas categorías —lo primitivo y lo civilizado, lo bárbaro, lo salvaje, lo culturalizado y lo naturalizado— son insuficientes para nuestros usos presentes, incluso falsos.

De que “yo” y “otro” son también falsos, son trampas para mantenernos lejos del poema.

O, para decirlo de otro modo: que “yo” se vuelve o es el más profundo “otro”: lo interno que no puedes tocar, la vida que siempre se aleja de ti.

[En esta coyuntura comencé a explorar lo judío en mí, un caso de un “otro” en este mundo y también que podría pensarse que está en mí. Dentro de mí.

Y las palabras de Kafka pronto regresaron: “¿Qué tengo en común con los judíos? Difícilmente tengo algo en común conmigo mismo”.

Qué exótico estoy hoy, quiero decir. Qué pálidos son los otros.

Pero con Olson, asimismo, entra un error de cálculo. Las culturas, a pesar de que las niegue, regresan con sus propias exigencias, sus voces y visiones, que emergen de la desintegración de ese imperio que hizo audible su propia voz.

Etnos es la brillantez y el terror que nos confronta a la vuelta del camino. Ahora mismo.

Pero una etnopoética desalojada de las intensidades de Olson, desalojada de la cultura-del-individuo y del anhelo de “poner un fin a la nación”, “a la cultura” y “a las divisiones” de todo tipo, nos dejaría sólo con el terror. Con la brillantez dejada de lado.

La etnopoética que yo conocí era, primero y último, la obra de poetas. De cierto tipo de poeta.

Como tal su misión era subversiva, cuestionando el imperio incluso mientras se crecía desde él. Transformando.

Era en la obra de individuos que hallaron en la multiplicidad la cura para esa conformidad del pensamiento, del espíritu, esa generalidad que nos roba de nuestros momentos. Que los niega al mundo en su conjunto.

Un juego entre la otredad dentro de mí y las identidades impuestas desde fuera.

[No es una etnopoética como un curso de estudio —sin importar lo mucho que queríamos de esto— sino como un curso de acción].

“Yo” es un “otro”, entonces; se convierte en un mundo de otros.

Es un proceso de devenir. Un yo-collage. Es infinito y contradictorio. Es un “yo” y un “no-yo”.

“¿Me contradigo? Muy bien, me contradigo. El Yo es infinito. Contengo multitudes”.

Dijo Rimbaud/Whitman al puro inicio.

Es dónde estamos, la base todavía de cualquier etnopoética por la que valga la pena luchar.

Para aquellos para quienes sucede, el mundo está abierto, y la mente (por siempre vacía) está por siempre llena.

No hay vuelta atrás, quise decir.

Aquí el milenio lo exige.

Encinitas, California: 4.vii.94. Trad. Heriberto Yépez¹

¹ La primera versión de este texto se leyó en las reuniones de la Modern Language Association, el 29 de diciembre de 1989 en Washington D.C. No ha aparecido publicada en ningún libro de Rothenberg en inglés, pero se incluyó (en su versión en portugués) en *Etnopoesia no milênio*, Sergio Cohn (ed.) y Luci Collin (trad.), Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2006.

Jerome Rothenberg. “Je est un autre”: la etnopoética y el poeta como otro. *U-ABC TEORÍA*. 19 de agosto de 2012. Disponible en: <http://tijuana-artes.blogspot.com/2012/08/je-est-un-autre-la-etnopoetica-y-el.html>

DIEZ POEMAS DE JEROME ROTHENBERG COMO UN GRITO CONTRA LA APATÍA DE NUEVO MILENIO

Jerome Rothenberg es **poeta, traductor** y la mente maestra detrás de varias gruesas antologías de lo que él llama **etnopoésia**, en las cuales no se limita a coleccionar cantos tradicionales, sino que incluye poesía visual y sonora. También agrega amplios comentarios con los que provee de contexto al lector sobre los textos. Por ejemplo, estas notas pueden contener información sobre escenarios, rituales y tradiciones que permiten **una comprensión más profunda de los mundos a los que estos poemas pertenecen**, las cuales Rothenberg también logra poner en perspectiva con respecto a los materiales actuales más experimentales de Occidente.

Sin embargo, gran parte de la obra de este contemporáneo de Jack Kerouac y Allen Ginsberg no se encuentra traducida al español. Es por eso que realicé la traducción de 10 poemas de *“El libro del testigo: conjuros y gris gris”*, en el cual Rothenberg reunió 100 poemas que resultaron ser un ritual personal en su transición del milenio pasado al actual. También traduje el Postfacio, que incluye información crucial sobre la génesis de este poemario y la visión de Rothenberg sobre **el uso del “yo” como un medio para abrirnos a las dimensiones y realidades de otras voces**.

POSTFACIO

“El libro del testigo” fue mi paso de un siglo – un milenio – a otro. Los primeros cincuenta poemas fueron escritos en 1999, los segundos cincuenta en los dos años que siguieron. Cuando salí a la calle el primer día del año 2000, era una de esas mañanas de California muy brillantes, y **fui impactado fuertemente por el curioso nombre del año y por el sentimiento de que estaba entrando en otro mundo.** Aunque yo no le daba mucho peso a ese tipo de cambio de era, esa mañana mi mente todavía tenía la imagen de algo que había visto en televisión la noche anterior – una serie de video clips mostrando **visiones de inicios del siglo veinte de cómo sería el siguiente siglo.** Milenio era una palabra sobre la que había estado meditando esa última década, sobre todo durante el ensamblaje de *“Poemas para el nuevo milenio”*, el cual Pierre Joris y yo juntamos y publicamos a finales de los noventa. La palabra misma, lo sabíamos, era escurridiza – por su asociación con **el sentimiento de apocalipsis y destrucción que con frecuencia contradecía nuestras sonrosadas interpretaciones.**

“Testigo” era otra palabra que teníamos en común. Su uso durante el siglo veinte le daba una connotación – patética pero real – que hablaba de los horrores grandes y pequeños que marcaron ese tiempo y persisten hoy en día. He llegado a pensar en la poesía, no siempre pero cuando es más reveladora, como un atestiguamiento – directamente por el poeta o desde el poeta como un conducto para otros. También **había sido impactado por cuan crucial resultaba la voz para todo esto;**

me refiero a la voz en el sentido gramático, la “primera persona” centrada en el pronombre “yo”. Aun así estaba consciente de como la voz en primera persona ha sido devaluada y aún con más frecuencia menospreciada por muchos poetas – a menudo por poetas cercanos a mí. Se entiende que la intención era liberar al poema de sus grilletes líricos – *“la interferencia lírica del individuo como ego”* – como Olson la llamó.

Sin embargo, la pérdida de esa expresión sería inmensa y su eliminación fútil. Pues hay una serie de formas en las que esa voz – la primera persona – ha sido uno de nuestros grandes recursos en la poesía, algo que aparece por todos lados en nuestro pasado y presente más profundos. Aquí me refiero a **la primera persona que no está restringida por la usual actitud “confesional”, sino que es el instrumento – del lenguaje – para todos los atestigüamientos, el tono en el que nos abrimos a voces diferentes a la nuestra.** Estoy pensando aquí de alguien como la chamana mazateca **María Sabina** (y su eco en el trabajo de nuestra Anne Waldman), quien lanza una lluvia de aseveraciones en primera persona, cuando en realidad la voz es de los dioses, de los “niños santos” de su panteón, a quienes siente hablar a través de ella.

En todo esto está la cuestión de inventar y reinventar la identidad, de experimentar con las formas en las que hablamos o escribimos desde el “yo”. En el proceso de poner esa identidad en duda, he incluido algunas afirmaciones de otros poetas en diferentes momentos – en ocasiones muy ligeramente, pero como una manera de restar importancia al simple aspecto ególatra del “yo”. Y para permitir a las voces que atraigo moverse y cambiar. Quiero hacer eso, mantenerlo en suspenso. *“Yo existo porque mi perrito me conoce”* – escribió Gertrude Stein en un poema llamado “Identidad”. **He escrito un ciento de estos poemas – un siglo de poemas – y espero que pertenezcan a este tiempo y que también permanezcan conectados a las formas más antiguas en las que el poema se crea a sí mismo.**

11.

CADA NOCHE A LAS DIEZ

Me deslizo a través de las calles esperando que un perro
no me ataque.
Le doy la espalda a los extraños cuando mi piel
se endurece demasiado. Paso largas noches
en mausoleos
como un príncipe. Cuando muerdo la carne que cubre mi pulgar sangra.
Perdí mi miedo a la muerte el verano pasado
y quiero enseñarles el truco a todos mis amigos.
El mío es un caso de visión doble.
El sabor se eleva desde mi garganta
y no
en la otra dirección.

La forma en la que lloro reclama lástima.
Lucho por una oportunidad para esconderme del sueño, pero cada noche a las diez me arrolla.

29.

UNA MEDICINA QUE ME MATA

Soy la víctima de mi
mente. Entre más la exploro más duele.
Como todos ustedes tengo una enfermedad
que nadie puede ver.
Tomo una medicina
que me mata.
Alguien pone un dedo
sobre mi boca.
Ya no puedo esperar
a que todos mueran
dentro de mí. Al final
no hay final
del cual hablar.
La gente que más amo
me rodea
ondeando banderas.
Soy cargado por todo lo alto por ellos
un rey sin miedo.
Sólo puedo pagarlo
con desesperación
y una sonrisa
que nadie puede entender. Esta noche el futuro
se despeja brillantemente. El objetivo de esta medicina no es la salud
ni la ganancia
sino el derecho a morir.

31.

ESTO ME ENORGULLECE

Dejo caer un libro
boca arriba
y me establezco
en el pensamiento recto. Soy lo más relajado
de todo
en mi identidad.
Mi nombre está
frente a ti. Ve las luces
titilar desde
una charola de plata.
Y ve sus lustrosos dedos.
Uno es rojo, los otros
negro azabache.
Camino con seguridad
cuando doblo

otra esquina.
No es mi decisión conocerte pero puedo hacerlo
y lo sé.
A veces alguien
me trae bajo tierra
y me deja quedarme
cerca de los circuitos.
De otra forma
me encuentro sitiado
por helicópteros
alineados arriba
del templo.
Estoy tan contento de conocerte. Dame la mano
y sonrío.
Esto me enorgullece.
Septiembre 1999 Viena.

33. LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD

Sobre mí mismo
no necesito saber nada.
Estoy más que satisfecho
de sentarme aquí
esperando a que el teléfono suene o permanecer callado.
En la noche sueño con amigos que ya no viven.
Medio canal de res
flota en el aire
sobre nuestra mesa.
La búsqueda de la verdad
es todo lo que tengo
aun así la he descartado.
Con mis dedos
puedo hacer sonar
las campanas. El papel del sexo es crucial hasta que
el hambre
lo expulsa.
Estamos en un campo de fútbol con pasto
del color del cabello viejo.
Soy una partícula ausente. Alguien con un estómago
lleno de gusanos
nos ve respirar.
El nombre que ellos escriben
en el pizarrón
no es mío.
Trepo fuera de mi agujero vacío y lucho por el aire.
Mis piernas llevan
el cuerpo de otro.
La vida abre

a la distancia
algo que aún no podemos ver.

(S. Beckett)

50.

NO PUEDO DECIR QUIÉN SOY

No puedo decir quién soy (A. Baraka) mas continúo
y hablo
como si lo supiera.

El tiempo es la mitad del cuento también lo es la muerte.
Huyo de las sombras
para evitar a la gente vieja enloquecida por Dios.

Sigo animales
cuyos ojos en la noche
reflejan mi rostro.
Mientras me miro dormir
toco mi brazo
y celebro
nuevas formas de sexo.

Estoy agitado
sabiendo que nadie
tiene una salida
o una cara
más marcada
que la mía.

No nací
vivo. (J. Holzer) El caso de la memoria
se debilita
día a día.

Entre más me conozco
menos soy.

Me aferro a un nombre
porque me queda
pero la voz detrás de él
nunca fue mía.

51.

ENTRO AL NUEVO MUNDO

Las voces son mudas
hasta que hablo por ellas.
Al conocer el sonido
me encuentro entre
dos fuegos. Uno
es verde oscuro, otro
del color de mi mente
cuando duermo. Entro
al nuevo mundo

donde pensar en la muerte
ya no causa aflicción.
Será bueno ser
siempre un extraño
conocer los términos en los que visitamos adelante y atrás
y hacia los lados.
En la mañana usaré
un traje con hombros
grandes como tablas. Mis ropas son de plástico plateado.
Cuando subo al coche
comienza a volar.
Juego juegos con
los niños
en los que hago de una nariz
un oído.
Como un reloj mi corazón
se acerca
a la chica en llamas
y ahí permanece.
Ahora contaré el siglo
en unos y dos.
Esta mañana
todas las voces de mi sueño hablaron con una voz.
Me siento privilegiado de estar aquí entre ustedes.
De ahora en adelante
viviremos
de tiempo prestado.

Enero 1, 2000

63. NO ME COMERÉ MI POEMA

Mato por placer
no por ganancia.
Mucho más hombre
que tú mis manos
encuentran navajas
y las hacen destellar.
Soy culpable
en mi obra
mientras que en sus ojos
busco redención.
Me hallo
olvidado
furioso de pensar
en pan. No me comeré mi poema mucho menos será violado
por él. Tengo un hogar pero me siento con otros descamisado, esperando a que la luna se eleve.
Soy un guerrero

que ha envejecido.
El número en mi boleto dice la hora.
Casi nunca lavo
y uso una cuerda
alrededor de mi garganta hasta que se desmigaja. Guárdate para el amor advierte el tonto
y el hombre sabio murmura ¡Derrámalo ahora!
¡Tu vaso nunca se
vacía!
Veo tu brazo
el color de
las lilas silvestres.
(A. Artaud)

71.

MALDICIENDO LA LUZ

Camino la última estúpida milla hacia el cielo maldiciendo la luz que me ciega. Levanto el brazo
y alejo a un búho de su percha.

Mis ropas se adhieren a mi carne.

Levanto mi hoguera
hasta donde debería estar mi mano. Mi reloj explota
como si el regalo del tiempo
ahora estuviese anulado.
Abro
mi boca y escucho
una multitud
de voces.
Aumenta mi miedo al canto.
En el agua
el sonido se filtra a través
de mi cráneo.
Pongo agujetas a mis zapatos
y las anudo a un palenque
sin rumbo en el espacio.
Mis fantasmas lloran dentro de tubos como teléfonos celulares
apretados contra mis oídos.
La visión del paraíso
me horroriza. Me volteo
y pondero
temeroso de ser entendido.

(C. Coolidge)

72.

PIERDO EL SONIDO QUE LA MÚSICA HACE PARA MÍ

Busco un
trazo oscuro
que está corriendo

desde mi ojo.
Habría muerto
sin él.
Los fantasmas lo desbordaron y dijeron que no tenía
uso
para él.
Me da placer
también entre más
pienso en ello
y corro el riesgo
de vivir la vida
sin él.
Si mi boca
se cierra
pierdo el sonido
que la música
hace para mí.
Grito fuertemente
mi último intento
por sabiduría.
Pero la voz
dentro de mí
tiene otra
voz detrás de sí.
Puedo escuchar
cuando sueño.
Algo gusta
de mí.
Mi boca crea
música funky
mientras mis dedos
fallan.

93.

ESCRIBO MI NOMBRE EN EL AIRE

Escribo mi nombre en el aire. Mi lengua está adormecida aunque se agita cuando hablo.

Vivo entre ustedes y sirvo sueños.
Soy un pequeño dios que rebuzna impulsivamente.

No dudes en llamar.

Tu más pequeño deseo
es sagrado para mí. También es sagrado como te cabalgo, las espuelas

a tus costados.

No tenemos madres
sólo vacas

ni padres más que el viento. Planeamos sobre una calle pintada resplandecientes casas y
débiles sonrisas. Una mujer
saca un peine
de su cabello

y nos saluda.
Cansado de este "espectáculo"
un hombre rojo
apunta a su sombrero.
Crece hasta que
anega
el mundo.
En agradecimiento
nos inclinamos
mientras él
hace alarde de sus listones alegremente.*

* Edmée García. Diez poemas de Jerome Rothenberg como un grito contra la apatía de nuevo milenio. *Diosaloca MX*. (24 agosto, 2105). Disponible en: <https://diosaloca.mx/poesia-para-el-nuevo-milenio-de-jerome-rothenberg/>

LOS AUTORES

Alessandra Abruzzese (Ales), es una artista visual, docente de la Universidad para el Desarrollo y la Innovación (UDI) y de la Universidad Católica Boliviana (UCB), en Santa Cruz de la Sierra. E-mails: ales1@hotmail.com - aabruzzo@ucb.edu.bo. Es Licenciada en artes visuales de la Escuela Nacional de Arte de Clermont Ferrand (ESACM), Máster en expresiones plásticas de la Escuela Nacional de Arte de Clermont Ferrand (ESACM) y Máster en Acción y Gestión de proyectos culturales de la Université Clermont-Auvergne, Clermont Ferrand.

[José] Vicente Anaya: (1947-2020) fue un poeta, ensayista, traductor y periodista cultural mexicano, estudioso de la poesía estadounidense (Generación Beat), así como la literatura china y japonesa; titulado en Sociología y Letras Hispánicas. Entre sus obras, se cuentan: *Los valles solitarios nemorosos* (1976), *Cuento breve japonés* (1999), *Largueza del cuento corto chino* (2005).

Richard Bauman es Profesor Emérito Distinguido de Folclore y Etnomusicología, Comunicación y Cultura, y Antropología en la Universidad de Indiana, Bloomington. Entre sus publicaciones se encuentran: *Verbal Art as Performance* (1977), *Story, Performance, and Event* (1986), *Voices of Modernity* (con Charles L. Briggs, 2003) y *A World of Others' Words* (2004). (bauman@indiana.edu)

Chief Horst Ulrich Beier (Ulli Beier) (1922-2011) fue un editor, escritor y erudito alemán con un papel pionero en el desarrollo de la literatura, el teatro y la poesía en Nigeria, así como en Papúa Nueva Guinea. Entre sus publicaciones se cuentan: *Modern Poetry from Africa* (1962), *Black Orpheus: An Anthology of New African and Afro-American Stories* (1965), *The Origin of Life and Death: African Creation Myths* (1966), *Contemporary Art in Africa* (1980), *Voices of Independence: New Black Writing from Papua New Guinea* (1980).

Jan Blommaert (1961-2021) fue un lingüista belga, destacado por sus estudios de sociolingüística y antropología lingüística. Fue investigador en la Universidad de Amberes, docente en la Universidad de Gante, Profesor Distinguido en la Universidad de Jyväskylä. Entre sus principales obras, se cuentan: *Language Ideological Debates* (1999), *State Ideology and Language in Tanzania* (1999), *Discourse: A Critical Introduction* (2005), *The Sociolinguistics of Globalisation* (2010), *Ethnography, Superdiversity and Linguistic Landscapes: Chronicles of Complexity* (2013).

Mario Javier Bogarín Quintana es Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Maestro en Estudios Socioculturales por el Centro de Investigaciones Culturales-Museo UABC y El Colegio de la Frontera Norte. Catedrático de Estética y Sociología en la UABC y autor de cuento y ensayo; pertenece al banco de académicos en investigación social del CONACYT.

Stanley Diamond (1922-1991) fue un poeta y antropólogo norteamericano. De joven, se identificó como poeta, y su desprecio por el fascismo de la década de 1930 influyó mucho en su pensamiento. Fue docente en varias universidades (Universidad de California, Los Ángeles; Brandeis University). Entre sus publicaciones, se cuentan: *Culture in History* (1960), *Anthropological Perspectives on Education* (1971), *In Search of the Primitive: A Critique of Civilization* (1974), *Toward a Marxist Anthropology: Problems and Perspectives* (1979).

Rufino Gonzalo Espino Relucé (1956-) es filólogo, poeta y docente universitario de literatura. Ha escrito poemas en español, mientras que sus investigaciones tratan sobre las tradiciones orales andinas y también la literatura quechua. Entre sus poemarios, se cuentan: *Casa Hacienda* (1991), *Mal de amantes* (2002), *Zafra* (2016), *De ese hombre que dicen* (2018); otras obras son: *La Lira Rebelde Proletaria* (1984), *Imágenes de la inclusión andina* (1999), *Tradición oral, culturas peruanas, una invitación al debate* (2003), *La literatura oral o la literatura de la tradición oral* (2010), *Narrativa quechua contemporánea. Corpus y Proceso (1974-2017)* (2019).

Alejandro Espinoza Galindo (1970-), traductor de inglés a español.

Edmée García: es *ghostwriter*, traductora, locutora y productora; creadora de sets de *spoken word*. Entre sus obras, se cuentan: *Respira poesía* (2017), *Bombón Vudú* (2016).

Cristina Garrido: es antropóloga. Universidad Católica del Norte. Email: kasuegna@gmail.com

Édouard Glissant (1928-2011) fue un novelista, poeta y ensayista francés, natural de la isla de Martinica; recibió en Premio Renaudot (1958) por su novela *La Lezarde*; fue profesor en la City University de Nueva York. Entre sus obras, se cuentan: *Sol de la conciencia* ([1956] 2004), *El discurso antillano* ([1981] 2010), *Poética de la relación* ([1990] 2017), *Introducción a una poética de lo diverso* ([1997] 2002), *Tratado del Todo-Mundo* ([1997] 2006).

Harris Lenowitz es doctorado en Lingüística (1971) de la Universidad de Texas - Austin; profesor de Idiomas y Literatura en la Universidad de Utah; se especializa en estudios hebreos, en particular en los escritos del reclamante del mesías judío del siglo XVIII Jacob Frank y el uso del hebreo en el arte cristiano en Occidente. Entre sus escritos, se cuenta: *The Jewish Messiahs: From the Galilee to Crown Heights*.

Heriberto Martínez Yépez (1974-) es profesor-investigador de la Facultad de Artes-UABC; co-editor del Archivo Ulises Carrión, con tres volúmenes publicados, así como numerosos libros de narrativa, poesía y crítica, como *A.B.U.R.T.O, 41 clósets*, *Tijuanologías*, *El Imperio de la Neomemoria*, *Al otro lado* y *El libro de lo post-poético*. En su labor como editor y traductor, se encuentran sus traducciones al español de escritos en inglés de José Vasconcelos, los aforismos de William Blake y las poéticas de Charles Bernstein y Jerome Rothenberg. Ha desarrollado conferencias y lecturas en sitios como el PS1-MoMA, Harvard University, Princeton University, entre otros.

Aitana Martos García. Española. Doctora y Documentalista. Profesora de la Facultad de Ciencias de la Documentación y la Comunicación. Universidad de Extremadura, España. aitmartos@gmail.com

Alberto Eloy Martos García. Español. Profesor Contratado Doctor. Facultad de Educación, Departamento Didáctica de las Ciencias Sociales. Universidad de Extremadura, España. aemargar@gmail.com

Ernesto Miranda Trigueros es escritor y promotor cultural, Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM y maestro en Humanidades Digitales por el King's College de Londres. Ha trabajado en diversas instituciones culturales mexicanas, en creación de proyectos y estrategias de investigación, divulgación y preservación cultural a través de canales análogos y digitales.

Rodrigo Moulian Tesmer: docente del Instituto de Comunicación Social de la Universidad Austral de Chile, Campus Isla Teja. Independencia 641, Valdivia, CHILE. Email: rmoulian@hotmail.com; periodista y antropólogo; doctor en Antropología de la Universidad Complutense de Madrid y Magister en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la Frontera, Temuco. Ha publicado textos, documentales y multimedia, relacionados con la religiosidad del territorio y los cruces que se han producido históricamente entre los cultos indígenas y foráneos, y los fenómenos sincréticos resultantes.

Claudia Neiva de Matos: es Doctora en Letras, con trabajos desarrollados principalmente en el campo de las poéticas de la voz y la palabra cantada. Profesora jubilada de la UFF, investigadora del Programa Avanzado de Cultura Contemporánea (UFRJ) y del CNPq. Entre sus publicaciones, se cuentan: *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982), *Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias* (1988) y *A poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista* (1994), como también varios libros em colaboración.

Carme Oriol: (1955-) es doctora en Filología catalana y docente en la Universitat Rovira i Virgili; se la conoce por sus investigaciones sobre Joan Amades y la literatura de tradición oral en la sociedad contemporánea. Entre sus obras, se cuentan: *El cançoner nadalenc català al Principat de Catalunya* (1853-1951) (1995), *Estudi del folklore andorrà en el seu context* (1997), *Patrimoni oral a les comarques de Tarragona* (2005) y una *Introducció a l'etnopoètica: teoria i formes del folklore en la cultura catalana* (2002).

María Fernanda Piderit: Licenciada en Estética por la Universidad Católica de Chile; Magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires; Doctoranda en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires; su trabajo de Maestría: *Literatura y visualidad: el libro fotográfico durante la dictadura chilena (1973-1989)* (2016).

Irakli Qolbaia nació en Tbilisi, Georgia. Poeta, escritor y traductor, se encuentra en una línea de poetas modernos y posmodernos que han utilizado el inglés u otros idiomas extranjeros como medios adicionales y particularizados para la poesía; ha intentado seguir una máxima que encontró muy pronto, en la película *Jules et Jim*: “Viaja, escribe, traduce, aprende a vivir en todas partes. Empieza ahora mismo: el futuro es de los curiosos de profesión.” El poeta ha llegado a cuestionar la parte de viajar (en palabras de Essie Parrish: “No tengo que ir a ninguna parte para ver. Las visiones están en todas partes”).

Gilmar Rocha es doctor en Antropología Cultural (2003) de la UFRJ; Maestría en Sociología (1993) de la UFMG; docente del Núcleo de Antropología, Departamento de Sociología de la PUC Minas. E-mail: gil@pucminas.br.

Jerome Rothenberg (1931-) es un poeta, traductor y antólogo norteamericano, que se ha destacado por su trabajo en los campos de la etnopoética y la performance poética. Máster en Literatura de la Universidad de Michigan (1953). Entre sus obras, se cuentan: *White Sun Black Sun* (1960), *Technicians of the Sacred: A Range of Poems from Africa, America, Asia, & Oceania* ([1968] 1985), *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas* ([1972] 2014) y *Symposium of the Whole: A Range of Discourse Toward An Ethnopoetics* (1983, coeditado con Diane Rothenberg).

David W. Samuels es Profesor Asociado de Música y Director del Native Studies Forum en New York University; es autor de *Putting a Song On Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation* (2004). Su trabajo se especializa en música y lenguaje, y modernidades vernáculas. (dws2004@nyu.edu)

Gary Sherman Snyder (1930-). Poeta, ensayista, conferencista, activista del medio ambiente, traductor y docente en la Universidad de California (Davis). Ganó el Premio Pulitzer de poesía (1974). Ha traducido al inglés literatura y poesía clásica chinas y literatura moderna japonesa; ha publicado más de 25 libros, entre los que se cuentan: *Myths & Texts* (1960), *Turtle Island* (1974), *The Real Work* (1980), *The Practice of the Wild* (1990), *Back on the Fire: Essays* (2007).

María Vázquez Valdez: es una escritora, traductora, periodista, editora y fotógrafa mexicana; Licenciada en Periodismo y Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México, con una Maestría en Diseño y Producción Editorial y Doctora en Crítica Literaria. Entre sus libros de poesía, se cuentan: *Caldero* (1999) y *Estancias* (2004).

Doris S. Warriner: es profesora asociada de Lengua y Alfabetización en el Departamento de Inglés de la Universidad Estatal de Arizona; la investigación y docencia se centran en las experiencias de migración, aprendizaje de idiomas y desarrollo de la alfabetización entre las familias de refugiados e inmigrantes que viven en los Estados Unidos. Tiene un doctorado de la Universidad de Pensilvania (2003), con la disertación *'Here without English You are Dead': Language Ideologies and the Experiences of Women Refugees Enrolled in an Adult ESL Program*, que recibió el Premio a la

Disertación Sobresaliente de 2005 por el Consejo de Antropología y Educación de la Asociación Estadounidense de Antropología. Como docente utiliza métodos etnográficos para examinar las dimensiones educativas, sociales, políticas, económicas e ideológicas del movimiento, el desplazamiento y el transnacionalismo; explora cómo las prácticas comunicativas influyen en las experiencias vividas, el desarrollo de la alfabetización y las trayectorias de aprendizaje de las familias inmigrantes y refugiadas, y cómo influencias ideológicas, institucionales y sociales moldean estas prácticas. Ha escrito artículos en colaboración y en forma individual sobre estos temas.