

**LA ETNOPOÉTICA
Y LOS CANTOS DE MARÍA SABINA. UNA
APROXIMACIÓN.**

Ernesto Miranda Trigueros

Índice

<i>Introducción general</i>	2
<i>I. Contrapoéticas</i>	5
1. Poéticas norteamericanas: contrapoéticas y poéticas activas	7
2. Precursores	9
2.1. Gertrude Stein y Langston Hughes	9
2.2. Ezra Pound y William Carlos Williams	10
2.3. Charles Olson	12
3. Entorno social: años cincuentas y sesentas	14
4. Búsquedas y expresiones artísticas	17
5. Núcleos contrapoéticos	20
5.1. Black Mountain College	20
5.2. <i>Beats</i> y <i>beatnicks</i>	22
<i>II. Etnopoética</i>	25
1. Jerome Rothenberg	26
2. Gary Snyder	27
3. Origen y definición	29
4. Planteamientos y argumentos	32
4.1. Lo primitivo	33
4.2. Integración del todo	34
4.3. Chamanismo	36
4.4. Vanguardias	37
4.5. Traducción	38
4.6. <i>Performance</i>	40
4.7. Oralidad y escritura	43
4.8. Compromiso y rescate	44
5. Influencia y apertura de la etnopoética	46
5.1. Dennis Tedlock	46
5.2. Dell Hymes	49

5.3. Artes verbales amerindias	52
6. Conclusiones	55
<i>III. Los cantos de María Sabina</i>	56
1. Vida de María Sabina	57
2. El arte de curar con la palabra	59
3. Los cantos	62
4. Recursos rítmicos y fonéticos	69
5. Sabina como poeta	73
6. Versiones de los cantos	75
7. Conclusiones	79
<i>Conclusiones generales</i>	80
<i>Apéndices</i>	83
<i>Apéndice 1</i>	84
<i>Apéndice 2</i>	122
<i>Apéndice 3</i>	141
<i>Bibliografía</i>	146
<i>Índice</i>	151

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 nuevas 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 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. Recuérdese, 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.” (Weinberger: 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’”(Weinberger: 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 revaloriza 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, 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 hay cuestionado, despreciado y tratado incluso como un animal.

El principio dominante del vorticismo 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 lo 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 contra-poéticas 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” o “arcaicas”, 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 revaloriza 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 subrayado, 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 peligroso. 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.

“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, contestataria 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 en 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 Martín 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 un profundo preocupación por el acto de 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 *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 translation.

--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 fungen 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 primer 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 returned 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 revaloriza 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

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 crítica, 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

¹ Es interesante recordar, por ejemplo, las relaciones poéticas que establece Tzara entre sus *performances* del *Cabaret Voltaire* y la poesía africana, en las que el sonido juega un papel muy importante e inusitado.

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 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 a 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.

4.6. 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 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).

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 ‘soireés’ 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).

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 sobre las 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 ayudará 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 la agotación 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 distinguan más allá de su

complejidad gramatical o figuras

Estas 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 a 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

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 enfocado 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

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 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

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).

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.

O-----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 lo 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 acercar 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

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).

lingüístico sea el único medio fidedigno para llegar a la comprensión del poema y a su traducción.

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-fire-bug! Come, little flitting white-fire-beast! Light me with your bright white-flame-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 Garcilaso), 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 hechos 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 interesante 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.

III. LOS CANTOS DE MARÍA SABINA

En este último capítulo me gustaría presentar una revisión de los cantos de María Sabina que han sido grabados y publicados. Del mismo modo, presentaré la bibliografía que se encuentra alrededor de la sabia mazateca, en especial aquellos estudios que se preocupan por presentarnos sus virtudes como poeta y artista verbal. Para iniciar haré una breve revisión de su vida y de los momentos en que esta se relaciona con el manejo del lenguaje y con el Lenguaje.

1. Vida de María Sabina

María Sabina es conocida en todo el mundo como la sanadora mazateca que hacía uso de hongos alucinógenos para curar. Su aparición marcó el momento de la contracultura en la década de los sesentas del siglo pasado. Vale la pena recordar que, a pesar de su reconocimiento por parte de las autoridades y gobierno, Sabina nació y murió en medio de condiciones muy pobres, en la Sierra Mazateca. Nació en Huautla de Jiménez el 17 de marzo de 1894. Su madre, que enviudó cuando María era muy pequeña, trabajaba duro para mantenerlas a ella y a su hermana María Ana, cortando leña o en la cría de gusanos de seda. María y su hermana ayudaban en estas labores, así como en la siembra de maíz o cuidando a los animales. Las condiciones, según las describe la misma sabia eran difíciles: “La voluntad de vivir nos mantenía luchando día con día, para finalmente conseguir algún bocado que aliviara el hambre que María Ana y yo sentíamos” (Estrada: 33).

Estas pobres condiciones y sus largas tardes en el campo cuidando a los animales llevaron a María a consumir por primera vez hongos alucinógenos o *niños santos*.¹ El hambre hizo que María Sabina recogiera hongos y los comiera. No tuvo

¹ María Sabina da este nombre eufemístico a los hongos por considerarlos demasiado sagrados para ser nombrados. *Nixti-santo* (“niños santos”), *Ndi-xi-to* (“pequeño que brota”) y *Ndi-tzojmi* (“cositas”) son tres formas eufemísticas de nombrarlos. En la Sierra Mazateca hay varias clases de hongos, como dice la sabia en el siguiente fragmento: “Hay diferentes clases de *niños*; los que brotan en el bagazo de caña, los que brotan en el excremento del ganado (también llamados San Isidro), los que brotan en los árboles enmohecidos (también llamados ‘pajaritos’) y los que nacen en la tierra húmeda (también llamados ‘derrumbe’)” (Estrada: 84). Según el libro de Evans y Schultes, *Las plantas de los dioses* (el más completo sobre plantas psicoactivas que se ha publicado en español) el hongo San Isidro es el *Psilocybe cubensis*, los llamados “pajaritos” son el *Psilocybe caerulescens* y los ‘derrumbes’ son el *Psilocybe mexicana*. Estas tres especies contienen dos sustancias: psilocibina y psilocina, que, en mayor o menor

miedo porque ya había presenciado una *velada* y sabía que los hongos eran buenos: “‘Si yo te como a ti, y a ti, sé que me harán cantar bonito...’, les dije. Recordé que los abuelos hablaban de estos hongos con gran respeto. Por eso yo sabía que no eran malos” (Estrada: 35). Desde ese día, cada vez que María o su hermana sentían hambre comían honguitos y, además de llenar el hueco, lograban estados de felicidad y contento.

Fue hasta que su hermana María Ana cayó enferma cuando María Sabina encontró el poder de curar dentro de los hongos. Su primera curación la efectuó más por instinto que por otra cosa: a sabiendas de que los hongos tenían el poder de curar, decidió hacerlo con su hermana. “Sentía que cantaba bonito. Decía lo que esos *niños* me obligaban a decir” (Estrada: 41). Después de curar a su hermana, María tuvo una visión que describe así en su relato a Álvaro Estrada, autor del libro *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*:

Aparecieron unos personajes que me inspiraban respeto. Yo sabía que eran los Seres Principales de que hablaban mis ascendientes. Ellos estaban sentados detrás de una mesa sobre la que había muchos papeles escritos. Yo sabía que eran papeles importantes [...]. Sabía que era una revelación que los *niños santos* me entregaban. De pronto escuche una voz. Una voz dulce pero autoritaria a la vez. Como la voz de un padre que quiere a sus hijos pero que los cría con fuerza. Una voz sabia que dijo: “Estos son los Seres Principales...” Comprendí que los niños me hablaban. Yo sentí una felicidad infinita (Estrada: 42).

Tras esto, uno de los Seres Principales le ofreció un libro abierto que crecía. Le dijo: “María Sabina, este es el Libro de la Sabiduría. Es el Libro del Lenguaje. Todo lo que en él hay escrito es para ti. El libro es tuyo, tómallo para que trabajes...” (Estrada: 42). Sabina aprendió la técnica sagrada de la curación de este libro. Leía el libro, pero en una lengua única que sólo ella podía entender, pues no conocía ningún sistema de escritura de los que nosotros conocemos. Así, María Sabina fue iniciada en la Sabiduría de manera casi casual.

A partir de este momento María Sabina se convirtió en una mujer sabia. Sabía en comparación con las brujas y curanderas. Consideraba a las otras formas de curación

grado, producen los estados de alucinación.

como inferiores: “Los brujos y curanderos también tienen su Lenguaje, pero diferente al mío. Ellos le piden favores al Chicon Nindó. Yo se los pido a Dios Cristo, a San Pedro, a Magdalena y a Guadalupe” (Estrada: 49).

2. El arte de curar con la palabra

María Sabina es una *técnica de lo sagrado*, en el sentido que le da Rothenberg a este término, ya que su sabiduría consiste en la manipulación del lenguaje (la lengua mazateca) para sanar a través de él. Su relación con el lenguaje es el sustento de su arte curativo. Son las palabras (“el Lenguaje”) lo que hace que los enfermos sanen: “El Lenguaje hace que los moribundos vuelvan a la vida. Los enfermos recuperan la salud cuando escuchan las palabras enseñadas por los *niños santos*. No hay mortal que pueda enseñar ese Lenguaje” (Estrada: 45).

Es importante notar que el origen de este Lenguaje reside en un “Libro”, el cual es abierto gracias a la ingestión y las palabras de los *niños santos*, como lo veremos más adelante. Las palabras de la propia sabia no podrían ser más elocuentes al respecto: “Curo con el Lenguaje. Nada más. No soy hechicera porque no hago maldad. Soy sabia. Nada más” (Estrada: 49). Henry Munn dice, a propósito del proceso de creación poética de los sabios de la Sierra Mazateca, lo siguiente: “El chamán concibe la *poiesis* en su sentido original de acción: las mismas palabras son medicina. Enunciar y dar sentido a los acontecimientos y a las situaciones de la existencia, es dar la vida misma” (Munn, 1976; 101). Henry Munn es un escritor y poeta norteamericano que ha estudiado durante mucho tiempo las ceremonias relacionados con plantas enteógenas en la Sierra Mazateca. Tanto que forma parte ya de la comunidad, puesto que contrajo matrimonio con la sobrina de la señora Irene Pineda de Figueroa y del señor Ramón Estrada.

Estamos, pues, ante una concepción sagrada del lenguaje --y del “Lenguaje”. Él es el medio por el cual se expresan las fuerzas sobrenaturales capaces de curar a los enfermos. Henry Munn lo explica así: “It is the music of shamanic chant, its rhythm and melody, that moves the listeners as much as the words, and cures them by the power of song to uplift and transport the soul” (Munn, 2003: 145). Es muy importante relacionar esta visión con la que tenían algunos de los poetas contraculturales norteamericanos revisados en este trabajo. Es el caso de Robert Duncan, que concibe la poesía como medio de acceso a un orden primordial, o de McClure, para quien la poesía es una emanación visceral, atávica e inconsciente. Esta relación nos lleva a reafirmar la

importancia poética de los cantos de María Sabina y su estrecha relación con las contra-poéticas norteamericanas y su carácter preformativo, procesual, corporal.

Como el Lenguaje, el Libro tiene una importancia divina y sobrenatural en los cantos de la sabia mazateca. El Libro que María Sabina lee cuando es iniciada por los Seres Principales y el Libro el que contiene el Lenguaje sagrado para poder curar. Munn, Wasson y Estrada han señalado la posible relación de este Libro con el papel fundamental que cumplían los *amoxtli* en las culturas prehispánicas.² Con respecto a esto, Patrick Johansson nos dice en *La palabra de los aztecas*: “Además de su memoria, el *tlamatini* disponía de apoyos mnemónicos pictográficos, los libros de pinturas, *amoxtli*, donde la imagen encerraba en su dimensión propia las distintas modalidades de expresión oral: crónicas, cuentos, poesía” (Johansson, 2000: 28). Álvaro Estrada añade que el valor dado al libro tiene también un origen católico: “La Biblia y otros libros litúrgicos de la iglesia parroquial de Huautla han remplazado a los códices de otro tiempo como foco de adoración, pero en la mente de María Sabina se ha generado un ‘libro’ místico que le pertenece específicamente y que puede proceder de los *amoxtli* anteriores a la conquista” (Estrada: 13).

De cualquier forma, la concepción que tiene María Sabina de este Libro iniciático está a la altura de Dios, los Seres Principales y los propios *niños santos*, como lo afirma en el siguiente fragmento: “Dios no es como un hombre: es el Libro. Un libro que nace de la tierra, Libro sagrado que, al estar siendo parido, el mundo tiembla. Es el Libro de Dios, que me habla para que yo hable. Me aconseja, me enseña, me dice lo que tengo que decir a los hombres, a los enfermos, a la vida. El Libro aparece y yo aprendo nuevas palabras” (Estrada: 50). No está de más hacer notar la pureza y belleza de esta declaración que nos permite apreciar la singular cosmovisión de María Sabina, en la que se mezclan elementos estéticos y religiosos de dos tradiciones muy lejanas,

² Este libro también puede tener su origen en el deseo de Sabina de absorber el mundo occidental a través de objetos o concepciones que representan poder. El “Libro” --como sucede con “Benito Juárez”, el “reloj”, los “trámites” o el “gobierno”-- es un elemento apropiado por el temor, el respeto o el asombro por la cultura moderna y sus valores. *Mujer de ley, juez, gobierno, licenciada, trámite*, son palabras que aparecen en español en los cantos. Para Munn, esto tiene que ver con los abogados que interceden por otros ante instancias más poderosas, como lo hace María Sabina por los enfermos. (Munn: 2003:141) También esto puede asociarse con elementos de poder, mundanos o sobrenaturales, como “Benito Juárez” (asociado con San Pedro y San Pablo).

amalgamadas y sin chocar en ningún punto. Para María Sabina no hay contradicción ni culpa al decir que Dios no es un hombre sino un Libro engendrado por la tierra, y al mismo tiempo podía asistir a misas y grupos de oración de su parroquia y ofrecer a sus vecinos curaciones que, desde un punto de vista católico ortodoxo, serían catalogadas como heréticas.

Hay que resaltar, además, que María Sabina nunca aprendió a leer y que el hecho de que, en sus visiones y en su iniciación, *lea* es un elemento esencial, pues todo su arte de sanación reside en ese texto escrito con caracteres que sólo podemos imaginar, caracteres de una lengua sagrada que sólo ella pudo conocer, leer e interpretar: “Y todo mi lenguaje está en el Libro que me fue dado. Soy la que lee, la intérprete. Ese es mi privilegio. Aunque el Lenguaje no es el mismo para los diferentes casos. Si estoy curando a un tipo de enfermo, uso un tipo de Lenguaje. Si el fin de tomar las *cositas* es para ‘encontrar a Dios’ entonces uso otro Lenguaje” (Estrada: 59).

El Lenguaje y el Libro siempre son el origen de las visiones producidas por los *niños santos*. Ellos son la fuente de su sabiduría: “El Lenguaje pertenece a los *niños santos*. Ellos hablan y yo tengo el poder para traducir. Si digo que soy la mujercita de libro, eso quiere decir que un *pequeño que brota* es mujer y que ella es la mujercita de libro, así me convierto durante la velada en hongo-mujercita-de-libro...” (Estrada: 94).³

A veces, el lenguaje sagrado y las metáforas que canta María Sabina en sus veladas se mezclan con su lenguaje cotidiano: “Yo soy quien habla con Dios y con Benito Juárez, soy sabia desde el vientre mismo de mi madre, que soy mujer de los vientos, del agua, de los caminos, porque soy conocida en el cielo, porque soy mujer doctora” (Estrada: 50). Así, María Sabina se concibe a sí misma, en la vida cotidiana o profana, como lo hace en el momento del trance extático y trascendental: ha logrado sacar la experiencia de sus visiones e integrarla a su vida diaria, lo que nos habla de una cosmovisión viva, compartida con otros sabios de la Sierra Mazateca. Este aspecto es muy interesante si se piensa en el sujeto poético que emite los cantos: si bien son los hongos los que hablan, como lo declara Sabina todo el tiempo, ese Lenguaje ha sido capaz de moldear su concepción de ella misma; esas metáforas aéreas y a veces

³ Son muchas las tradiciones chamánicas que sustentan su experiencia en plantas psicoactivas. Por mencionar solo algunos, está el caso de los *marakames* huicholes, que utilizan el peyote o *hikuri* para entrar en trance, o de los chamanes amazónicos que utilizan una mezcla de plantas, la ayahuasca o *yagé*, para producir estados alterados de conciencia.

delirantes se constituyen como una parte única de sí misma.

Con el Lenguaje, el Libro y lo *niños santos*, estamos ante una especie de trilogía divina que se encadena para que Sabina pueda curar. Ella misma nos lo dice con mucha naturalidad, como algo claro y dado, en el siguiente fragmento: “Es que los *niños* son santos; dan Sabiduría. La Sabiduría es el Lenguaje. El Lenguaje está en el Libro. El Libro lo otorgan los Principales. Los Principales aparecen con el poder grande de los *niños*” (Estrada: 43). Así se encadenan los elementos divinos: toda la cosmovisión de la sabia, su comprensión de lo sagrado y de la realidad trascendente emergen de una revelación chamánica que se desencadena a partir de la ingestión de los hongos.

Para María Sabina, por cierto, lo divino no es una unidad sino un conjunto de divinidades: “Sé que Dios está formado por todos los santos. Así como nosotros, que juntos formamos la humanidad, así Dios está formado por todos los santos” (Estrada: 58). Este pensamiento es, muy probablemente, una herencia del panteón prehispánico.

A partir de estos elementos generales que nos aporta la misma sabia, podemos entrar a revisar los cantos y destacar algunos elementos presentes en ellos. Es importante no olvidar su carácter sagrado y su belleza poética inaudita. Además, hay que recordar, en todo momento, la realidad sagrada y trascendente de donde nacen los cantos: la trilogía Libro-hongos-Lenguaje que desborda el poder terapéutico de la palabra y la vincula con la poesía.

3. Los cantos

Como se dijo anteriormente, el origen de los cantos de María Sabina es una inspiración divina: “En la historia de su vida, María Sabina no tiene una palabra que decir acerca de la fuente de sus versos, de sus cantos. Para nosotros los del mundo moderno, preguntas así se imponen. Para ella no existen” (Estrada: 12). Me parece ocioso tratar de demostrar o negar esto, ya que este trabajo sólo se preocupa por revalorarlos en su calidad estética y poética. Aun así, con la ayuda de autores como Henry Munn y Juan Gregorio Regino, trataré de dar una visión de la ubicación de los cantos en su contexto mazateco, de la relación de Sabina con otros sabios de la zona y de algunos elementos accesibles a quienes no pertenecemos a la cultura mazateca y no comprendemos su lengua.

Juan Gregorio Regino, subdirector de Desarrollo de Culturas Indígenas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), poeta y fuerte promotor del

desarrollo de la literatura en lenguas indígenas, en un trabajo inédito, que me proporcionó él mismo, habla de algunos elementos de la tradición poética mazateca que cito íntegramente por la aportación que representan para mi trabajo y por la sensibilidad de que dan muestra:

A través de la palabra se convoca a las fuerzas que gobiernan el mundo, se enlazan los cantos; el guía de la palabra florida entra en contacto con la divinidad. La palabra es sabiduría, permite descubrir los misterios del mundo; las flores, las hojas y los *ndi ni xi tjoho* caminan con los hombres y las mujeres de conocimiento, les enseñan sus virtudes y sus lenguajes. Los *chjinie* mazatecos viven con la palabra y con el canto, con la flor y la semilla, con el oriente y el occidente (Regino:2004: s/p)

La relación poética con la palabra y el lenguaje no es, pues, algo exclusivo de María Sabina: toda la cultura mazateca está impregnada de una atmósfera sagrada que se vuelve accesible a través de los hongos alucinógenos y la palabra inspirada por ellos. La palabra, como en toda tradición poética, es el camino para acceder a lo sagrado y trascendental. Los *técnicos de la palabra* son los hombre sabios, los que conocen el camino a la divinidad.

De igual forma, Regino nos aclara la necesidad de los mazatecas de acceder, a través del lenguaje, a lugares sagrados como el *ndoba isien*:⁴

La palabra en la tradición milenaria mazateca es sabiduría, verbo, pensamiento, música, imagen y voz. El arte de composición de los *chjinie*, que son los que interceden por los hombres ante lo divino y hablan con las fuerzas protectoras de la vida, tiene el propósito de agradar a los guardianes del mundo, de abrir cada una de las capas del cielo hasta llegar al *ndoba isien* donde está tendida la mesa del amanecer, donde están inscritos los nombres de los que han alcanzado el conocimiento y son poseedores de la

⁴ “Es a este lugar donde los sabios mazatecos como María Sabina acuden para adquirir sabiduría. Este proceso sincrético conjuga poesía, danza, música y una fuerte religiosidad. El destino de la palabra de los sabios mazatecos es el *ndoba isien*. El rito es para abrir el cielo: el camino está lleno de misterios, cada elemento de la ofrenda tiene una misión y los sabios le han hablado para llevar el mensaje a los seres que gobiernan el mundo. El ritual conjura a los aires de la región de los descarnados, ahuyenta a las sombras, embiste a los adversarios y guía al lugar de la perfección” (Regino:2004: s/p).

palabra (Regino:2004: s/p)

Munn afirma algo muy similar: “Los chamanes mazatecas comen los hongos que liberan las fuentes del lenguaje para poder hablar con belleza y elocuencia, de modo que sus palabras, pronunciadas en nombre del enfermo y de los presentes, lleguen y sean oídas en el mundo del espíritu, de donde proviene la felicidad o el dolor” (Munn, 1976: 101).

Estos elementos proporcionados por el poeta Regino, además de coincidir con muchos de los comentarios y reflexiones que hace Munn sobre la poética de María Sabina, son de inigualable valor por dos razones: el maestro Regino es un promotor comprometido con las letras indígenas, preocupado por la creación de nuevas metodologías para el acercamiento a sus expresiones artísticas verbales. Además, es un poeta activo con una doble sensibilidad poética (mazateca y occidental) que le permite traducir y trasladar elementos que, de otra manera, sería imposible conocer, tales como el *ndoba insen*, ese espacio sagrado e iniciático, al que ascienden los *técnicos de lo sagrado* para acceder al Lenguaje y donde habitan los sabios o *poseedores de la palabra*.

A partir de esto, podemos suponer que existen paralelismos y generalidades entre los cantos de Sabina y los de otros “sabios” o *chjine* de la sierra mazateca. Ellos no usan las mismas figuras, pero sí los mismos patrones de repetición y fórmulas rítmicas que marcan la enunciación. Esto lo podemos comprobar a través de los cantos recopilados por Henry Munn. El escritor y poeta ha estudiado durante mucho tiempo las ceremonias relacionados con plantas enteógenas en la Sierra Mazateca. En uno de sus trabajos publicados, ofrece algunos ejemplos de sus grabaciones obtenidas con los tíos de su esposa (la señora Irene Pineda de Figueroa y del señor Ramón Estrada), una pareja de *sabios* especialistas en sesiones chamánicas con hongos alucinógenos. Hay grandes similitudes en los cantos. Por ejemplo, en el uso de la palabra *tso* o (‘dice’, en su traducción al español) que indica que el que habla no es el hombre sino una entidad ajena. Como explica el propio Munn:

Aunque los cantos chamanísticos sean creaciones lingüísticas producidas por la facultad creadora individual de los hablantes, la estructura de los discursos --frases cortas pronunciadas en sucesión y terminadas con la puntuación de la palabra *dice*-- tienden a ser similares en todas las personas, condicionados

en gran medida por la cultura y la tradición [...]. Un ejemplo sería la reiterada invocación de nombres, característica común de todas las sesiones chamanísticas de lenguaje mazateca [...]. Al mismo tiempo, la enunciación rítmica es como un recuento de individualidades, una expresión de la interpersonalidad de la conciencia (Munn, 1976: 129).

Aún así, según Munn, los cantos de Sabina se destacan en comparación con los de otros sabios por algunas características singulares: “First of all, her musicality. Within the traditional framework of the ritual, developed to utilize the psychoactive medicine for therapeutic social purposes, each shaman has his or her own magic song, distinctive voice, personal melody, and individual manner of conducting ceremony” (Munn; 2003: 144). Munn reconoce que los demás sabios de la región sólo logran por momentos la melodía, el ritmo y el trance que logra siempre Sabina. Este testimonio es muy valioso, pues Munn ha escuchado con sus propios oídos a varios sabios mazatecos, incluyendo a María Sabina.

Transcribo a continuación algunos fragmentos de Munn, extraídos de su trabajo titulado “Los hongos del lenguaje” --incluido en el libro *Alucinógenos y chamanismo*. Incluyo los fragmentos que me parecen más cercanos a los cantos de María Sabina. Es extraño que pese a la preocupación de Munn por el lenguaje, la versión española que se presenta sea una transcripción en prosa de los cantos sin ninguna sensibilidad poética.

En el siguiente fragmento, la referencia al “libro” llama la atención, aunque nos queda la duda de si será el mismo Libro que María Sabina ve y lee:

También se necesita un libro, dice. Un buen libro. Un buen libro de buenas lecturas en español, dice. En español. Todos vuestros hijos, vuestras criaturas, que sus pensamientos y sus costumbres cambian, dice. Para mí no existe el tiempo. Sin dificultades vayamos, dice. Con ternura. Con frescura. Con dulzura. Con buena voluntad (Munn, 1976:106).

Como el Libro, la frescura es un tema constante en los cantos de María Sabina. Así lo muestra este ejemplo de la grabación producida por Wasson en 1958:

Con calma, con cuidado,
con leche de mamar, con rocío,
con frescura, con ternura,

con leche de mamar, con rocío.

(Wasson: 83)

La presencia de lo puro y lo fresco es clara en estas líneas. Y como en los cantos de María Sabina, figuras cristianas como Cristo, Jesús, San Pedro y San Pablo juegan un papel importante en la compilación de Munn:

La Santísima Trinidad, que hizo y reunió el mundo de Cristo, nuestro señor, iluminó la luna, dice, iluminó la Gran Estrella, dice. Iluminó la Estrella de la Cruz, dice; iluminó la Estrella del Cuerpo, dice; iluminó la Sandalia, dice; iluminó el Caballo, dice (Munn,1976: 117).⁵

Junto con la presencia sincrética y los elementos católicos, es constante la presencia de las estrellas como elementos sagrados:

Soy mujer de la estrella príncipe,
soy mujer de la estrella de Dios,
soy mujer de la estrella de la cruz,
soy mujer de la estrella de la cruz.

(Wasson: 109)

Las mismas figuras de encarnación que aparecen en los cantos de María Sabina lo hacen también en los cantos de otros “sabios”. En estas figuras metafóricas, los chamanes se asumen como otro, encarnan en diferentes fenómenos u objetos. Me atrevería a llamar a este poder *omnimorfismo*. Como dice Munn, “se anuncia el otro yo, el ego trascendental, el yo de la voz [...]. Él es el que habla con todo el que tenga alguna connotación de *padre*: poder, autoridad y origen” (Munn, 1976:119). He aquí un ejemplo:

Yo soy el que habla con las peligrosas montañas, dice. Yo soy el que habla

⁵ “Yo le quité la parte de los santos”, dice Regino. “Todos los chamanes han estado más fuertes. Cada día meten más santos católicos. Esa es la parte que yo he quitado” (Regino: 2006: s/p)

con la Montaña de la Cresta, dice. Yo soy el que habla con el Padre, dice. Yo soy el que habla con la Madre, dice. Donde juega el Espíritu del Día, dice. La Montaña de Agua Fría, dice. La Montaña del Gran Río, dice. La Montaña de la Cosecha y de la Abundancia, dice. Donde está el temor del día, dice. Donde está el camino del alba, el camino del día, dice (Munn: 1976;121).

Vale la pena comparar este ejemplo con el siguiente que pertenece a la versión ofrecida por Estrada en su *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*:

Soy mujer espíritu, dice
Soy mujer de luz, dice
Soy mujer día, dice
Soy mujer limpia, dice
Soy mujer águila dueña, dice
Soy mujer Jesucristo, dice
Soy mujer sagrada, dice
Soy mujer importante, dice

(Estrada: 113)

Comparemos también estas imágenes con los cantos chamánicos de Ramón Estrada:

Soy el hombre importante
Soy el hombre madrugador

Soy quien hace sonar las montañas
Soy quien hace sonar sus laderas

(Estrada: 133)

En los tres casos, podemos encontrar el mismo omnimorfismo, la misma posesión, los mismos estados. Estas formas poéticas no es exclusiva de los cantos chamánicos de la Sierra Mazateca: se encuentran presentes en muchas otras tradiciones poéticas del orbe. Patrones muy semejantes se observan en poemas y cantos muy antiguos. Uno de ellos es la *Canción de Amergin*, antiguo calendario-alfabeto celta que, como dice Robert Graves en *La diosa blanca*, se constituye como el primer mito

poético de la antigüedad europea alrededor del siglo VI a.C. Las similitudes con los cantos de María Sabina son claras:

Soy una lágrima que el sol deja caer
Soy un gavilán sobre el acantilado
Soy una espina bajo la uña
Soy un prodigio entre flores

(Graves: 15)

Además de la similitud morfológica, hay una semejanza funcional, pues, según Graves, este canto tenía funciones mágicas, como los cantos de María Sabina: “Mi tesis es que el lenguaje del mito poético, corriente en la antigüedad de la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor a la diosa Luna o Musa” (Graves: 10).

También La batalla de los árboles o *Cad Goddeu*, en la que se sustenta todo el trabajo de Graves, encontramos algunas semejanzas:

He sido una gota en el aire
He sido una estrella brillante
He sido una palabra en un libro
He sido un libro originalmente
He sido una luz en una linterna
[...]
He viajado como un águila
He sido un barco en el mar
He sido un caudillo en la batalla

(Graves: 38)

Estos ejemplos bastan para mostrar las correspondencias formales entre estos poemas de la antigüedad y los cantos de María Sabina: su estructura de repetición es muy similar y ambos responden a funciones mágicas o religiosas.

A partir de estas coincidencias formales y de contenido, descubrimos que el fenómeno creativo y poético presente en los cantos de María Sabina es común a muchos de los sabios de la Sierra Mazateca y a otros poemas de la antigüedad. En el caso de la

Sierra Mazateca, la palabra poética es un medio sagrado para curar y, en todos los casos, son los hongos los que hablan y generan el omnimorfismo, integrando elementos sagrados de por lo menos dos tradiciones: la indígena y la occidental.

4. Recursos rítmicos y fonéticos

Junto con la encarnación o el omnimorfismo, mencionado en el apartado anterior, hay, en los cantos de María Sabina, un cambio de sujeto poético que fue también una constante en las contrapoéticas norteamericanas. En los cantos chamánicos, el cambio de sujeto poético se hace presente cuando la poeta reconoce que no es ella quien habla sino los *niños santos*. Como ya se dijo, los cantos tienen un origen sobrenatural incomprensible para nosotros, pero, como advertí antes, no es mi intención develar el origen de los cantos sino valorarlos por su contenido poético.

La característica más evidente de este origen sobrenatural de los cantos es la presencia constante de la partícula *tso*, que en español significa ‘dice’. En todos los cantos que he podido revisar, la palabra *dice* se presenta como una constante. Este cambio de sujeto poético es una de los aspectos más comentados de los cantos y, más allá de su origen sobrenatural o divino, nos habla de una característica cultural presente en todos los *chjinie* o sabios de la Sierra Mazateca. Al respecto Munn comenta: “The form of the chant --short enunciations ending with *tso*, ‘it says’, like a vocal punctuation mark in the flow of speech, a reference to the voice speaking through them-- is used by all Mazatec shamans, especially when they shift from speech into song. It is a cultural creation: a way of canalizing the energy released” (Munn, 2003: 140). Además, la partícula *dice* sirve también para mantener un ritmo de enunciación, factor esencial en lo que se refiere a la influencia que el canto tiene en el oyente y la posibilidad misma que posee el emisor de inducir al trance.⁶

⁶ Son muchas las culturas, chamánicas o no, que a través del ritmo y la repetición permiten el acceso a estados de trance. Sirvan de ejemplo el budismo tibetano o el hinduismo, que lo obtienen a través de la repetición de sílabas sagradas. Esas enunciaciones son conocidas como *mantras*. Yo he podido comprobar personalmente la influencia de la repetición de las mismas palabras y su poder de inducción al trance en las celebraciones de Semana Santa, en San Andrés Cohamiata, cabecera del territorio huichol. Allí, a lo largo de toda la noche del Viernes Santo, el *marakame* canta frente al fuego la misma canción hasta que el sol empieza a salir. Cualquier persona ajena a la cultura indígena podría experimentar la sensación de cadencia y alejamiento que producen estos chamanes a través de la repetición.

El poeta Juan Gregorio Regino ha escrito algunos poemas usando la partícula *tso* como recurso poético. Regino no es un chamán, pero eso no le resta belleza y emotividad a sus poemas. En entrevista, ha dicho sobre esa práctica: “Simplemente, trato de retomar esa repetición constante que va marcando como un ritmo, esa es la intención. También porque me parece interesante hacer hablar a algo sagrado que habla a través, es como si fuera...es impersonal, es un juego. Esa puede ser la aportación” (Regino: 2006: s/p).

Como las contrapoéticas norteamericanas, que mostraron un gran interés por la *performance* y los elementos que acompañan la enunciación, los cantos de Sabina están reforzados con elementos ajenos a la palabra. Elementos que, aunque ajenos, forman parte de la enunciación vista como algo integral. En las grabaciones son claros los aplausos, los susurros e incluso los escupitajos que emite la sabia. En las descripciones de las veladas se mencionan los “azotes” con tabaco, que recibe el nombre de San Pedro (*Nicotina rustica*). Que los gestos son parte fundamental de la enunciación lo recuerda el siguiente fragmento de Munn, que destaca la personalidad única de Sabina: “Her activity of expression is total: musical and gestural as well as verbal. The whole body speaks. Listening to her talk in ordinary life, without understanding what she was saying, I was struck by the idiosyncratic gestures she would make with her hands and fingers. Of all living Mazatec shamans, María Sabina was unquestionably the greatest because of her radical, extreme personality” (Munn, 2003: 146).

Así, resultan claros los paralelismos con los poetas norteamericanos y su deseo de impulsar el poema a diferentes campos de acción. Recordemos lo mencionado en la sección anterior sobre la *performance* y su capacidad de acentuar la fuerza de los poemas.

Las culturas prehispánicas concebían la enunciación como algo total e integral, donde cada elemento (danza, música, pintura facial, lugar sagrado, alucinógenos) es parte constitutiva del ritual o *performance*. Patrick Johansson dice con respecto a la oralidad de los antiguos aztecas algo que puede hacerse extensivo, como muchos elementos de la cosmovisión prehispánica, a otras culturas, en este caso a la mazateca: “Además de los atavíos y de las pinturas faciales, que fungen como verdaderos jeroglíficos, de sentido implícito, el gesto con su sublimación estética, la danza así como la música, se unen al verbo para constituir el acto expresivo” (Johansson, 2000: 24).

Con respecto al ritmo, basta escuchar los cantos para sentirse inmerso en su

cadencia sin necesidad de aprehender su significado. “The euphony of her chants”, dice Munn de María Sabina, “ is based not on the rhyme but on the consonance between words” (Munn, 2003: 161). Así, la eufonía, la armonía y la cadencia de las palabras nos recuerda lo dicho por poetas como Pound o Olson acerca de cómo las palabras deben estar encadenadas unas con otras por su sonoridad. Extendiendo una vez más los estudios de Johansson a mi trabajo, puedo decir que la preocupación por la sonoridad es una característica de las culturas indígenas: “El verbo náhuatl vale más, muchas veces, por su valor fonético que por su aspecto semántico. De hecho, la lengua náhuatl, por sus ricas y variadas sonoridades, se presta particularmente a una alta expresividad meramente fonética” (Johansson, 2000: 35).⁷

En los cantos mazatecos de María Sabina encontramos constantemente unidades silábicas sin significado. Sirva de ejemplo este fragmento de canto transcrito por Estrada:

So, so, so, so. So, so, so, so
Si, si, si, si, si, si, si, si
Si, si, si, si, to, to, ta, ta
Si, si, si, si, so, so, ta, ta
Jumjumjumjumjumjumjumjum

(Estrada: 121)

Para Estrada, estas son palabras indescifrables. En la edición de 1958, los traductores las denominan *glosolalia*. Este término (en griego, *glossa*, ‘lengua’, y *lalein*, ‘hablar’) puede traducirse como ‘hablar en lenguas’ y se refiere siempre a expresiones en momentos de éxtasis o trance místico. Para Munn, estas expresiones sirven para marcar el ritmo como una especie de percusión, al igual que las palmadas. Vale la pena recurrir de nuevo a Johansson, que nos dice lo siguiente sobre el mismo fenómeno en textos nahuas:

Se observa generalmente en los textos: 1) una fuerte tendencia a la repetición

⁷ Vale la pena puntualizar que la lengua mazateca y la náhuatl no están emparentadas. La primera es una lengua tonal y la segunda una lengua aglutinante. Aun así, creo que las semejanzas son válidas, dada la comunidad y coincidencia de tantos aspectos entre las antiguas culturas de nuestro país.

obsesiva de patrones vocales, ya sean musicales o no, que pueden llegar inclusive a provocar trances; 2) bruscos síncope en una continuidad determinada con cambio súbito de tipo rítmico; 3) una tendencia marcada hacia el estallido de la voz en fragmentos sonoros a veces inarmónicos que provocan una verdadera glosolalia (Johansson, 1994: 146-147).

Los tres puntos que menciona Johansson están presentes en los cantos de María Sabina y su descripción es tan acertada que podría pensarse que está hablando de ellos.

Vale la pena recordar, por último, la importancia que le daba Olson (motor de las contrapoéticas) al aliento y a la parte interior del hombre en el momento de crear un poema. Me permito citar una vez más lo que podría entenderse como una síntesis de su poética:

La CABEZA, vía la OREJA, a la SÍLABA
El CORAZÓN, vía la RESPIRACIÓN, a la LÍNEA

(Olson: 34)

Hemos visto que la oreja y la sílaba son parte fundamental no sólo de los cantos de María Sabina sino de las culturas indígenas en general. Con respecto a la respiración, las mismas correspondencias aparecen en las palabras de Munn sobre Sabina:

At the same time she marks the intensified pulse beat of her physical existence by clapping and uttering sequences of vocables: ecstatic phonation, articulatory play, a vocalization of impulses, a rhythmical syllabification of energy (Munn, 2003: 145).

Gracias a otro trabajo de Johansson, *Voces distantes de los aztecas*, podemos decir lo mismo sobre las expresiones orales en náhuatl:

En cualquiera de sus manifestaciones, la modulación y los ritmos del canto náhuatl son verdaderamente viscerales, sugiriendo así que la expresión oral busca, generalmente más allá del lenguaje, la verdad sustancial de sus aserciones en el *aliento* de quien las profiere (Johansson, 1994: 144).

Las palabras de Johansson, además de esclarecer un aspecto fundamental de

la oralidad náhuatl, sintetizan las coincidencias que hay entre estas distantes expresiones poéticas que coinciden, sin embargo, en la sonoridad y visceralidad de sus voces.

Lo expuesto hasta aquí nos da una idea de las implicaciones poéticas de los cantos de María Sabina. Por un lado, sus coincidencias sorprendentes con la poesía vanguardista del siglo XX. Por otro, su cercanía con las culturas prehispánicas, que, si bien difieren de ella en muchos aspectos, presentan notables coincidencias que acentúan las relaciones entre esos tres momentos poéticos distintos: el prehispánico, el occidental y de la Sierra.

5. Sabina como poeta

Son escasos los trabajos que hablan sobre la poeta de Huautla de Jiménez. La publicación de Rothenberg, titulada *María Sabina. Selected Works* (2003), es única por diferentes razones: en primer lugar, no existe ninguna obra en inglés o en español que se preocupe exclusivamente por acercarse a la poesía chamánica de Sabina; en segundo sitio, el libro de Rothenberg reúne y traduce al inglés las transcripciones de tres sesiones chamánicas de la sabia mazateca; por último, es un trabajo admirable por tratarse del primer reconocimiento real (por la academia y la tradición poética moderna) de esta gran poeta indígena. Se trata, pues, de una demostración muy clara de los alcances de la etnopoética. Al mismo tiempo, un trabajo como éste, proveniente de los Estados Unidos, nos obliga a pensar en la urgencia de volver a trasladar estos cantos a su lugar original, es decir, a encontrar un espacio en la tradición poética mexicana, verdadera y profunda intención de mi trabajo.

El libro de Rothenberg incluye la traducción de la obra de Estrada, que en español se titula *María Sabina, la sabia de los hongos*. Incluye, además, como dije antes, versiones de tres diferentes veladas y comentarios críticos de Henry Munn, Anne Waldman, Homero Aridjis, Rothenberg y Juan Gregorio Regino. Todos estos autores coinciden en su interés por la altísima capacidad poética de la sabia mazateca. En palabras de Rothenberg:

The principal intention of this book, then, is to present María Sabina as a poet --more precisely, to present her Language, both as structure and as vision-- as a kind of poet. It is a context in which she has rarely been presented or considered, except by a relatively small number of active

contemporary poets (Rothenberg, 2003: XIX).

Así podemos entender claramente, no sólo la función del libro de Rothenberg, sino también el resultado de su trabajo etnopoético: la revaloración, el rescate y la preocupación por mostrar *otras* poéticas arcaicas y prácticamente desconocidas en Occidente. Y es aquí donde podemos descubrir también la necesidad de este tipo de trabajos en nuestra lengua, más aún cuando se trata de comunidades étnicas pertenecientes a nuestro país.

Son pocos los que se preocupan por la calidad estética de estos cantos, tan pocos, que puedo citar los únicos dos fragmentos mexicanos al respecto. Homero Aridjis, en su artículo “María Sabina in Mexico City”, incluido en la compilación de Rothenberg, dice lo siguiente: “We bought the paper and read that one of the best poets, not only of Mexico but of the entire American continent, was dying in poverty” (Aridjis: 164). Coincido con uno de los poetas más destacados del México contemporáneo en que María Sabina es una de las grandes poetas de nuestro tiempo y continente.

El otro escritor mexicano que ha abordado la obra de Sabina es Heriberto Yépez, poeta y traductor que ha sido, gracias a sus ensayos, una inigualable ayuda para mi trabajo:

Sabina was without a doubt a poet. She was not only a poet, but more importantly poetry's wholeness. Her activity goal was totality. She reached for the impossible. Searching for a book-beyond-the-book. Having a new poetic body. Breaking the differences between writing, reading, chanting, talking, dancing and silence. Removing pain from others. Fighting for the survival of a great culture. Investigating sounds, meanings and languages. Increasing wisdom. Teaching. Being radically self-critical, recognizing when one fails, when one is dying (Yépez: 2005: s/p).

No creo que se haya publicado, hasta el día de hoy, otro texto tan sincero sobre María Sabina. Nadie antes de Yépez (tal vez sólo Rothenberg) había exaltado las múltiples virtudes de la sabia mazateca. Esta tesis se inserta en ese esfuerzo: acabar con la visión *pop* y desdeñosa que cae sobre Sabina y tratar de revalorarla por su impresionante capacidad poética. Ojalá este trabajo pueda ser un inicio para la revaloración de todas las expresiones chamánicas que albergamos en nuestro país y que

merecen ser tratadas también como expresiones poéticas muy valiosas por nuestra “república de las letras”.

6. Versiones de los cantos

Rothenberg, en el libro ya mencionado, traduce fragmentos de tres versiones existentes de los cantos sagrados de María Sabina. En el curso de mi investigación, al entrar en contacto con el poeta mazateco Juan Gregorio Regino, encontré una versión más de los cantos, la cual, gracias a la autorización del autor, incluyo íntegra como Apéndice II de mi trabajo. Todas las versiones fueron realizadas y grabadas en diferentes circunstancias, pero en todas podemos encontrar los mismos elementos y la fuerte presencia y personalidad poética de María Sabina.

a) La versión que Rothenberg llama “The Folkways Chant” fue grabada en la velada del 21 al 22 de julio de 1956 por Gordon Wasson, en la casa de Cayetano García, en Huautla de Jiménez, Oaxaca. Estos cantos son los mismos que encontramos en la *Vida de María Sabina*, de Álvaro Estrada. La primera traducción de los cantos fue hecha al inglés por dos misioneras protestantes: Eunice V. Pike y Sarah C. Gudschinsky. Estrada, con la autorización de Wasson, tradujo los cantos al español con la colaboración directa de la sabia mazateca.

b) Rothenberg traduce también otra sesión grabada en 1970, en casa de Celerino Cerqueda, en Huautla de Jiménez. Una nota explica que los cantos fueron grabados por el propio Celerino y que no hubo ningún extranjero o no mazateca en la sesión. Tan lejos como he podido averiguar, no existe ninguna traducción de esta velada al español.

c) Por último, Rothenberg traduce fragmentos de la sesión grabada en la velada del 12 al 13 julio de 1958, publicada más tarde en forma de disco, con fotos, partituras y un amplio estudio a los cantos. Esta publicación de *Harcourt Brace & Jovanovich* es la más completa, dado el análisis y la presentación, a modo de diálogo, en tres lenguas: mazateco, español e inglés, además de sus numerosos apéndices. Su título es: *Maria Sabina and her mazatec mushroom velada*. Describiré, a continuación, de una manera más amplia su contenido, en vista de la importancia que tiene para mi trabajo.

El prólogo de la obra afirma: “What we here make available is the first complete shamanic document from the Mazatec country, perhaps from all of the Americas” (Wasson: XI). Entre los trabajos publicados no hay otro tan serio ni tan preocupado por presentar, de manera total, las veladas chamánicas de María Sabina. La edición cuenta

con fotografías, comentarios, grabaciones, partituras y comentarios musicológicos. Wasson, auxiliado por distintos especialistas, busca agotar la velada, y sí, sin duda creo que no hay ningún trabajo tan completo sobre el chamanismo americano, al menos a nuestro alcance. Y digo completo por su carácter multimedia, al que sólo le haría falta un video para abarcar la representación de una sesión chamánica en prácticamente todos sus niveles.

El prólogo presentan los elementos generales que envolvieron la velada: el lugar en sí, la ubicación geográfica, las características de la región. Viene, luego, el “argumento” de la velada, que se concentra en el desarrollo de la curación y el acto performativo en el que Sabina asume diferentes voces. El argumento de la velada es el siguiente: un joven ha caído enfermo por intervención de fuerzas sobrenaturales; María Sabina, auxiliada por Aurelio y María Apolonía, su hija, logra establecer un diagnóstico y le dice al joven que morirá. Es interesante ir descubriendo que los comentarios, sin tener una intención teatral deliberada, recuerdan los apuntes de las obras teatrales. Es decir, la edición presenta el argumento y el escenario de la sesión chamánica como si fuera a ser representada.

En la parte final del prólogo, Wasson señala algunas semejanzas importantes entre los cantos de María Sabina y ciertas expresiones poéticas prehispánicas, con lo que busca arraigar estos cantos en una tradición muy antigua (véase el Apéndice III).

Antes de pasar a la descripción y traducción de la velada, la obra incluye una tabla fonética que da una idea general de las complejidades planteadas por la lengua mazateca. La transcripción y traducción de la velada fueron hechas por George M. y Florence Cowan, especialistas en lengua mazateca y miembros del Instituto Lingüístico de Verano, que tuvo una fuerte penetración en las comunidades indígenas a mediados del siglo XX (siempre con la idea de adoctrinar a los indios a través de traducciones bíblicas a lenguas indígenas).

El esfuerzo de los traductores es monumental. Su presentación consta de tres versiones: una en mazateco, otra en inglés y una más en español. Las tres versiones están numeradas, permitiendo la identificación de las líneas de cada una de ellas. La transcripción mazateca, además, hace que cada palabra vaya acompañada por un número (del 1 al 4), el cual indica el grado de tonalidad de la palabra, y demuestra una preocupación lingüística seria por representar y transcribir los elementos que componen la enunciación.

A lo largo de la edición, las notas de los traductores y del propio Wasson son

exhaustivas. Cada elemento performativo o no verbal se señala entre corchetes: los suspiros de la sanadora, por ejemplo, o los aplausos, aparecen en el texto tal y como se escuchan en la grabación. Esto último nos remite de nuevo a la *performance*, a la representación teatral, a la minuciosa preocupación por captar todos los elementos que integran la enunciación.

El texto cuenta, por otra parte, con referencias a la grabación y a las partituras, indicando al lector donde coinciden las transcripciones poéticas con la versión musical escrita y la versión sonora. Esta interconexión entre las diferentes versiones hace único este trabajo, ya que permite seguir la velada a través de diferentes medios y transcripciones.

Tras las doscientas páginas que ocupan la minuciosa presentación y la traducción del texto, se nos muestra una secuencia fotográfica de la velada. Por último, la edición nos ofrece una sección titulada “Musicological Notes on the Mazatec Mushroom Ceremony”, a cargo de Willard Rhodes, director del Centro de Etnomusicología de la Universidad de Columbia. En su análisis, Rhodes expone todas las peculiaridades musicales de los cantos de María Sabina. Puede afirmarse que su rigor científico es de la misma envergadura que el de la traducción de los Cowan. Así, Rhodes explica cómo realizó la transcripción musical de los cantos utilizando los elementos de la notación musical occidental, notación que sirve como apoyo visual a la experiencia sonora que se desarrolla en las grabaciones.

Rhodes revisa la escala, la tonalidad, el ritmo, el tiempo, la estructura, las técnicas de composición y la forma de cantar de la sabia mazateca. Dedicó, además, un apartado a la relación de la lengua y la música, que en este caso es muy singular, ya que el mazateco es una lengua tonal. Esto quiere decir que los cambios de tono, en el canto o en el discurso, funcionan como indicadores léxicos, semánticos y sintácticos, convirtiéndose en elementos fundamentales, no sólo para el análisis lingüístico, sino también para el musical.

Por lo que se refiere a la música, Rhodes no encuentra ninguna fuente directa y se inclina por una influencia de los salmos y otros cantos católicos, reconociendo a la vez una hipotética influencia de los cantos prehispánicos, aunque resulte imposible comprobarlo.

Al final, la obra incluye un índice analítico donde las fórmulas, temas y elementos comunes de los cantos se explican profundamente. Un apéndice agrega las partituras de los cantos, que sirven, como dije, de apoyo visual a las grabaciones,

incluidas en ocho casetes.

Esta es, como dijimos, la versión más completa de las veladas de María Sabina. Aunque no esté hecha con un afán etnopéutico, se trata de un ejemplo de las posibilidades de trabajo que rodean a una expresión efímera, y que hacen posible el conservarla, publicarla, e incluso recrearla y representarla en otros contextos. De ahí la presentación en columnas, los diálogos entre María Sabina, Aurelio, María Apolonía y el enfermo, el predominio de la voz melódica de María Sabina. La precisión formal para incluir todos los elementos que construyen la enunciación es esencial para poder reconstruir o representar la velada.

Junto con esto, se encuentra una versión y edición de los cantos hecha por el poeta Juan Gregorio Regino, para una edición gratuita de la SEP (México; 2005). Gracias al apoyo del autor, incluyo esta edición íntegramente a manera de apéndice II.

A través de estas cuatro versiones, se puede tener una idea bastante clara de la impresionante personalidad y capacidad poética de María Sabina. Los elementos rítmicos y las figuras poéticas coinciden en todas ellas, constituyendo inmediatamente una verdadera poética, en la acción poética misma, como sucede con las contrapoéticas norteamericanas. Pero sólo una versión “total” como la de Wasson permite apreciar la profunda belleza de los cantos, de sus imágenes y sonoridades, de su forma, ritmo, cadencia y melodía.

7. Conclusiones

Lo expuesto en este capítulo aspira a dar una idea general de los cantos de María Sabina. Se exponen, con ese fin, los aspectos personales, religiosos y terapéuticos de los cantos, así como su complejidad espiritual, en especial, los aspectos relacionados con el Lenguaje y el Libro. Se abordan algunos sus aspectos poéticos: las imágenes, la musicalidad, el ritmo y la importancia de los sonidos y de la *performance*. Se revisan, además, algunas coincidencias poéticas de los sabios de la Sierra Mazateca en el uso de fórmulas y figuras retóricas. Se exponen y comentan los escasos trabajos que consideran a María Sabina como poeta y que exaltan esta virtud tan poco señalada de la sabia. Se

hace, por último, una descripción de las versiones que existen de los cantos de María Sabina. Se subraya la relación e importancia de la etnopoética en el acercamiento a este tipo de expresiones poéticas y, en varios casos, se describen sus similitudes con las contrapoéticas y con las tradiciones prehispánicas.

La intención de este trabajo era, en última instancia, investigar el modo en que la etnopoética puede impulsar un acercamiento e inspirar una metodología novedosa para la comprensión de cantos y expresiones poéticas lejanas a las nuestras. La revisión del caso de María Sabina tuvo como fin, por un lado, demostrar la necesidad de elaborar versiones más amplias, integrales, de la poesía oral, y resaltar la calidad poética, extraordinaria y única, de los cantos de la sabia mazateca. Para ampliar esta apreciación, incluyo al final del trabajo dos apéndices destinados a ejemplificar las necesidades a las que nos enfrentan y las posibilidades que nos abren estas expresiones poéticas tan alejadas de nuestra tradición.

CONCLUSIONES GENERALES

Tras este amplio y diverso recorrido, es necesario plantear algunas consideraciones y reflexiones finales. Si bien se han recorrido momentos y circunstancias alejados en el tiempo y el espacio, se ha mantenido siempre un hilo conductor: la etnopoética.

1) La etnopoética de Rothenberg nace en un contexto de apertura e inclusión. Es una teoría poética y una poética práctica que ofrece técnicas inéditas de recuperación y presentación de materiales. Fue necesario revisar los orígenes, antecedentes y entornos de esta disciplina para entender sus motivaciones, relaciones y coincidencias con otras de las contrapoéticas contemporáneas. De ahí el intento de vincular la etnopoética con momentos, autores o núcleos poéticos que compartieron e influyeron su gestación.

2) La exposición de las características profundas del movimiento me permitió establecer una síntesis de lo que fueron las contrapoéticas desde un punto de vista a la vez metodológico, formal e institucional: cambio de sujeto poético, valoración del Otro, inclusión, experimentación y búsqueda constante de formas poéticas. Elementos que se reúnen en *Simposio del todo*, esa gran antología multidisciplinaria de Rothenberg que, en última instancia, se propone la revaloración de poéticas ajenas al canon occidental. En este contexto, hay que resaltar la frase que utilizó Rothenberg hace casi cincuenta años para definir las: “Primitive means complex”. Es decir, la etnopoética nos invita a revalorar una complejidad poética que nos atañe directamente, señalando sus puntos coincidentes con las expresiones vanguardistas y percibiendo lo “primitivo”, no como un ejercicio meramente arqueológico, sino como una reflexión poética actual.

3) He mostrado además la influencia de la etnopoética en otras disciplinas, así como la ampliación que ha experimentado en ellas. Por ejemplo, en la antropología y la lingüística, donde la etnopoética se ha consolidado como una metodología válida para el análisis de textos indígenas. Esto nos ayuda a entender la validez de sus propuestas, al tiempo que muestra una nueva relación interdisciplinaria entre la literatura (en especial la poesía) y la etnología o la antropología. También he revisado, a grandes rasgos, la labor de traducción realizada en nuestro país, desde la Colonia hasta nuestros días.

4) La descripción minuciosa de los cantos de María Sabina tuvo como objeto mostrar la importancia y reconocer el valor de la poesía creada por la sabia mazateca. Me he limitado a analizar su calidad poética, dejando de lado sus valores culturales, políticos y su recuperación *pop*. La revisión y descripción de las versiones de sus cantos, así como el análisis de éstos (hasta donde me fue posible) son una labor inédita, al menos en español. Durante mi investigación, no encontré, en efecto, ningún texto en nuestra lengua que se preocupara por investigar las virtudes expresivas de los cantos.

5) La única publicación preocupada por el asunto es el libro compilado por Rothenberg: *María Sabina Selections*, que incluye los comentarios de tres mexicanos: Heriberto Yépez, Juan Gregorio Regino y Homero Aridjis. Estos autores, junto con Henry Munn y Jerome Rothenberg, son los apoyos más sólidos de mi trabajo, lo que hace patente la ausencia de una valoración poética de los cantos chamánicos que aún existen en nuestro país.

De este modo, momentos poéticos muy alejados confluyen en mi trabajo. Pero esas distintas poéticas coinciden en algo esencial: la valoración de la voz. El panorama de la etnopoética y de los cantos de María Sabina que he intentado ofrecer busca ser una aportación y producir una nueva inclusión y una nueva revaloración. Es una búsqueda de integración en tiempos globales, cuando muchas expresiones tienden a la extinción o, al menos, a la marginación. Podría denominar este trabajo como un trabajo etnopoético, ya que busca, al mismo tiempo, una definición de esta disciplina y ejercicios que nacen de la necesidad de revalorar las poéticas ocultas que aún existen en nuestro país y de buscar nuevas formas de presentarlas. Por esta razón, ofrezco tres apéndices al final de mi trabajo. El primero es un ejercicio de presentación etnopoética: la versión escrita de algunos fragmentos de los cantos se acompaña de la grabación musical y la partitura. Este ejercicio tiene como única intención mostrar las amplias posibilidades que nos ofrece la tecnología de nuestro tiempo para presentar y reproducir, casi en todos sus aspectos y sentidos, una enunciación alejada en tiempo y espacio. Si bien jamás será posible, ni siquiera remotamente, trasladar la enunciación original, sí permite, al menos, darnos una idea clara de la expresividad polifónica de los cantos. El segundo apéndice incluye una versión muy poco conocida de los cantos y realizada por el poeta Juan Gregorio Regino, una especie de recreación etnopoética (por la forma de “edición” y presentación) de los cantos de María Sabina. Incluyo, por último, en el tercer apéndice, una aproximación muy breve a algunas relaciones de estos cantos chamánicos con los antiguos cantos rituales aztecas.

APÉNDICES

APÉNDICE I

Ejercicio de presentación etnopoética de las versión de los cantos hecha por Gordon Wasson

Para enriquecer esta investigación, presento una selección de las grabaciones realizadas por Gordon Wasson en 1958 y publicados en la edición de 1974. No se trata de una traducción, pues desconozco la lengua mazateca. Se trata de un ejercicio práctico de redistribución de los cantos en el espacio de la página, acompañada de fragmentos de las partituras y de la grabación original, que incluyo en un disco compacto anexo a este trabajo. Todo ello a partir de la traducción de los esposos Cowan, que, no obstante o a causa de su afán de precisión lingüística, deja muchas veces de lado la presentación visual y formal de los cantos chamánicos.

Lo que me interesa hacer notar es la importancia que tiene la grabación como complemento a la lectura de los cantos. Su inclusión nos permite acceder, aunque sea virtualmente, a la riqueza fonética y musical que reside en ellos. Más aún si a su lado encontramos una traducción que nos acerque al sentido de esta poesía chamánica. Si bien, de entrada, no podemos aprehender el significado de las palabras, y mucho menos de las figuras y metáforas, podemos penetrar en la fonética, en el ritmo que para muchos es la esencia de la poesía. De ahí se genera la versión experimental que presento, que no busca profundizar en el significado de las palabras, sino responder gráficamente a lo que las sonoridades expresan en las grabaciones. Mi distribución de los versos responde a la enunciación y a mi interpretación personal de los sonidos, el silencio y la voz.

Para ello, cotejé la traducción de los cantos al español y al inglés. En algunos casos, la modifiqué ligeramente. Aunque sigo la traducción al inglés, la lengua materna de los Cowan, utilicé como base la versión en español incluida en la obra de Wasson.

He eliminado las cursivas que marcan las palabras pronunciadas por Sabina en español y utilizo, en cambio, esa tipografía para señalar ciertos momentos únicos en los cantos. Por ejemplo, cuando canta: “*Madre Patrona, madre Concepción*”. La melodía de esos fragmentos es única y, personalmente, la encuentro bella y conmovedora.

Sugiero que se lea esta versión acompañada del audio. Así, gracias a la nueva distribución, podrá tenerse una sensación más clara del ritmo presente en los cantos.

Por último, y como complemento de esas grabaciones, presento fragmentos de las partituras elaboradas por Willard Rhodes en la misma obra de Wasson --fragmentos

que corresponden, por supuesto, a los fragmentos sonoros seleccionados. El lector podrá seguir, así, las partituras de Rhodes mientras escucha la grabación, sumergiéndose, a la vez, en sus elementos musicales --ritmos, tonalidades-- y en el texto poético en sus dos versiones: la versión en español y la versión original mazateca, sílaba por sílaba.

Fragmento 1 (pista 01)

Nadie se interpone y nadie pasa
Nadie nos espanta ni nadie hace dos caras
Señor San Pedro
Señor San Pablo
La Justicia que es buena
La Ley que es pura
La Ley que es clima buena

Anímate!

Con constancia...
Con leche de mamar y con rocío
Con frescura y con ternura
(Nadie que nos espante
Nadie que nos haga dos caras)

Voy a dar justicia hasta la casa del cielo
Hasta delante de tu vista, delante de tu gloria
Mi madre patrona
Mi madre princesa
Corazón de Jesús
Que viva!

Soy mujer licenciada, soy mujer de trámites
(Nadie se interpone
Y nadie pasa)
Soy mujer de justicia, soy mujer de ley

Soy mujer limpia, soy mujer buena
Soy mujer de espacio, soy mujer de día

Soy mujer de luz

Nadie que me espante, nadie que me haga dos caras

Mujer licenciada soy, mujer de trámites soy

Le voy a dar cuenta a mi Señor

Y voy a dar cuenta al juez

Y doy cuenta al gobierno

Y doy cuenta

Al padre Jesucristo

Y mi madre princesa

Mi madre patrona

Ay Jesús!

Padre Jesucristo

Mujer de peligro soy

Mujer de hermosura soy

Él se queda mi Libro

Mi querido obispo, bueno y limpio

Mi buena y limpia oración

Mi buena y limpia monja

Ay Jesucristo

Nadie me espanta

Nadie que me haga dos caras

Mujer licenciada soy, mujer de trámites soy

Voy al cielo

Jesucristo

Y la ley me conoce

El gobierno me conoce

Y me conoce el juez

Y me conoce Dios

Padre Jesucristo

Mujer licenciada soy, mujer de trámites soy

Voy al cielo

Allí está mi papel

Allí está mi Libro

Hasta delante de tu vista

Hasta delante tu boca, tu gloria

Ay Jesucristo!

Ay ave María!

Ay Jesucristo!

(Nadie que me espante

Ni nadie que me haga dos caras)

Ay Jesucristo!

Soy mujer dotada, soy mujer privilegiada

Soy mujer de perro cazador, soy mujer con cojones

Soy mujer jefe de los remolinos, soy mujer del lugar sagrado y encantado

Soy mujer del águila, soy mujer del reloj

(¿No es así ahora?)

Fragmento 2 (pista 02)

Con leche de mamar, con rocío
Se puede animar el mundo
Vamos animándonos
Vamos iluminándonos
Que se nos muestre Nuestro Padre
Que se nos muestre Cristo

Esperamos a Nuestro Padre
Esperamos a Nuestro Padre
Esperamos a Cristo

Con calma, con cuidado
Hombre de mamar
Hombre de rocío
Hombre fresco
Hombre tierno
Soy mujer de justicia, soy mujer buena
Soy mujer pura, soy mujer buena
Soy mujer de ley
Ley que es buena
Justicia que es buena

Ay Jesucristo
Ay Ave María purísima
Ay Jesucristo
Ay Ave María purísima
Ay Ave María
Ay Ave María
Ay Jesús

Y ahora le doy cuenta a mi bueno y puro obispo
Mi bueno, limpio obispo

Mi buena, limpia oración

Mi monja buena, limpia,

Y allí le doy cuenta, dice

Allí doy cuenta hasta delante de tu vista

Delante de tu gloria, dice

Allí le doy cuenta, dice

Jesús, dice, pues tengo dueño, dice

Sí, Jesucristo, dice, allí tengo dueño, dice

Jesucristo, dice

El gobierno nos controla, dice

El juez nos controla, dice

Padre Jesucristo, dice

Mujer dueña de los payasos soy, dice

Mujer dueña del payaso sagrado soy, dice

Sí, Jesucristo, dice

Sí, Jesús, dice

Mujer del reloj soy, dice

Mujer dueña del águila soy, dice

Mujer Jesucristo soy, dice

Sí, Jesucristo, dice

Sí, Jesucristo, dice

Jesús, dice

Es santo, dice, Padre Jesucristo, dice

Fragmento 3 (pista 03)

Tú, mi madre patrona

Mi madre Concepción...

Mi muñeca Virgencita, santo Rosario

Madre Mazatlán

Mi padre santo Rosario

Soy mujer del remolino del lago

Soy mujer que es espera

Soy mujer que prueba

Soy mujer limpia

Ay Jesús

Mi madre patrona

Mira como está este mundo

Y mira como está, mundo peligroso, mundo oscuro

Esto voy a dejar libre, dice

Voy a poner a secar al sol, dice

Mujer del perro cazador soy

Mi madre patrona

Madre Concepción

Mi Virgencita Magdalena

Madre Guadalupe...

Por tus talones

por tus manos

Padre Cristo

Allí voy donde escupiste, Cristo

Así es como voy allí al cielo

Hasta delante de tu vista, delante de tu boca, tu gloria

Corazón de Jesús, ¡que viva!

Soy mujer licenciada, soy mujer de trámites
Soy mujer mexicana, soy mujer de la estrella príncipe
Soy mujer de la estrella de Dios, soy mujer de la estrella de la cruz
Soy mujer de la estrella de la cruz, soy mujer limpia
Soy mujer de reloj, soy mujer del águila
Soy mujer del águila, soy mujer licenciada

Mujer de trámites soy, mujer que es más que hombre soy
Padre Jesucristo, dice
Soy Mujer de la estrella príncipe, soy mujer de la estrella de la cruz
Soy mujer de la estrella de Dios, soy mujer que espera
Soy mujer de estrellas fugaces

Soy, mujer licenciada
Soy mujer de trámites

Voy al cielo
Sí Jesucristo, dice
Allí está mi papel, allí está mi Libro
Mi Libro limpio, mi Libro bueno
Voy, pues está limpio
Sí Jesucristo, dice

Allí está el papel, pues, allí mi Libro
Mujer limpia soy, mujer buena soy

Mujer del perro cazador soy
Sí Jesucristo, dice

Ay Jesucristo, dice

Mi madre patrona

madre princesa

Tengo muy buen pensamiento

Mi oracioncita, mi monjita

Mi buena, limpia monja

Mi Cristo bueno, limpio

Soy mujer de la estrella príncipe, soy mujer de la estrella de Dios

Soy mujer de la estrella de la cruz

Sí Jesucristo, dice

Soy mujer que detiene al mundo, soy mujer legendaria que cura

Soy del papel de humo

Sí Jesucristo, dice

Allí donde están mis oracioncitas

Y donde están mis monjitas

Y voy al cielo

Sí Jesucristo, dice

Mujer que así nací soy

Mujer que así vine al mundo soy

Sí Jesucristo, dice

Fragmento 4 (pista 04)

Mujer del reloj soy, sí

Sí, Jesucristo, dice

Mujer que así nací soy

Y mujer apurada soy

Mujer encima soy

Sí Jesucristo, dice

Mujer general soy

Sí Jesucristo, dice

Mujer santa soy, mujer de espíritu limpio soy

Mujer de espíritu bueno soy, dice

Sólo tiro por aquí por allá

Sólo esparzo, dice

Sólo tiro por aquí por allá

Sólo esparzo

Todo lo sucio

Todo lo inservible, dice

Doy cuenta a quien es mi jefe, dice

Mujer que así nací soy, dice

Y mujer que así vine al mundo soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer Jesucristo, dice

Sí Jesús, dice

Mujer músico de tambor soy, dice

Mujer músico soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer que truenas soy, dice

Mujer que arranca soy, dice

Mujer médico soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer de la estrella príncipe soy, dice

Mujer de la estrella de cruz soy, dice

Nadie nos espantará, dice

Nadie nos hacer dos caras, dice

Sí Jesucristo, dice

Tiro y esparzo, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer del reloj soy, dice

Mujer del águila, soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Sí Jesucristo, dice

Sí Jesucristo, dice

Sí Jesucristo, dice

Sólo tiro, sólo esparzo, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer general soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer músico soy, dice

Mujer músico de tambor soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer santo soy dice

Mujer santa soy, dice

Mujer de espíritu soy, dice

Mujer iluminada soy, dice

Mujer del día soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Voy al cielo, dice

Y voy hasta delante de tu vista, hasta delante de tu gloria

Nadie me espantará, dice

Mujer que es más que hombre soy, dice

Mujer licenciada soy, dice
Mujer de trámites soy, dice

Sí Jesucristo, dice
Sí Jesús, dice

Sólo tiro, sólo esparzo, dice
Mujer de puebla soy, dice
Mujer de cojones soy, dice
Mujer del águila importante soy, dice
Mujer del reloj soy, dice

Voy a demostrar mi valor, dice
Voy a demostrar mi valor, dice
Hasta delante de tu vista, tu gloria, dice
Soy mujer que espera, dice
Cuando voy a demostrar mi valor, dice
Mujer que es más que hombre soy, dice

Sí Jesucristo, dice
Sí Jesús, dice

Nadie me espanta, dice
Nadie me hace dos caras, dice

Sí Jesús, dice
Sí Jesús, dice

Mujer músico soy, dice
Mujer del tambor soy, dice
Mujer violinista soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer de la estrella príncipe soy, dice
Mujer de la estrella de Dios soy, dice
Mujer de la estrella de la cruz soy, dice
Mujer de lancha soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer jefe de los payasos soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Nadie me espanta, dice

Nadie me hace dos caras, dice

Mujer que es más que hombre soy, dice

Mujer licenciada soy, dice

Y voy al cielo, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer santo soy, dice

Voy a quemar al mundo, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer de estrellas fugaces soy, dice

Mujer San Pedro soy, dice

Mujer del remolino soy, dice

Mujer de un lugar sagrado y encantado soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer santo soy, dice

Mujer espíritu soy, dice

Mujer iluminada soy, dice

Sí Jesús, dice

Voy a quemar al mundo, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer de cojones soy, dice

Nadie me espanta, dice

Nadie me hace dos caras, dice

Yo no me admiro, dice

Yo no me asusto, dice

Doy cuenta al juez, dice

Doy cuenta al gobierno, dice

Y doy cuenta a mi obispo, dice

El obispo bueno, limpio, dice, la monja

Buena limpia, dice

Sí Jesucristo, dice

Sí Jesús, dice

Sí Jesús, dice

Sí Jesucristo, dice

Tiro y esparzo, dice

Sí Jesucristo, dice

Si me voy a tender en el camino real, dice

Sólo onzas, sólo libras, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer que nada más así nací soy, dice

Mujer que nada más así vine al mundo soy, dice

Mujer de cojones soy, dice

Mujer del reloj soy, dice

Sí Jesús, dice

Voy a quemar el mundo, dice

Mujer de San Pedro soy, dice

Mujer del remolino soy, dice

Mujer de un lugar sagrado y encantado soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer del perro cazador soy, dice

Mujer lobo soy, dice

Mujer que truenas soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Nadie me espanta, dice

Nadie me hace dos caras, dice

Sí Jesucristo, dice

Sí, voy a tirar allí, dice

Sí, voy a poner a secar allí, dice

Sólo onzas, sólo libras, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer santo soy, dice

Mujer que así vine al mundo soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer que truenas soy, dice

Sí Jesucristo, dice

Sí Jesucristo, dice

Mujer santo soy, dice

Mujer espíritu soy, dice

Sí Jesús, dice

Todavía hay Dios, dice

Todavía hay santos, dice

Todavía hay Dios, dice

Sí Jesucristo, dice

Voy a quemar al mundo, dice

Sí Jesucristo, dice

Soy mujer que espera, dice

Sí Jesucristo, dice

San Pedro, dice

Voy a acusar todo, dice

Sí Jesús, dice

Sí Jesucristo, dice

Pista 01

Ni⁴ jnc³-jin² xi³ fa³ jin³, Ni⁴ jnc³ - jin² xi³ fa³a³,

Ni⁴ jnc³ - jin² xi³ v²e'xcon¹-na¹, ni⁴ jnc³ - jin² xi³ v²e'ncoa³,

Señor San Pe - blo,
(Pe - dro) Señor San Pa - blo,

Xi³ ju - sti - cia xi³ nta³ tjin¹, cjoa⁴ te¹ xo³ ma³ xi³ tsje³,

Cjoa⁴ te¹ xo³ ma³ xi³ nta³ chon³....

Jo³ nca³ sin³, jo³ nca³ nta³, Jo³ nc³ ntsjin¹, jo³ nca³ xo³ ño³.

Jo³ nca³ xcoen¹, jo³ nca³ y⁴ va³.

$\text{♩} = 132$
Ni⁴ jnc³-jin² xi³ v²e'xcon¹, ni⁴ jnc³-jin² xi³ v²e'-ncoa³

Tsjoa³-nia³ ju - sti - cia sa³ r³a³ ni³ r³ya³ nc²a³ jmi³,

Lámina 1.1

Sa³ 7nta³nqui³xoin³, nqui³ gloria, Na⁴ pa-trón-na⁴, na⁴ con-ce-sa,
 co-ra-zón de Je-sú, Que vi-va!
 Chjon⁴² la-cen-cia-da nia¹³, () chjon⁴² a-ra-ta-mi-té nia¹³,
 Ni⁴ to⁴ jncó-jin² xi³ fa³ jin³, ni⁴ to⁴ jncó-jin² xi³ fa³ a³,
 Chjon⁴² ju sti cia nia¹³, () chjon⁴² joa⁴ te¹ xo³ ma³ nia¹³,
 () Chjon⁴² nca³ ti³ tsje³-nia¹³, () chjon⁴² nca³ tji¹ nta³ - nia¹³,
 Chjon⁴² a³ nca³ sen¹ nia¹³ () Chjon⁴² nca³ ni⁴ čjin³ nia¹³,
 Chjon⁴² nca³ i³ - sen³ nia¹³, Ni⁴ to⁴ jncó-jin² xi³ v²e¹ xcon¹ - le⁴,
 Ni⁴ to⁴ jncó-jin² xi³ v²e¹ r:oa³ - na³, Chjon⁴² la-cen-cia-da nia¹³,
 () chjon⁴² a-ra-ta-mi-té nia¹³, Tsjoa³-le⁴ coe² nta⁴ Nai³-na⁴
 C²oa⁴ tsjoa³-le⁴ coe² nta⁴ fa (joez) C²oa⁴ tsjoa³-le⁴ coe² nta⁴ go-bier-no,

Lámina 1.2

C'oa⁴ tsjoa³ - le⁴ coe² nta⁴ N²ai³ Je - so - cri - stro ,
 C'oa⁴na⁴ con - ce - sa, na⁴ pa - trón - na⁴, ay je - so - si,
 n²ai⁴ Je - so - cri - stro, () Chjon⁴a² nca³ xcon¹ nia¹³,
 () chjon⁴ a³ nca³ n²na⁴ nia¹³, Qui³ jna² - le⁴ li - bro - na⁴
 'nti vis - co () nta³ tsje³ - na⁴ Ción - ra () nta³ tsje³ - na⁴
 Mo(n) - ja nca³ nta³ tsje³ - na⁴, ay Je - so - cri - stro,
 Ni⁴ to⁴ jnc² jin² xi³ v'e¹ xcon¹na³, Ni⁴ to⁴ jnc² jin² xi³ v'e¹ nca³ - na³,
 Chjon⁴la - cen - cia - da nia¹³, () chjon⁴a - ta - ra - mi - té nia¹³,
 Mi³ - nia¹³ nc²a³ jmi³, () Je - so - cri - stro,
 C'oa⁴ ve³ - na³ ley, c'oc² ve³ - na³ go - bier - no,
 C'oa⁴ve³ - na³ joes, c'oa⁴ ve³ - na³ li³ - na¹, n²ai³ Je - so - cri - stro,

Lámina 1.3

Chjon⁴²la - cen - cia - da nia¹, () chjon⁴²a - ta - ra - mi - té nia¹³,

Mi³ - nia¹³nc³ jmi³, ya⁴ qui³ jna² xon⁴ - na⁴, Ya⁴ qui³ jna² li - bro - na⁴,

Sa³ ?nta³ nqui³ xcoi³, sa³ ?nta³ nqui³ntso⁴ ?vai³ nqui³ glo - ria,

Ay Je - so - cri - stro, ay a - ve Ma - ri - a,

ay Je - so - cri - stro, Ni⁴ to⁴ jnc³-jin² xi³ v²e¹ xcon¹ - na³,

Ni⁴ to⁴ jnc³-jin² xi³ v²e¹ nca³ - na³, ay Je - so - cri - stro,

Chjon⁴²to⁴ ca² tsin³ nia¹³, () chjon⁴²to⁴ ca² ca³ nia¹³,

Chjon⁴²nca³ nia¹ xin⁴ nia¹³, chjon⁴²nca³ co² jon⁴ nia¹³,

Chjon⁴² nca³ ts'o¹ tji³ nia¹, () chjon⁴²na⁴ jncha⁴²no¹ nia¹³,

Chjon⁴² ja⁴ tse³ nai³ nia¹³, c'oa⁴ chjon⁴² nca³ re - lón nia¹³.

Lámina 1.4

Pista 02

Ma³ v'e¹ sen¹ son³² nte³, c'oe¹ sen¹ c'oe¹ ni⁴ čhjan⁴²,
 ♩ = 126

Ca² ta³ tjo³ na¹ N'ai³ na¹, ca² ta³ tjo³ - na¹ Cri - stro

Cho¹ ya³ - le⁴² N'ai³ - na¹, cho¹ ya³ le⁴² N'ai³ - na¹

cho¹ ya³ - le⁴² Cri - stro - ni S ju³ nca³ i³ nta³ - ni³,

() jo³ nca³ na³ nqui³ ni³, X'in⁴ntsji¹, x'in⁴ xo³ ŋo³ - ni³,

X'in⁴xcoen¹, x'in⁴ yo⁴ va³ - ni³, Chjon⁴² ju - sti - cia nia¹³,

c'oa⁴chjon⁴²c'jod⁴te¹ xo³ ma³ nia¹³, (Chjon⁴²nca³ ti¹ tsje³ nia¹³,

() chjon⁴² nca³ tji¹ nta³ nia¹³, Chjon⁴² c'jod⁴ te¹ xo³ ma³ nia¹³,

T C'jod⁴ te¹ xo³ ma³ xi³ nta³ tjin¹ - ni³, ju - sti - cia xi³ nta³ tjin¹ - ni³

Ay Je - so - cri - stro ni¹, ay ave ma - ju - rí - si - ma - ni³,

ay Je - so - cri - stro ni¹ Ay ave ma - ju - rí - si - ma - ni³
 (avve)

Lámina 2.1

ay ave Ma-rí - a - ni³, Ay ave ma-pu - rí - si - ma - ni³,
 (avve) (avve)

ay je - so - si - ni³, C²oa⁴ tsjoa³ - le⁴ coe² - nta⁴ nt²ai⁴

²nti¹ vis - co nca³ nta³ tsje³ - na⁴, ²nti¹ vis co nca³ nta³ tsje³ - na⁴,

²nti¹ ciónra nca³ nta³ tsje³ () Monja nca³ nta³ () tsje³ - na⁴,

(C²oa⁴) ya⁴ tsjoa³ - le⁴ coe² nta⁴ - ni³ tso²,

Ya⁴ tsjoa³ - le⁴ coe² nta⁴ sa³ nta³ nqui³xcoi³ - ni³, nqui³ glo - ria - ni³, tso²,

Ya⁴ nca³ tsjoa³ - le⁴ coe² nta⁴ - ni³, tso², Jan⁴ Je - so - cri - ni³, tso²,

nca³ tjin¹ - na³ nai³, () tso² Jan⁴ Je - so - cri - ni³, tso²,

ya⁴ tjin¹ - na³ nai³ - ni³, tso², Nca³ Je - so - cri - ni³, tso²,

U

Nca³ ntsja⁴ na¹ go - bier - no, tso², Nca³ ntsja⁴ na¹ joes, tso²,

n²ai³ je - so - cri - to - ni³, tso², Chjon⁴ sa⁴ se¹ nai³ nia¹, tso²,

Lámina 2.1

Chjon⁴² so⁴ se¹ chi³ con² nia¹³ tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³, tso²,

Jan⁴ je - so - cri - ni³, tso², Chjon⁴² nca³ re - lón nia¹³, tso²,

Chjon⁴² ja⁴ tse³ nai³ nia¹³, tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

Jan⁴ je - so - cri - ni³, tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³, tso²,

Jan⁴ je - so - cri - ni³, tso², so - si - ni³, tso²,

San - ta - ni³, tso², n²ai³ je - so - cri - ni³, tso², so - si - ni³, tso²,

Lámina 2.3

Pista 03

Sung one half tone higher

Ji³ ñe³ na⁴² pa-trón-na⁴, na⁴ Con-ce-ción, (prolonged humming)

♩ = 138

Chjo⁴ nai³ na⁴ tjao²-na⁴, san-to Rosau-rio, na⁴ Ma-zat-lán,

N²ai³ na⁴ san-to Rosau-rio, Chjo⁴²jncho⁴v²a³ tji³ nia¹³,()

chjo⁴² nca³ co³ ya³ nia¹³, () Chjo⁴²nca³ co³-t²a³ nia¹³,

chjo⁴³ nca³ ti¹-tse³ nia¹³, na⁴ Con-ce-ción,

na⁴ pa-trón-na⁴, () coe³-nco¹ chon³ son³-²nte³-vi⁴,

C²oa⁴ coe³-nco¹ chon³ son³-²ne³ xcon¹, son³ ²nte³ ²ña⁴.

C²oe³ jna²³ li-bre-nia¹³, tso², c²oe³ jna²³ xi²-nia¹³, tso²,

Nca³ chjo⁴²nca³ nia¹ xin⁴ nia¹³. Na⁴ pa-trón-na⁴, na⁴ Con-ce-eión, _____ (prolonged)

Lámina 3.1

Chjo⁴ nai³ () na⁴ mag - da - le - na, na⁴ ta - da - lu - pe *humming*

Ntia³ sjai³ ñe³ ntia³ ntsai⁴ ñe³, n'ai³ () Cri - stro,

Nca³ ya⁴ - nco¹ rca³ fia³. () jñã³ ncc³ ca² v'e² çhai¹³ Cri - stro,

To⁴ c'oa⁴ nco¹ ma³ - ni³ nca³ ya⁴ fia³ nc²a³ jmi³

Sa³ ʔnta³ nqui³ xcoiñ³, nqui³ ntsó⁴ ʔvai³ n'ui³ glo - ria, *humming*

Co - ra - zón de Je - sús, — que vi - va, (i)

chjon⁴² la - cen - cia - dia nia¹³, Chjon^{42a} - ra - ta - mi - té nia¹³,

chjon⁴² me - xi - ca - no nia¹³, — Chjon² ni³ - ño³ ts'ian³ nia¹³,

chjon⁴² ni³ - ño³ dio² nia¹³, — () Chjon⁴² ni³ - ño³ cro² nia¹³, (i)

chjon⁴² ni³ - ño³ cro² nia¹³ () Chjon⁴¹ nca³ ti¹ tsje³ nia¹³,

Lámina 3.2

chjon⁴² nca³ re - lón nia¹³, () Chjon⁴² ja⁴ tse³ nai³ nia¹³,
 chjon⁴² ja⁴ tse³ nai³ nia¹³, Chjon⁴² la - cen - cia - da nia¹³.....
 C²oa⁴ chjon⁴² a - ra - ta - mi - té nia¹³, Chjon⁴² yo soy que más ham - bre nia¹³,
 N²ai³ je - so - cri - ni³ tsc², Chjon⁴² ni³ - ño³ ts²ian³ nia¹³,
 () chjon⁴² ni³ - ño³ cro² nia¹³, Chjon⁴² ni³ - ño³ dio² nia¹³,
 () chjon⁴² nca³ co³ ya³ nia¹³, Chjon⁴² nca³ chi³ njon³ nia¹³,
 chjon⁴² la - cen - cia - da nia¹³, () Chjon⁴² a - ra - ta - mi - té nia¹³,
 mi³ - nia¹³ nca³ jmi³, Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Ya⁴ ti¹ jna³ xon⁴ - na⁴,
 () ya⁴ qui³ jna³ ti - bro - na⁴, Li - bro nca³ ti¹ tsje³ - na⁴,
 ti - bro nca³ ti¹ nta³ - na⁴, Mi³ - nia¹³ nca³ ti¹ tsje³ - na⁴

Lámina 3.3

9

jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Nca³ ya⁴ - nco¹ qui³ jna³ xon⁴ ?ni³,
 nca³ ya⁴ - nco¹ na li - bro - na⁴, Nca³ chjon⁴² nca³ ti¹ tsje³ nia¹³,
 nca³ chjon⁴² nca³ ti¹ nta³ nia¹³, Chjon⁴² nca³ nia¹ xin⁴ nia¹³
 Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², cy je - so - cri - ni³ tso²
 Na⁴ pa - trón - na⁴, na⁴ con - ce - sa,
 Nca³ cjai¹ - cjo - an² to⁴ nto³ tjin¹⁴ - co - an³,
 ?nti¹ sion - ra - na⁴ ?nti¹ mon - ja - na⁴, Mon - ja nca³ nta³ tsje³ - na⁴,
 Cri - stro nca³ nta³ tsje³ - na⁴, Chjon⁴² ni³ - ño³ ts'ian³ nia¹³,
 c'oa⁴ chjon⁴² ni³ - ño³ dio² nia¹³, Chjon⁴² ni³ - ño³ cro² nia¹³,
 jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Chjon⁴² se¹ nqui³ ?nte³ nia¹³,

Lámina 3.4

chjon^{4 2} cho - a⁴ ca³ ma³ nia¹³, Chjon^{4 2} xon⁴ nti⁴ jin¹ nia¹³,
 jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Ya⁴ jñā³ nca³ tjiō¹ ʔnti¹ cionra - na⁴,
 C²oa⁴ jñā³ tji¹ - o¹ ʔnti¹ mon - ja - na⁴ C²oa⁴ mi³ - nia¹³ nc²a³ jmi³,
 jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

Lámina 3.5

Pista 04

sung one half tone lower * $\text{♩} = 160$

jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,
 chjon⁴² nca³ ca² tsin³ - nia¹³ c'ca⁴ chjon¹² nca³ sa³ sa³ - nia¹³
 chjon⁴² nca³ s²e³ son² nia¹³ jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²
 Chjon⁴² ge - ne - ral nia¹³, jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,
 Chjon⁴² nca³ san - to nia¹³, Chjon⁴² espí - ri - tu nca³ ti¹ tsje³ - nia¹³,
 () Chjon⁴² espí - ri - tu nca³ ti¹ nta³ - nia¹³, tso²,
 To⁴ v²e³ tjen⁴, to⁴ v²e³ tsao³ - nia¹³ tso²,
 To⁴ v²e³ tjen⁴, to⁴ v²e³ tsao³ - nia¹³, xi³ cjoan² xi³ ma³ - ni³ tso²,
 () Nca³ tsjoa³ - le⁴ coe² nta⁴ xi³ () ma³ nai³ - na⁴ tso²,
 Chjon⁴² nca³ ca² tsin³ - nia¹³ tso², C'oa⁴ chi⁴² nca³ to⁴ ca²ca³ - nia¹³ tso²

Lámina 4.1

Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso² chjon⁴² je - so - cri - ni³ tso²,
 Jan⁴ je - so - si - ni³ tso². Chjon⁴²chji⁴ ne⁴ tam - bor nia¹³ tso²,
 Chjon⁴²chji⁴ ne⁴ čhja³ nia¹³ tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,
 Chjon⁴² nca³ tjo³ tsin³ - nia¹³ tso², Chjon⁴² nca³ tjo³ ne² - nia¹³ tso²,
 Chjon⁴² chji⁴ ne⁴ xqui³ nia¹³ tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,
 Chjon⁴² ni³ - ŋo³ tsɿan³ nia¹³ tso², Chjon⁴² ni³ - ŋo³ cro² nia¹³ tso²,
 Ni⁴ to⁴ jnc³ - jin² x³ c'oe⁴² xcon¹ - na¹ tso²,
 Ni⁴ to⁴ jnc³ - jin² x³ v²e¹ ncoa³ - na¹ tso²,
 jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², V²e³ tjen⁴ nca³ v²e³ tsao³ - nia¹³ tso²,
 jan⁴ je - so - cri - ni² tso², Chjon⁴² nca³ re - lón nia¹³ tso²,

Lámina 4.2

chjon⁴² ja⁴ tse³ nai³ nia¹³ tso², j-an⁴ je - so cri - ni³ tso²,

jan⁴ je - so cri - ni³ tso², jan⁴ je - so cri - ni³ tso²,

jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², To^c v²e³ tjen⁴ to⁴ v²e³ tsao³ - nia¹³ tso²,

jan⁴ je - so - cri ni³ tso², () Chjon⁴² ge - ne - ial nia¹³ tso²,

jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Chjon^{c2} chji⁴ ne⁴ čhiao³ nia¹³ tso²,

Chjon⁴² chji⁴ ne⁴ lam - bor nia¹³ tso², ja⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

Chjon⁴² nca³ san - to nia¹³ tso², chjon^{c2} nca³ san - to nia¹³ tso²,

Chjon⁴² espi - ri - tu nia¹³ tso², chjon^{c2} nca³ (i³) sen³ nia¹³ tso²,

Chjon⁴² nca³ ni⁴ čhjin³ nia¹³ tso², jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

Mi³ - nia¹³ nc²a³ jmi³ - ni³ tso²,

Lámina 4.3

C'oa⁴ mi³- nia¹³ sa³ ?nta³ nqui³ xcoi³ sc³ ?nta³ nqui glo - ria nia¹³ tso²,
 Ni⁴ to⁴ jinco³ - jin² xi³ v'e¹ xcon¹ - na³ tso²,
 Chjon⁴² () soy que más ho.n - bre nia¹³ tso²,
 () Chjon⁴²nca³ la-cencia-dia nia¹³ tso²; Chjon⁴²a - ra-ta-mi-té nia¹³ tso²,
 jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Jan⁴ - je - so - si - ni³ tso²,
 to⁴ v'e³ tjen⁴ to⁴ v'e³ tso³ nia¹³ tso², Chjon⁴²nca³ nta¹ nts?ian⁴ nia¹³ tso²,
 () Chjon⁴²nca³ co - jón nia¹³ tso², Chjon⁴² ja⁴ tse³ nai³ nia¹³ tso²,
 () Chjon⁴²nca³ re - lón nia¹³ tso², Coa³ co³nia¹³cjoa⁴ x'in⁴ - na⁴ tso²,
 coa³ co³-nia¹³cjoa⁴ x'in⁴ - na⁴ tso², Sa³ ?nta³nqui³xcoi³ nqui³glo - ria (ni) tso²,
 C'ia⁴ nca³ coa³ coa³ cjoa⁴ x' () in⁴ - na⁴ tso²,

Lámina 4.4

Chjon⁴² () soy que más ham-bre nia¹³ tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

jan⁴ je - so - si - ni³ tso², Ni⁴ to⁴ nco³-jin² xi³ v²e¹ xcon¹ - na³ tso²,

Ni⁴ to⁴ jnc³jin² xi³ v²e¹ nco³-na³ tso², Jan⁴ je - so - si - ni³ tso²,

jan⁴ je - so - si - ni³ tso², Chjon⁴² chji⁴ ne⁴ chjao³ nia¹³ tso²,

Croa⁴ chjon⁴²chji⁴ ne⁴ tam - bor nia¹³ tso², Chjon⁴²chji⁴ ne⁴ ngui³ ni² nia¹³ tso²,
(violin)

Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Chjon⁴²ni³ - ño³ ts²an³ nia¹³ tso²,

Chjon⁴²ni³ - ño³ dio² nia¹³ tso², chjon⁴²ni³ - ño³ cro² nia¹³ tso²,

Chjon⁴²nca³ la² ncha⁴ nia¹³ tso², jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

Chjon⁴² sa⁴ se¹ nai³ nia¹³ tso², jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

Ni⁴ to⁴ jnc³ - jin² xi³ v²e¹ xcon¹ - na³ tso²,

Lámina 4.5

ni⁴ to⁴ jnco³ - jin² xi³ v7e¹ ncoa³ - na³ tso²,

Chjon⁴² () soy que m³c - sem - bre nia¹³ tso²,
(m³s hom - bre)

() Chjon⁴² ta - cen - cia - da nia¹³ so², C7oa⁴ mi³ - nia¹³ nc7a³ jmi³ - ni³ tso²,

jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Chjon⁴² nca³ san - to nia¹³ tso²,

Coa³ ca³ - nia¹³ son³ 7nte³ - ni³ tso², jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

Coa³ ca³ - nia¹³ son³ 7nte³ - ni³ tso², jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

Chjon⁴² nca³ chji⁴ njon⁴ nia¹³ ts², C7oa⁴ chjon⁴² San Pe - dro nia¹³ tso²,

Chjon⁴² nca³ ts7o¹ tji³ nia¹³ ts², () Chjon⁴² na⁴ jn7ha⁴ 7no¹ nia¹³ tso²,

jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Chjon⁴² nca³ san - to nia¹³ tso²,

chjon⁴² nca³ lespi³ - ri - tu nia¹³ tso². Chjon⁴² nca³ (i³) sen³ nia¹³ tso²,

Lámina 4.6

Con formato: Tabulaciones:
63 pto, Izquierda

1
7

jan⁴ je - so - si - ni³ tso², C a³ ca³- nio¹³son³ ?nte³ - ni³ tso²,
 jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Chjon⁴²nca³ co - jón nia¹³ tso²,
 Ni⁴ to⁴ jnco³ - jin² xi³ v²e¹ xcon¹ - na³ tso²,
 Ni⁴ to⁴ jnco³ - jin² xi³ v²e¹ nca³ - na³ tso²,
 An³ li² coi³ ma³ xcon¹- na³ tso², an³ li² coi³ ma³ nca³- na³ tso²,
 Tsjoa³-le⁴ coe² nta⁴ joes² tso², () tsj³a³-le⁴ coe² nta⁴ go - bier - no tso²,
 C²oa⁴ tsjoa³-le⁴ coe² nta⁴ vis - co - na⁴ tso², vis - co nca³ nta³ tsje³- ni³ tso²,
 mon - ja nca³ nta³ tsje³ - ni³ tso², Jca⁴ je - so - cri - ni³ tso²,
 jan⁴ je - so - si - ni³ tso², Jca⁴ je - so - si - ni³ tso²,
 jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Nca³ v³ tjen⁴ nca³ v³ tsa³ - nia³ tso²,

Lámina 4.7

Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², jan⁴ c[?]oe³ jna² xia²³ () ntia⁴² te¹ jan¹ tso²,
 To⁴ ?a(n)²sa⁴ to⁴ li - bra ní tso², jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,
 (onza)
 Chjon⁴² to⁴ ca² tsin³ - nia¹³ tso², chjon⁴² to⁴ ca² ca³ - nia¹³ tso²,
 Chjon⁴² nca³ co - jón nia¹³ tso², chjon⁴² nca³ re - lón nia¹³ tso²,
 Jan⁴ je - so - si - ni³ tso², coa³ ca³ - nia¹³ son³ ?nte³ - ni³ tso²,
 Chjon⁴² san Pe - dro nia¹³ tso², () chjon⁴² nca³ ts[?]o¹ tji³ nia¹³ tso²,
 Chjon⁴² nca³ na⁴ jn[?]h⁴?no¹ nia¹³ tso², jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,
 Chjon⁴² nca³ nia¹ xin⁴ nia¹³ tso², C[?]oa⁴ chjon⁴² nca³ lo - bo nia¹³ tso²,
 Chjon⁴² nca³ tjo³ tsin³ nia¹³ tso², jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,
 Ni⁴ to⁴ jnco³ jin² zi³ v[?]e¹ xcon¹ - na³ tso²,

Lámina 4.8

Ni⁴ to⁴ jnc³ - jin² xi³ v'e¹ ncoa³ - na³ tso²,
 Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Jan⁴ si³ c'a³ tsoa³ jah¹ tso²,
 Jan⁴ c'oe³yo³ xia² jan¹ tso², To'o(n)²sa⁴ to⁴ li - bra - ni³ tso²,
 jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², C'on⁴() san - to nia¹ tso²,
 chjon⁴to⁴ ca² ca³ - nia¹ tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,
 Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso², Chjon⁴nca³ san - to nia¹ tso²,
 chjon⁴espi - ri - tu nia¹ tso², Jan⁴ je - so - si - ni³ tso²,
 to⁴ jo³ nca³ tjin¹ ni³ na - ni³ tso²,
 To⁴ jo³ nca³ tjin¹ () san - to - ni³ tso²,
 to⁴ jo³ nca³ tjin¹ ni³ na¹ - ni³ tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

Lámina 4.9

coa³ ca³-nia¹³son³nte³ - ni³ tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

chjon⁴² nca³ co³ ya³ - nia¹³ tso², Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso²,

San Pe-dro (*prolonged*) - ni³ tso², Cjoa³ je³-nia¹³() nca³yi³ je³ - ni³ tso²,

jan⁴ je - so - si - ni³ tso². Jan⁴ je - so - cri - ni³ tso².

Lámina 4.10

APÉNDICE II

“Soy la mujer que examina”. Versión de cantos de María Sabina hecha por Juan Gregorio Regino

Resulta muy ambicioso arriesgar una valoración de las diferentes versiones de los cantos de María Sabina por los distintos factores que inciden, entre ellos la lengua y cultura. Aún así, incluyo la versión de los cantos realizada por Juan Gregorio Regino y publicada en 2005 en una edición bilingüe y gratuita de la SEP, llamada *Én tsi'e nga xtjox'a k'ajmihí. Palabras para abrir el cielo. Poesía Mazateca*. Agradezco al poeta mazateco su autorización para reproducirla como apéndice de mi trabajo. Regino admite haber editado los cantos, separando de ellos los elementos católicos, que, desde su punto de vista, contaminan la pureza, el origen y la belleza de los cantos poéticos mazatecos. Esta versión única fue creada a partir de una cinta proporcionada por la Casa de la Cultura de Huautla e incluye cantos seleccionados, editados y traducidos por un poeta que entiende y comprende su tradición ancestral y al mismo tiempo la tradición occidental. Esto hace que su traducción sea mucho más precisa y fiel al espíritu de las palabras, que cualquier otra hecha con rigor lingüístico o etnográfico. Y allí reside su

valor etnopoético.¹

¹ Me he permitido realizar algunos cambios muy ligeros en la puntuación de algunos cantos. Asimismo, he introducido espacios entre algunos versos y he sustituido la numeración romana por la arábica para facilitar su comprensión.

Soy la mujer que examina

1

Nuestra mujer infinito, dice
nuestra mujer remolino, dice
nuestra mujer de las alturas, dice
nuestra mujer de luz, dice

Soy mujer espíritu, dice
soy mujer día, dice
soy mujer águila dueña, dice
soy mujer sagrada, dice
soy mujer importante, dice
soy mujer elegante, dice
soy mujer altiva, dice

Es la mujer tiempo, dice
es la mujer limpia, dice
es la mujer arreglada, dice
es amanecer limpio, dice
es amanecer transparente, dice

Soy mujer que sabe traer al mundo
soy mujer que ha ganado
soy mujer de asuntos de autoridad
soy mujer de pensamiento

Mujer que sabe vivir
mujer que sabe levantarse

El corazón del padre traigo yo
el corazón del universo traigo yo
por eso digo que traigo ese corazón

Tú eres la madre, dice
madre que tiene vida
madre que se mece, dice
madre brisa
madre que siembra
madre que se pone de pie, dice
madre de leche
madre de senos, dice
madre fresca
madre tierna, dice
madre que crece
madre retoño, dice

Nuestra mujer espíritu, dice
nuestra mujer de luz, dice

Es mujer de día, dice
es mujer de imagen, dice

Soy mujer que mira hacia dentro
soy mujer que examina, dice
soy mujer que llora, dice
soy mujer que chifla, dice
soy mujer que es arrancada, dice
soy mujer sabia en medicina, dice
soy mujer sabia en hierbas, dice
soy mujer sabia en lenguaje, dice
soy mujer de sabiduría, dice

Soy mujer chuparrosa, dice
soy mujer que succiona, dice
soy mujer limpia, dice
soy mujer infinito
soy mujer arreglada, dice
soy mujer que mira hacia adentro, dice
soy mujer de imágenes, dice
soy mujer día, dice
soy mujer estrella grande, dice
soy mujer luna, dice
soy mujer cielo, dice
soy la mujer que sabe nadar en lo sagrado, dice

Porque puedo ir al cielo, dice
aquello muy suave, dice
aquello como tierra, dice
aquello como brisa, dice

Madre que estás en el cielo
en un cielo hermoso, dice
un cielo que está en lo elevado, dice
un cielo de claridad, dice

Porque allí voy a tomar, dice
y porque por la sombra voy, dice

Porque hay huellas, dice
porque tengo mis manos, dice
porque tengo mi lengua, dice
porque estoy hablando con humanidad, dice

Madre que estás en la casa que se encuentra en las alturas
Padre que estás en la casa que se yergue en el infinito
hacia allá me dirijo
hacia allá voy

Allí estoy hablando con mi libro
allí estoy hablando con mi corazón, dice
con mi lengua y con mi boca, dice

Porque allí lo estoy poniendo, dice
cuán grande y cuán limpio es, dice

Soy mujer estrella, dice
porque miro hacia adentro
porque examino

Mi libro limpio
mi libro sabio
mi ave limpia
mi ave sabia

Tú hombre fuerte, dice
tú hombre noble, dice

Es hombre poderoso, dice
es hombre altivo, dice

Que sabe hacer bailar, dice
que llora, dice

Tú madre que estás sobre la mesa
cerca de Ojtlán

Porque son papeles de juez
es el libro de la ley
es el libro de tu gobierno

Porque puedo hablar con tu águila
nos conoce el gobierno
nos conoce el mundo
nos conoce Dios

Porque soy mujer justicia
porque soy mujer con autoridad

No es nada salado
no es nada mentira

Soy mujer que llora
soy mujer que chifla
soy mujer que hace gritar

Mujer que truena
mujer que es arrancada
mujer noble dueña
mujer noble sagrada
mujer que busca
mujer que toma entre sus manos
mujer de cabeza altiva

Que se marchita, que crece,
que es luz, que es día

Mujer que truena
mujer que es arrancada
mujer libro
mujer estrella grande
mujer estrella dios
mujer luna,
mujer brisa
mujer libro
mujer creadora
que está debajo de lo sagrado

Mujer que es arrancada
mujer remolino
mujer de población grande
mujer águila dueña

El camino de tus huellas
el camino de tus pies

Donde dejas tu sangre
donde está tu saliva

Es por eso que voy al camino de tus huellas

Así como estás en lo sagrado
porque eres padre hermoso
y padre altivo

Porque eres padre fresco
padre tierno

Padre que crece, padre verde
padre que germina, padre que retoña
porque allí ofrendamos

Estamos hablando humildemente
estamos hablando en la quietud
está tendida la huella
está tendida nuestra mano

Siempre ha habido semblante que es bueno
semblante limpio
semblante que está arreglado

Es semblante sagrado
es semblante importante
fresco como la brisa

Flor llena de rocío
es flor de agua fresca
es flor de agua tierna
es flor nueva, es flor radiante

Porque hay flores limpias donde voy
porque hay agua limpia de donde vengo

Flor que es limpia, agua que es limpia
flor fresca, flor que se eleva

Me llaman la fresca
me llaman la que crece

Porque no hay viento
porque no hay basura
porque no hay polvo

Porque no hay remolinos de polvo
en el espacio
porque no hay solar en las alturas

Es luz, es rocío, es brisa, es fresco

Porque no hay dolor
porque no hay tristeza
porque no hay guerra
porque no hay coraje

No hay nada salado
no hay mentiras

Porque así vivimos
porque así nos iluminamos
porque así nos estamos levantando

Hombre de lucha
hombre de virtud
hombre que truena
hombre que es arrancado
hombre cacao
hombre dinero
hombre pájaro

¡Dame!

Pluma fresca
pluma tierna

Hombre sagrado
hombre importante

¡Dame!

El camino de tus huellas
el camino de tus pies
el camino de tu brisa

¡Dame!

Prepararé trece águilas
prepararé trece tlacuaches
prepararé trece señores

Camino hecho para las criaturas

¡Dame!

Porque ya hemos puesto el camino

Porque ya lo hemos arreglado

¿No somos limpios ante tu conciencia?

¿No somos limpios ante tu corazón?

Se han amacizado las montañas

se han amacizado las laderas

Porque ya te observé, ya te toqué

en el cielo, en el mundo

Por eso vamos al camino de tus huellas

al camino de tus manos

Madre labradora, madre rica

madre que pare, madre que se pone de pie

madre tierna, madre fresca

Nuestra creadora agua de la plaza

mujer de brisa

mujer de sudor

mujer del cerro de la caña

¿Dónde ha caído? ¿Dónde ha nacido?

mujer de rocío

El polvo, dice
el remolino de polvo, dice

El ventarrón, dice
ven, dice

Vengan trece águilas dueñas, dice
vengan trece águilas sagradas, dice
vengan tece remolinos dueños, dice
remolinos sagrados, dice

Porque están mis trece mujeres que nadan
hacia el fondo del agua
porque están mis trece mujeres que saltan
hacia el fondo de lo sagrado
porque tenemos trece niños tiernos
que caminan en el fondo del mar
porque tenemos trece niños tiernos
que caminan en el fondo de lo sagrado

¿Cómo le hizo el santo sabio en medicina?
¿Cómo le hizo el santo sabio en hierbas?

Fuiste medicina y fuiste hierba
Eres el que cura las enfermedades
eres los pequeños que brotan

Porque hemos podido sanar
porque nos hemos convertido en hierba

APÉNDICE III

Acercamiento a los cantos de María Sabina y sus semejanzas con las expresiones poéticas nahuas²

Los cantos recogidos por Gordon Wasson y traducidos por Álvaro Estrada son un testamento invaluable de la palabra de María Sabina. Estos cantos nacen de los “niños que brotan”, caen del cielo como el Lenguaje, uniendo lo divino con lo terrestre. Y aunque la palabra de Sabina sea una mezcla de elementos prehispánicos y cristianos, hay una poesía pura que no es creada por nadie, irrepetible, y por supuesto, con una funcionalidad efectiva y específica en quienes creen en su poder. Carece de sentido entender literalmente lo que se dice: aquí las palabras adquieren su verdadero valor.

Los cantos de María Sabina se acercan a distintas expresiones de la oralidad náhuatl. Esto no basta para entender la poesía chamánica de la sierra mazateca, pero sí ayuda a aclarar algunos elementos que la integran y conocer, así, el contexto en el que *brotaban* esos cantos. Sin embargo, los acercamientos se quedan cortos, pues, como muchos de los cantos recogidos por los conquistadores y los colonizadores españoles, los cantos de María Sabina han perdido su contexto de enunciación --el espacio de su *performance*--, reforzado por la música, la danza y por la ingestión de enteógenos.

El teocuicatl

El canto sagrado de los antiguos aztecas presenta paralelismos con los cantos de la sabia de los hongos. Su carácter esotérico fue motivo para que los frailes españoles apenas los recuperaran, por considerarlos diabólicos. Como dice Patrick Johansson: el *teocuicatl* “tiene un alto grado de funcionalidad performativa y colinda con la encantación mágica [...]. El lenguaje busca aquí ser lo que expresa verbalmente” (114).

Algunos *teocuicatl* se repetían durante horas con el único fin de conducir al trance, a una ebriedad dionisiaca donde la conciencia quedara al margen. Se llevaban a cabo en lugares sagrados y con el refuerzo de la música, la danza y la ingestión de enteógenos como hongos, pulque, peyote, *ololiuhqui* y *piciete*.

Sobre el ritmo de estos cantos, parecidos a los *mantras* orientales, Johansson afirma: “El esquema rítmico que presidía esta enunciación tenía probablemente un

² Este trabajo fue escrito para el curso de literatura prehispánica II impartido por Patrick Johansson en la FFyL de la UNAM.

carácter sincopado a contratiempo (como la mayoría de los ritmos de trances) que propiciaba un estado paroxístico y cuyo *tiempo* se aceleraba progresivamente” (117).

Varios elementos vinculados al *teocuicatl* vuelven a encontrarse en los cantos de María Sabina: la repetición, los enteógenos, el tiempo que se acelera progresivamente. Escuchando los cantos mazatecos o leyéndolos en su traducción al español, sin haberlos escuchado, se puede percibir un ritmo como de letanía: probablemente el mismo al que se refiere Johansson cuando habla de un ritmo “sincopado a contratiempo” que compraten gran parte de los ritmos que tienden al trance(117). Las palabras del *teocuicatl* resultan igual de herméticas que las de los cantos mazatecos. En ambas expresiones, lo que trasciende es la palabra, pero no por su contenido semántico, sino por su sonido combinado con la música, la danza y las visiones.

Johansson dice que el lenguaje del *teocuicatl* es lo que expresa, es decir: “Busca aprisionar en su expresión [...] la realidad misma que evoca.” (114). María Sabina habla del Lenguaje como de una entidad viva, capaz de curar, emanada de los *niños santos* y que ella simplemente vehicula e interpreta. El Lenguaje cura: tiene una función performativa; *es* lo que expresa.

María Sabina no sólo utiliza los hongos para curar, sino también para hallar a Dios. En la entrevista que le hace Estrada, explica: “Aunque el Lenguaje no es el mismo para los diferentes casos. Si estoy curando a un enfermo, uso un tipo de lenguaje. Si el fin de tomar las *cositas* es para ‘encontrar a Dios’, entonces uso otro lenguaje” (59). A Los cantos no sólo cumplían, entonces, funciones de sanación, sino que le permitían al chamán un vínculo directo con su panteón (formado por los santos y las vírgenes, por Jesucristo), en un espacio sagrado donde se experimentaba a la divinidad tal y como lo hacían, en tiempos prehispánicos, los sacerdotes que recitaban un *teocuicatl*.

El xochicuicatl

El *canto florido* es el canto lírico de los antiguos nahuas. De acuerdo con sus creencias, el canto provenía de un lugar mítico, divino, ubicado en el cielo, y, ocasionalmente, caía sobre el corazón del individuo. Este lugar era conocido como “la Casa del Zaguán”, “la Casa de las Mariposas” o “la Casa de las Flores”, y se asociaba con la casa del dios. A ese lugar podía accederse más fácilmente mediante el consumo de enteógenos (131).

Al *canto florido* lo articulaban las metáforas y difrasismos de la poética náhuatl. Cuando se cantaba, la dimensión celestial se unía con la terrestre, convirtiéndose en una hierofanía: “La verdad poética es lo que el ritmo logra captar en su fibra sonora” (114). El *canto florido* era menos hermético que el *teocuicatl*. Por eso, los españoles preferían recopilar este tipo de composiciones. El *canto florido* es algo más que una expresión individual: lo sagrado recae directamente sobre el hombre o la mujer que lo enuncia.

Esta misma dinámica entre lo individual y lo sagrado reaparece en los cantos chamánicos de María Sabina. En las *veladas*, la única que ve a los dioses o a los señores principales, o incluso al Lenguaje que desciende, es la chamana. Lo divino (el Lenguaje emanado de los hongos) pasa a través de ella, para salir articulado en palabras que, como dice Johansson, adquieren su verdad a partir del *ritmo* (131).

Los paralelismos que señala Wasson entre los cantos floridos y los cantos de María Sabina son convincentes, en particular los vinculados con el Libro (*amoxтли*) y el Lenguaje que cae del cielo (lugar donde se encontraba la mítica “Casa de las Flores”).

El moyohualitoani

La palabra mágica o de encantación de los aztecas respondía a fines prácticos e inmediatos. Se apoyaba en el uso de las manos y en la técnica de *soplado* como instrumento de curación. Los ejemplos de este tipo de enunciación nos los da Hernán Ruiz de Alarcón, hermano del dramaturgo. En su trabajo de recopilación, a comienzos del siglo XVII, en el actual estado de Guerrero, se observa que los conjuros o encantos se aplicaban en distintas circunstancias y con muy variadas intenciones: desde la cura de un niño hasta el buen cultivo del maíz. Estos conjuros se enunciaban acompañados de un ritual en el que se consumían *ololiuhqui*, peyote y/o *piciete*.

Este último (*Nicotina arcaica*) es constantemente evocado en los conjuros del siglo XVII con el nombre de “El nueve veces golpeado o aporreado”. En los cantos de María Sabina también se alude constantemente al *piciete*, pero con el nombre de *San Pedro*. Hasta donde he podido observarlo, este es el único paralelismo entre los conjuros del siglo XVII y la poesía chamánica de la Sierra Mazateca.

Wasson afirma que el ritual de la *velada* le ha llegado a María Sabina de los mismos ritos que investigó Ruiz de Alarcón en el siglo XVII, aludiendo a su ritmo y a su música. Probablemente el rito era similar, pero creo que, en lo que se refiere al ritmo y a su función inductora del trance, los cantos de María Sabina son mucho más extáticos

que los conjuros del siglo XVII. Al micólogo estadounidense le interesa comprobar la antigüedad del consumo de enteógenos entre los mesoamericanos. Esto es un acierto, pero lo que podría inducir a un error es considerar su ritmo y su música tan similares como para creer que a María Sabina estos conjuros le vienen del siglo XVII. No trato de negar la antigüedad del rito: simplemente señalo las diferencias poéticas de los cantos.

Al cotejar ambas enunciaciones, se percibe que los cantos de María Sabina pertenecen a una clase distinta. En ellos hay algo más de individualidad, y el carácter extático y divino está presente en todo momento. En cambio, en los conjuros se percibe una respuesta práctica a necesidades inmediatas y precisas que no implica un cambio de conciencia inducido por el paroxismo del ritmo combinado con las visiones enteógenas.

Por otro lado, los conjuros del siglo XVII utilizan otro lenguaje. La propia María Sabina dice: “Para mí, la brujería y el curanderismo son tareas inferiores. Los brujos y curanderos también tienen su Lenguaje, pero diferente al mío” (Estrada: 49). Si bien hay elementos en común entre los cantos y los conjuros, los conjuros podrían pertenecer al ámbito de “la brujería o el curanderismo”, y utilizan un Lenguaje muy distinto al que emana de los *niñitos*.

En conclusión, creo que es posible encontrar algunos rasgos de la oralidad náhuatl en los cantos de la sabia mazateca. La repetición y el ritmo del *teocuicatl* se presentan de la misma manera; lo individual y lo divino del *xochicuicatl* surge en cada palabra que *dice* el Lenguaje a través de la sabia. Con respecto a la “palabra mágica” o *Moyohualitoani*, se perciben algunos paralelismos prácticos, como el consumo y la invocación del *piciete*. Si hice hincapié en las diferencias entre ambas enunciaciones, fue porque el hecho de compartir elementos rituales no significa que el ritmo y la música tengan el mismo origen o sean también semejantes.

Por último, hay que decir que, aunque podemos acercarnos de manera directa a estos textos, nunca podremos entender cabalmente el sentido y la fuerza de cada uno de sus sonidos o sus silencios. Sin embargo, dejan en nuestra imaginación la intensidad de una experiencia divina expresada a través de la palabra, más allá de su facultad de curar.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

- 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. “Maria Sabina in Mexico City”. *Maria 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 Echavarrí. 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 Maria Sabina”. *Maria 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*. 2da edición, 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. 583-594 p.p.
- _____. "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

http://www.ubu.com/ethno/discourses/yepez_clock.html

_____. *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*. México: CONACULTA / CECUT, 2002.

ZUMTHOR, PAUL. *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus. 1991.