

zolph para la *Enzyklopädie des Märchens*, que se desarrolla en Göttingen, Alemania. El autor nos da un panorama de la literatura persa, de la importancia de la tradición oral para el pueblo iraní, de la terminología de los cuentos, llamados *qesse*, *afsâne* y *matal* de acuerdo con el tipo de historia que se cuenta (biográfica-histórica dentro del relato, maravillosa o formulística), e incluso, nos habla de personajes que no llegamos a conocer en esta recopilación, como “el héroe típico del cercano Oriente” que por lo regular es calvo; sin embargo, a pesar de todo ello, lo que termina ocurriendo con esta relación de la literatura iraní es lo mismo que ocurre con el resto del libro: nos quedamos con ganas de saber más, de leer más, de que se nos cuenten más historias persas, y es este el único y más grande defecto de *Los príncipes convertidos en piedra...*, libro que por lo demás se disfruta enormemente.

CLAUDIA CARRANZA
El Colegio de San Luis

Jerome Rothenberg. *Ojo del testimonio. Escritos selectos (1951-2010)*. Ed. y trad. Heriberto Yépez. México: Aldvs, 2011; 431 pp.

En 1968, el poeta norteamericano Jerome Rothenberg publica su gran antología de poesía ritual o tribal del mundo titulada (en alusión a *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, de Mircea Eliade) *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania*. Ese mismo año, junto con el poeta George Quasha, había conceptualizado (bajo la inspiración de nociones afines, como las de *etnomusicología* y *etnopsiquiatría*) el ámbito en el que se inscribía su libro: el de la *etno-poética*. En 1972, continuó ese trabajo publicando otra gran antología, circunscrita a los cantos rituales de los indios norteamericanos: *Shaking the Pumpkin. Traditional Poetry of the Indian North Americans*. Finalmente, entre 1970 y 1980, con el antropólogo Dennis Tedlock (especialista en la poesía narrativa de los indios zuni y, más tarde, traductor del *Popol Vuh*), publicó la re-

vista *Alcheringa*, enfocada a la traducción e indagación de las poéticas rituales desde dos ángulos: el de la investigación científica (que incluía los trabajos de antropólogos como el propio Tedlock y de lingüistas como Dell Hymes) y la experimentación poética contemporánea (con creaciones y traducciones como las de David Antin y Gary Snyder). *Alcheringa*, en el idioma de los arunta australianos, significaba *Dreamtime*: el Tiempo Eterno del Sueño, el acto de soñar — como realidad y símbolo — que inspira al poeta para producir un canto.

Nada más lejano del acercamiento dominante en México a la poesía indígena, donde las investigaciones académicas han cortado los puentes con la inspiración, la recepción, la traducción poéticas; donde los textos indígenas han sido analizados, sobre todo, a veces extraordinariamente, por antropólogos e historiadores, y pocas veces por especialistas de la poética; donde los estudios de letras se concentran en lo hispánico, marginando deliberadamente las lenguas y los materiales indígenas; donde el indigenismo desvirtuó, largamente, la valoración de las culturas indias; donde el tradicionalismo marcó la (auto)valoración de esas culturas y donde el culto al indio muerto, por siglos, convivió con el olvido de los vivos; donde el acercamiento a los textos, a la poética de los textos — oral y escrita, pero también ritual y performática, musical y coreográfica — fue, a menudo, desplazada, en las obras de los antropólogos, por una reducción documental que no veía en ellos, y los veía *mal*, sino una fuente más de datos. La etnopoética inventada por Rothenberg y Tedlock ofrecía (y ofrece todavía), en su bifurcación *poética* y *etnológica*, una apertura a las textualidades rituales indígenas, no sólo antiguas (de la conquista) sino también coloniales y contemporáneas.

De ahí, entre otras razones, la importancia que hay que atribuirle al trabajo de Heriberto Yépez como traductor y editor de esta gran compilación de ensayos de Jerome Rothenberg — que reseñamos aquí parcialmente, refiriéndonos únicamente a su segunda sección, central en el libro y muy amplia, que no debe borrar el resto y que se titula “Etnopoéticas” (87-234). Admirable es el esfuerzo de Yépez — pese a algunos errores o dificultades

de traducción de un libro tan complejo — y generoso su afán de poner en nuestras manos un conjunto de materiales nunca antes reunidos, y que ahora, traspuestos a nuestra lengua, podrán ser objeto de apropiación o digestión “caníbal”.¹

Entre los ensayos incluidos está la “Declaración de intenciones” (145-146) que apareció en el primer número de *Alcheringa*, en el otoño de 1970. Ahí se define a esta como “una primera revista dedicada a las poesías tribales del mundo”, sin pretensiones escolares — no será tanto una “revista académica de etnopoética” —, con una voluntad de incidir, teórica y prácticamente, en los procesos de traducción, y el deseo de “actuar [...] para cambiar la mente y la vida del hombre”. A ese texto se añade el prefacio de la gran antología de Rothenberg, titulado como ella “Técnicos de lo sagrado” (93-101). El título del primer apartado define muy bien el corazón de lo que entonces se llama primitivo: “Primitivo significa complejo”. Una complejidad y un carácter de “artefacto” que vale, por lo demás, para “el poema, el eventodanza o el sueño”: “La poesía, donde sea que se encuentre entre los «primitivos» (que es *en todas partes*), implica un sentido extremadamente complicado acerca del empleo de materiales y estructuras” (94). El carácter mismo de lo *sagrado* se asocia a una técnica y a unos especialistas, precisamente, los “técnicos de lo sagrado”, o como escribe Rothenberg: “los poetas”. “Una cuestión de tecnología como de inspiración”, y “una gran ‘obra’ total que puede continuar por horas, incluso días” (95). Otros dos apartados abordan una cuestión que puede parecer obvia, sin serlo: “¿Qué es un poema ‘primitivo’? ¿Dónde comienza y dónde acaba? ¿Su unidad es la línea o el canto interminable? ¿Las palabras significativas o todas las sonoridades? ¿Cuál es su unidad, si la tiene, y en qué radica su desmoronamiento?” (95-96). El ensayo termina con una enumeración aleatoria de algunas “interseccio-

¹ Aludo, aquí, a las resonancias del *Manifiesto antropofágico* de Oswald de Andrade y a algunas versiones teóricas (antropológicas, aunque con una dimensión poética) contemporáneas, como las del “perspectivismo” amazónico, de Eduardo Viveiros de Castro. Véanse sus *Metafísicas caníbales*. Trad. Stella Mastrangelo. Buenos Aires: Katz, 2011.

nes y analogías” entre lo primitivo y lo moderno, desde la preeminencia de la voz y el pensamiento por imágenes; la “creación a través del sueño” y el concretismo; la intervención de lo “no-verbal”; el *happening* y el “evento ritual”; la “raíz corporal-animal” y la “base física” del poema; los poemas sonoros y el “lenguaje bestial”; imágenes y actos sexuales; respiración; *videncia*: “El poeta como chamán, o el chamán primitivo como vidente y poeta [...]. Una abierta situación visionaria [...], en la cual el hombre crea a través del sueño (imagen) y la palabra (canción)”. “Salvajidad (*Wilderness*)” (98-100).

Las poéticas *primitivas* convergen con las poéticas de las *vanguardias*. No extraña, así, que una tradición que rechazó, desde un principio, y con una obstinación asombrosa, la influencia de las vanguardias —exaltando, al mismo tiempo, primero desde un ángulo eclesiástico, y después burócrata, pero siempre tradicionalista, lo “indígena” —, haya logrado mantener a distancia esas fuerzas latentes (y *re-volucionarias*) que las poéticas experimentales hicieron estallar, en Europa, hace cien años, y en los Estados Unidos (y en Brasil y otros lugares), hace más de cincuenta años. *Ni primitivismo ni vanguardia*: tal parece haber sido la bandera de nuestros poetas durante todo el siglo XX, en un gesto que reducía a la Academia o al aparato oficial las expresiones “indígenas”.²

Otro ensayo, publicado en *Alcheringa* en 1976 y titulado “Prefacio a un simposio sobre etnopoética”, reaparece en la edición de Yépez con otro título: “Sobre la etnopoética” (103-112). Se trata de un trabajo menos programático, más personal, más ajusta-

² Hay que exceptuar, aquí, la obra y el trabajo (a menudo considerado no creativo) de Juan Rulfo, que consagró su vida, en gran parte, a este otro mundo. Las obras de Paz y de Revueltas podrían evaluarse también desde este ángulo. Y otra es la historia de esas expresiones en el terreno de la investigación científica. Imposible desconocer el valor de trabajos como los del padre Garibay y el doctor León Portilla en ese ámbito, pese a sus limitaciones. Y menos aún el peso de una obra como la de Alfredo López Austin —*Cuerpo humano e ideología*, por ejemplo—, que, como ha dicho el propio Yépez, representa, tal vez, la intervención más sólida de un autor mexicano en los últimos treinta años.

do a la experiencia y al modo de trabajar la teoría de los poetas norteamericanos, que entienden la poesía como una “forma que sucede”.³ Rothenberg pone, aquí, el énfasis en la etnopoética como una “poesía del *performance*” (103), al proceso de “sonorización”, a la voz o la “erupción del canto” como acto que remite a un acto previo: “La fuente del poema: la canción y el decir, en el acto previo de la composición”; un acto de creación y, a la vez, de recepción, como entre los indios séneca, donde los “guardianes de la canción” son sus dadores, en la ceremonia de los “animales místicos”: “La ceremonia inicia en la oscuridad, luego la sonaja sueña y crea una especie de luz, de calor que se mueve alrededor del círculo de los que se han congregado en la acción” (104-105). En la *performance* ritual, el poema es una “presencia total” – verbal, sonora y corporal. “El poema es todo-lo-que-ocurre” (105):

Lo que pasa cuando esta ceremonia es realizada, por lo menos lo que me pasa a mí, no es una serie de eventos o acciones separadas, sino una totalidad que es indeseable dividir en sus componentes, aislando las palabras, como si éstas por sí solas fueran el poema. Pues mi experiencia es la experiencia de todo lo que me pasa en el acto: el movimiento de mi brazo, el sonido (que siento) de las guijas contra el cuerno, la forma en que eso rompe mi voz, la tensión de mi garganta, la exhalación, el vaciamiento que me deja débil y listo para recibir la siguiente canción, el surgimiento de la canción llegando desde la memoria, haciéndose voz, haciéndose sonido, haciéndose física otra vez, y luego retornando otra vez al silencio (105).

Más que una *performance* teatral – al menos en el sentido convencional del término –, se trata de una *performance* “chamánica”.

³ Las poéticas (o “contrapoéticas”, como dice Yépez) norteamericanas no son abstractas, no se dedican a teorizar. Son prácticas, surgen del trabajo del poeta, de la técnica y el trabajo profundo: tienen que ver con la inspiración, pero nunca rompen con la lengua y la vida corrientes. En México, el trabajo más profundo y persistente en esa línea es el de Hugo Gola, en las revistas *Poesía y Poética* (1990-2000) y *El Poeta y su Trabajo* (2001-2010). Por desgracia, la traducción de las poéticas indígenas, contemporáneas o “primitivas”, no se practicó en esa revista fundamental.

Pues, para Rothenberg, “el ‘chamán’ es, cada vez más, el modelo y el prototipo del poeta”: un proto-poeta”. Y la “*performance* del chamán” se vincula a la *performance* poética, pero también a “lo visionario y lo extático”, a “lo comunal” (108-109):

Aquí el funcionario religioso dominante es el chamán: él es quien ve, canta y cura. No es todavía el bardo, el historiador de la tribu. Ni es necesariamente su vocero [...]. Está apartado: experimenta largos periodos de silencio y luego otros periodos de exaltación. Puede que haya recibido sus palabras y sus canciones por herencia, o puede que las haya conseguido directamente en una visión o en un trance. Puede que sea un compositor prolífico de canciones o puede que solamente se dedique a renovar una sola canción. Puede que tenga ayudantes, pero normalmente trabaja solo. Puede que improvise dentro del *performance* de sus ritos, pero más comúnmente él sonorizará y activará las palabras de una canción dada en otro tiempo y lugar [...]. El acto del chamán —y su poesía— es como un acto público de locura. Es algo similar a lo que los sénecas, en su gran ceremonia ya obsoleta, llaman “la puesta de cabeza de la cabeza” [...]. Es el ejercicio primordial de la libertad humana contra y para la tribu (109-111).

“La poética del chamanismo” (113-117), un “comentario” publicado por Rothenberg en *Shaking the Pumpkin*, en 1972, continúa esa reflexión. El poeta apela ahí a la autoridad de Mircea Eliade para hablar del chamanismo como “técnica del éxtasis” y de los chamanes como “técnicos de lo sagrado”. Pero aproxima esa visión a la de la *Carta a la vidente*, de Arthur Rimbaud, donde usa el término *voyant* para referirse a los poetas “absolutamente modernos”: “Creo que uno tiene que convertirse en vidente, hacerse uno mismo vidente” (113). O como reza una fórmula ritual de los “esquimales-iglulik” —citada por Rothenberg, a partir de una cita del antropólogo groenlandés Knud Rasmussen—: “El joven, cuando aspira a chamán, debe usar siempre la siguiente fórmula: / *Takujumaquama*, ‘Vine a ti porque quería ver’ ” (114). Y Rothenberg añade: “Todos los hombres son ‘chamanes’, es decir, están abiertos para el regalo de la visión y la canción” (114). Un

pasaje del antropólogo Alfred Métraux, colaborador de Bataille en la muestra *La América desaparecida*, proveniente de “El chamanismo entre los indios de la Sudamérica tropical”, le sirve de ejemplo:

El futuro chamán camina en el bosque y repentinamente ve un pájaro, posado al alcance de su mano, que luego se desvanece. Bandadas de loros vuelan hacia él y desaparecen como por arte de magia. El futuro chamán se va a casa temblando y pronunciando palabras ininteligibles. Un olor a podredumbre [...] emana de su cuerpo. Repentinamente, una ráfaga de viento lo hace tambalearse; azota como un muerto. En ese momento, se ha convertido en el receptáculo de un espíritu que habla a través de su boca. Desde ahora, él es un chamán (114).

Nos hallamos, obviamente, en un territorio prohibido de las investigaciones académicas, que suelen ver como un peligro la aproximación a estas “técnicas extáticas” y a las “poéticas” del chamanismo. Sin negar del todo los riesgos en que se incurriría si se aceptara ciega, deslumbrada, exclusivamente, la visión del chamanismo originada en la obra de Eliade, es preciso reconocer las virtudes de una visión que abarca, en el corazón de la técnica, los poderes del canto chamánico:

En los ritos que acompañan una escalada, generalmente eran usados un árbol o una escalerilla, pero también el tambor del chamán era, por sí mismo, visto como vehículo para transportar. “El tambor”, dijo el chamán yakut, “es nuestro caballo”. El viaje – al “cielo” o al “infierno” – tomó lugar en escenarios marcados por obstáculos, y las canciones chamánicas fueron las claves para superarlos. Así, cuando el chamán altaico “negro”, en su descenso, alcanza “el desierto chino de arena roja, [y] sube sobre una estepa amarilla que una urraca no podría atravesar, le grita a la audiencia: “¡Por el poder de las canciones atravesaremos!” (116).

Volviendo al ámbito más estricto de la etnopoética, hay un amplio ensayo de Rothenberg dedicado a “Poetas y *tricksters*” – o

“Poets as tricksters” —, a los *tricksters* y los payasos sagrados (119-142). Se recorre la “poética del *trickster*” a través de la ceremonia citada de los iroqueses —“poner-la-cabeza-al-revés”, “poner de cabeza la cabeza” —, en el marco de “eventos-sueño” (120-121). O la caza ritual del peyote entre los huicholes, donde el chamán “soñaba” nuevos nombres, nuevas fórmulas, nuevos lenguajes, o los cambiaba o invertía, como hacían los payasos sagrados, desorientando y produciendo terror en los participantes, incluido él mismo (121-122). O los ritos “anti-ritualistas” de los payasos sagrados entre los indios pueblo —“ritualistas del desorden”, dice Rothenberg, “libres e improvisatorios [...] en los extremos de un teatro que un ritualista moderno como Artaud alguna vez soñó” —, que, en un “marco ritual-performativo”, rompen los controles y liberan “el potencial salvaje de la psique humana”, como en la descripción de Bandelier, de 1880, o como en los “Eventos de Perro Loco”, de la “sociedad guerrera-payaso” de los “indios-cuervo”, ritualizados por la “Sociedad de los Perros Locos”, “Perros Locos deseosos de morir” (123 ss.):

Ellos la perseguían, la cargaban de vuelta y la arrojaban en el centro de la plaza; después, mientras uno actuaba un coito desde atrás, otro lo hacía contra su cabeza [...]. El hombre desnudo se masturbaba en el centro de la plaza [...]. Todo mundo reía (124).

Actúa como un perro loco. Usa sayas y otras prendas finas, porta una sonaja, y después de que todos hayan ido a dormir, baila por el camino cantando los sonos de los perros locos (124).

Hace un voto de locura autodestructiva, y el día anterior a la batalla se dedica a rondar febrilmente el campo. Dice a su hermano mayor: “Hay tres cosas que estoy ansioso de hacer: quiero cantar una canción sagrada; quiero cantar una canción del Gran Perro; quiero llorar”. Luego pinta a su caballo y se pinta a sí mismo, se provee de medicina y se dirige al campo, llorando y haciendo que otros lloren, sollozando una oración (125).

Estos “actos”, semejantes a las “*performances* dadaístas” del Cabaret Voltaire (124), son únicamente muestras de cómo el “pri-

mitivo" teatro ritual se asocia a la *performance* vanguardista o al Teatro de la Crueldad. La *performance* es un "fuego central", por usar una imagen alquímica, en la práctica etnopoética. Y el trabajo titulado "Nuevos modelos, nuevas visiones: algunas notas hacia una poética de la *performance*" (187-196), que vuelve a mencionar a Dadá y a la etnografía oceánica y africana a su lado, enumera, entre las experiencias creadoras inspiradas en las poéticas rituales, obras "mántricas" de carácter meditativo y obras "oníricas" de carácter lúdico y extático; el *land art* y el *body art*; ciertas "piezas de lenguaje animal relacionadas con la nueva etología", y en fin, "una gama de eventos curativos que literalmente exploran la premisa chamánica" (189).

Pero el trabajo, quizá, más interesante sobre la etnopoética de Rothenberg versa sobre la traducción —el otro gran tema que subyace prácticamente toda su actividad, práctica y teórica—, y fue publicado en 1969. Se titula: "Sobre la traducción total. Un experimento en la presentación de poesía indígena" (149-170).⁴ Allí, Rothenberg detalla en realidad *dos* experimentos de traducción que lo iniciaron en la etnopoética como *experimentación*, tras los pasos del poeta Gary Snyder, el antropólogo Stanley Diamond, el etnomusicólogo David McAllester y el lingüista Dell Hymes:

En el verano de 1968 comencé a trabajar simultáneamente con dos fuentes de poesía indígena. Me fui a vivir a una milla del establecimiento Cold Spring de la Reservación Allegany (séneca) en Steamburg, Nueva York. Estaba lo suficientemente cerca de unos amigos que eran cantantes tradicionales para trabajar con ellos en la traducción de algunos poemas-canciones sagrados y seculares. Al mismo tiempo, David McAllester me enviaba grabaciones, transcripciones, traducciones literales y sus propias elaboraciones

⁴ La versión original de este ensayo puede consultarse en la página virtual *ubuweb*, de la Universidad de Búfalo, cuya sección de "*Ethnopoetics*" cura el propio Rothenberg: http://www.ubu.com/ethno/discourses/rothenberg_total.html. La sección incluye cuatro entradas que sugerimos consultar a los lectores: *soundings*, *visuals*, *poems* y *discourses*.

de una serie de diecisiete “canciones de caballos” que habían sido propiedad de Frank Mitchell, un cantante navajo de Chinle, Arizona (150).

La primera gran pregunta que surgió fue la de cómo traducir los elementos intraducibles: todos esos sonidos que, aunque articulados en el poema indígena, no eran “palabras”. Se partía de la constatación de que las traducciones existentes anulaban o atenuaban esos sonidos. Algunas de esas canciones — sénecas o navajo — consistían únicamente de vocablos sin sentido; otras tenían la misma proporción de elementos significativos y elementos no significativos. Hymes le hizo notar que, en algunas canciones kwakiutl, esos sonidos no significativos podían representar la *clave* de la canción (150-151). La primera “canción de caballos” de Frank Mitchell, por ejemplo, podía ser transcrita de acuerdo con el habla común — “*dzaadi silá shi dzaadi silá shi dzaadi silá shi*” — o con todos los sonidos que ese canto articulaba: “*dzo-wowode sileye shi, dza-na desileye shiyi, dzanadi sileye shiya’e*”. Esos sonidos puros eran, en palabras de Hymes, un “microcosmos” sonoro (151):

Traté de responder a *todos* los sonidos que pude captar, para dejar que esa conciencia tuviera respuestas o eventos análogos en el inglés. No quise poner palabras con música indígena, sino responder poema-por-poema en el intento de elaborar una traducción “total” — no solamente de las palabras, sino de todos los sonidos conectados con el poema, incluyendo, finalmente, la música misma (152).

No es nuestra intención recorrer el “complejo” proceso de traducción — con sus múltiples colaboradores indios — de los cantos traducidos y presentados por Rothenberg. Pero es interesante mostrar algunos resultados. Por ejemplo, el ciclo de cantos séneca llamado *Shaking the Pumpkin*, o “La Sociedad de los Animales Místicos”, formado por canciones compuestas de una sola frase que alterna con una línea de sonidos sin palabras, repetida de tres a seis veces. El líder ceremonial canta, al principio de la ce-

remonia, una melodía muy lenta y repetitiva, hasta que el canto termina con una especie de gruñido —“ogh” — o una expulsión de aire fatigado. Lo que Rothenberg intenta es “dar cuenta de todos los sonidos vocales en el original y traducir los poemas sobre la página, al modo de la poesía concreta” (158). El séneca Richard Johnny John colabora con él en el *palabreo* de los canciones, que articulan dos sentencias aisladas —“*The animals are coming*” / “*The doings were beginning*” —, en medio de oleadas de sonidos —“*he eh heh*” / “*hech eh-eh-eh-heh*” — (159):⁵

L	J	E	J	E	J	J	E	J
o	J	E	J	E	J	J	E	J
s	J	E	J	E	J	J	E	J

Los animales vienen

n	J	E	J	O	J	J	E	J
i	J	E	J	E	J	J	E	J
m	J	E	J	E	J	J	E	J
a	J	E	J	E	J	J	E	J
l	J	E	J	E	J	J	E	J
e	J	E	J	E	J	J	E	J
s	J	E	J	E	J	J	E	J

Otro ciclo de canciones séneca —las “canciones cuervo” —, donde no hay sonorizaciones, le pide al traductor ir más allá de las significaciones léxicas, en dirección a la onomatopeya, a una versión que “(a la manera de Zukofsky) retruueca el sonido séneca”. Veamos estos ejemplos:

<i>yehgaweeyo</i>	‘ese lindo cuervo’
<i>yond caw-crow’s way out</i>	‘acullá grazna-cuervo que se va’
<i>hongyyasswahaene</i>	‘esa carne de puerco es para mí’
<i>hog (yes!) swine you’re mine</i>	‘cerdo (¡sí!), puerco para mí’

⁵ En esta secuencia, las vocales deben ser leídas según su pronunciación en inglés.

Se traducen el sentido y el sonido, haciendo que “el sentimiento de la palabra séneca” — *gaga* o *kaga*, ‘cuervo’, en el primer caso, que es “una onomatopeya de su graznido” — *atraviase* la lengua (y la devore). Por añadidura, como explica Rothenberg en una nota, hay un *ocultamiento*, un “motivo oculto” en el procedimiento, que, acercándonos al original, nos “distancia”, y permite hacerse dueño del canto en el momento en que desaparece, como tributo al “sentido esotérico”, a los secretos que envuelven al canto, “para quienes la canción está viva y es sagrada” (160-161). Así preserva la “traducción total” — que, a fin de cuentas, es una utopía — lo inaccesible del canto, lo irrecuperable, lo que ninguna versión literal, visual, simbólica, sonora, puede llevar a poseer.

Por radicales que parezcan, las traducciones “experimentales” de Rothenberg serían una especie de modelo (múltiple y rizomático, que habría que reconstruir a cada paso, en cada poema) para la traducción de textos indígenas, antiguos o contemporáneos, líricos o performáticos. Como una forma de darle término a esta reseña, quiero exponer, a grandes rasgos, otro experimento que surge de las “canciones navajo de caballos” de Frank Mitchell — “la traducción más *física* en que me he involucrado”, dice Rothenberg — (168). Se trataba de “trabajar con el sonido como sonido”, a causa de las características del navajo, “más pleno, mucho más denso”, que “tuerce las palabras hacia nuevas formas o rellena los espacios entre ellas insertando vocablos sin sentido” (161-162). Un dato importante era la “continuidad” que esos “vocablos sin sentido” tenían en relación con el material verbal restante: un “ritmo de relación asonántica” asociaba “los segmentos significativos y los no significativos” (164). Había, pues que “traducir” también los elementos no significativos y hacerlo alejándose de la escritura. “Así fue que comencé a hablar, y luego a cantar mis propias palabras contra la grabación de Mitchell, reemplazando sus vocablos con sonidos relevantes para mí” — o con “pequeñas palabras” que iban de lo puramente sonoro al acceso a la significación — :

Go to her my son & one & go to her my son & one & one & none & gone
Go to her my son & one & go to her my son & one & one & none & gone

*Because I was the boy raised in the dawn & one & go to her my son &
 one & one & none & gone
 & leaving from the house the bluestone home & one & go to her my son
 & one & one & none & gone
 & leaving from the house the shining home & one & go to her my son &
 one & one & none & gone
 & from the swollen house my breath has blown & one & go to her my
 son & one & one & none & gone*

Imaginemos una versión así de los antiguos *Cantares mexicanos*, o de los *Veinte himnos sacros de los nahuas*, o de los conjuros recogidos por Hernando Ruiz de Alarcón, o de los cantos rituales coras traducidos al alemán por Preuss. Pero otro “canto de caballos” navajo se interna, en la versión de Rothenberg, todavía más, en las regiones del puro sonido —del “one, none & gone” al “wnn, nnnn & gahn”: “*Because I was thnboyngrng raised ing the dawn Nwnn N go to her my son Nwnn Nwnn N nnnn gahn*” (166). La significación se esclarecía y se obnubilaba, a la vez, de acuerdo con la hipótesis de que esos “vocablos sin sentido” son “remanentes de antiguas palabras [...] vaciadas de significado” (166). El poeta y traductor iba creando, así, su propio “vocabulario” de “sonidos navajo” en la traducción de los cantos, sus propias “hileras de vocablos”, sus propias fórmulas rituales, sus propias “claves”, aplicables por igual en las “distorsiones de palabras” y en los sonidos no significativos (166-167). El estilo del canto de Rothenberg, en su traducción, se ve modificado, así, por “una gran cantidad de resonancia” que, como descubrió, podía “controlar, a manera de una especie de zumbido detrás de mi voz” (167). Dentro de una “situación estímulo-respuesta”, a través de una interacción con el depositario de los cantos —y su emisor original—, la traducción se volvía un acto físico, corporal, dado en un *trance* que iba de lo oído a lo emitido.

Para terminar con esta revisión de los ensayos de Rothenberg sobre las “Etnopoéticas”, hay que hacer referencia a un cambio de postura —a una ligera modificación teórica— que aparece en los últimos trabajos sobre el tema. Uno de ellos —“La etno-

poética y la poética (humana)” — fue preparado por Rothenberg para el congreso “*Symposium of the Whole: Toward a Human Poetics*” en 1983, y alude a un “llamado” a “integrar la etnopoética en una [...] poética (pan)humana”, o de una “poética humana”, en los términos de David Antin (211). Otro ensayo, leído en 1985, durante una *performance*, y titulado “La búsqueda de una poética primordial”, hace un giro y proyecta las etnopoéticas hacia la llamada “poesía del lenguaje” — la de los “poetas L=A=N=G=U=A=G=E” —, y ello a través, asombrosamente, de los cantos chamánicos de María Sabina, la “mujer aerolito”:

Yo he encontrado la idea de una *poesía-centrada-en-el-lenguaje*, no solamente entre nosotros, sino en la obra de chamanes y poetas como María Sabina, quienes no hacen poemas describiendo una “experiencia” o incluso una “visión”, sino que buscan un lenguaje cuya fuente está en un mundo más allá de lo “meramente” experiencial — más precisamente para ella: ¡en el Lenguaje mismo! (226).⁶

Y por último, “*Je est un autre: la etnopoética y el poeta como otro*”, de 1989, que dice al comienzo: “Hay muchos *otros* en mí” (229). Y que termina por decir: “Es un proceso de devenir, Un *yo-collage*. Es infinito y contradictorio. Es un *yo* y un *no-yo*”. Una poética de la *otredad*: “Es donde estamos, la base todavía de cualquier etnopoética por la que valga la pena luchar” (234).

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

⁶ Véase la edición de Rothenberg de la vida y los cantos de la sabia mazateca: María Sabina. *Selections*. Ed. Jerome Rothenberg. [Biografía y comentarios de Álvaro Estrada, Gordon Wasson, Henry Munn, Homero Aridjis, Anne Waldman, Jerome Rothenberg y Juan Gregorio Regino]. Berkeley: University of California, 2003.