

Ficciones críticas

Antropologías, literaturas, visualidades

Pedro Araya Riquelme



Ficciones críticas. Antropologías, literaturas, visualidades
Pedro Araya Riquelme

© Pedro Araya Riquelme, 2023

© Komorebi Ediciones, 2023

Colección Palabra hendida (ensayo)

Primera edición: abril de 2023

ISBN:

Imagen y diseño de portada: Maite Naranjo

Diseño de guardas: Ian Campbell

Diagramación: Pedro Tapia León

Las imágenes del interior de la obra de Juan Luis Martínez y del Colectivo CADA han sido reproducidas con la autorización de la Fundación Juan Luis Martínez y del Archivo Lotty Rosenfeld.

Este libro se acogió a evaluación externa por el sistema doble ciego de revisión por pares. Algunos ensayos fueron publicados previamente en revistas científicas.

Komorebi Ediciones Ltda.

Los Laureles 075, piso 2

Valdivia, Chile

www.komorebiediciones.cl

Impreso en Chile por Andros Impresores

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile y en el exterior sin autorización previa de la editorial.



PROYECTO FINANCIADO POR EL
FONDO NACIONAL DE FOMENTO
DEL LIBRO Y LA LECTURA,
CONVOCATORIA 2023.

Ficciones críticas

Antropologías, literaturas, visualidades

Introducción / Alguien lee lo que alguien escribe

1

Hay sueños que despiertan recuerdos. Hay pesquisas salvajes que nos catapultan a los cajones de la memoria y a los bolsillos, a la búsqueda de pequeños pedazos de papel para tomar nota de las noticias que nos llegan del País de Nunca Jamás, o de atisbos de la Región del Apenas. Sueños que no renuncian... por no renunciar al ritmo y a la desmesura, por no renunciar al tacto, a la vista, al sentido, a la lectura de cerca y a la escritura a cabeza alzada, en una especie de apuesta inmensa contra *Lo Mismo*.

2

Alguien tiene un recuerdo. Un recuerdo azaroso y vago que ha sido dejado al olvido y permite entonces degustar el sabor del presente, del instante y de la espera (escribe Marc Augé). Un recuerdo como algo nuevo. Puesto que sólo es nuevo lo que ha sido olvidado, como recordaba el poeta Jorge Torres.

Alguien tiene un recuerdo. El recuerdo de un juego, siempre el mismo, que de niño practicaba generalmente con su hermano, su enemigo, su igual: aquel de meter la cabeza entre las piernas, de pie, para mirar el mundo de esta manera, mientras la sangre subía a la cabeza, provocando efectos sutiles y continuos. Los cabellos rozando la tierra, que se percibe como un cielo bizarro, extraño, lleno de olores y bichos; los ojos, fijos sobre el azul, lo imaginan como un camino por recorrer, una superficie atravesada de humos, nubes –sillas y mesas–, un suelo profundo hecho sólo de vértigo.

Alguien tiene un recuerdo que vuelve una y otra vez. El recuerdo de un conjunto de gestos parecidos a una borrachera, a un proyecto, al momento en el que emergen. *A rose is a rose is a rose*, también diríamos, Gertrude Stein.

3

Alguien ha leído. Ha leído objetos, prácticas, lugares, huellas. Ha leído a flor de piel, ha leído lo más profundo, la piel, de las cosas. Ha leído cosas, ha leído el gesto de leer, el de escribir. Al leer se ha convertido en enredadera, se ha enredado... *En lisant il est devenu liseron* (Raymond Queneau).

Ha escrito.

4

Un día, alguien ha leído lo que alguien ha escrito. Al leer, ha percibido la proximidad de las cosas, como algo concreto, ha leído que: “Si la Proximidad se acercara un poquito más a las cosas, se convertiría en las cosas” (Juan Luis Martínez)¹.

Después de haber leído, después de haber soñado, se queda mirando por la ventana. Recuerda un juego de infancia.

Mira la ventana: el objeto, las manchas, la pintura que se descascara; un vacío rodeado de madera. Un lugar cuyo interés, de pronto, no reside ya en la importancia que éste alguna vez haya tenido, sino en la creciente inquietud que provoca vislumbrar fugazmente el momento en que el espacio transparente y azul que se encuentra enmarcado, exhibe ya también, visibles señales de deterioro.

Observa, por la ventana, la ventana. ¿De dónde viene una ventana? Piensa en la idea de una ventana, en la historia de la ventana, en la historia de la idea de la ventana, que constituiría parte de una historia del mirar. La necesidad de horadar, hacerle agujeros a la casa, para mirar el mundo y dejar que circule aire. Como el deseo de los niños que éramos que quieren mirar de otro modo, pero que de pronto deben enfrentarse a lo real (eso que comienza allí donde el sentido se detiene de golpe). Hacer que el aire circule, mirar más allá y más acá, de otro modo. Pero también dejarse tomar por lo real. Observar y ser observado.

La importancia de la mirada, piensa. Y el hecho que en diversas regiones, el impuesto sobre la vivienda se calcula en función del número de ventanas. Y a que debido a la ventana, entra el sol y el calor se retira. Y las vidrieras como altares de luz. Y la luz rojiza de algunas ventanas, como signo de invitación a la carne. Y los ventanales como ojos o vitrinas. Y las palabras que describen —pienso en Philip Larkin— los altos ventanales: el vidrio atrapa soles, y más allá, el aire azul profundo, que no muestra nada, ni demuestra, no se encuentra en lugar alguno, ni termina.

5

Alguien observa, por la ventana, la ventana, y observa una mirada. El pabellón del vacío, acaso. Digamos que pareciera estar por leer algo, algo que le han dicho ocurrirá de un momento a otro, que tal vez ha ocurrido ya. La mirada

¹ Martínez, *La nueva novela*, 1985. 62.

buscando el signo en la inminencia. Tal como debe haber sido la mirada que captó por primera vez la escritura. La de los signos de la natura: la de las pisadas en la tierra, las manchas en los troncos, las trizaduras en los caparazones o en los huesos de los animales secos por la pampa, los vuelos de pájaros, las formas y la disposición de las piedras en los hígados sacrificados, las nubes, los astros, los surcos en la cara de los que se fueron.

6

Digamos que la mirada es esa necesaria y completa atención volcada a captar el momento justo. La tensión completa, digamos. Esa misma que captó a su vez la mirada de quien gatilló el disparador para dejar que la luz inscriba los contornos de sus gestos, en el espacio y el momento que menos se esperaba.

Mirada que, con la ciudad a cuestas, se hace contexto, lupa y ritmo. Pampa urbana que nos lleva por ahí. Y así, de un salto a otro, de un ojo a varios, digamos que sin querer se va entrando a la ronda de lo observado: ¿qué ves cuando me ves? Alguien nos mira mirar.

Pues, digamos que si el mismo impulso nos llevara a continuar el entorno que ciertamente debe prolongarse más allá de los bordes recortados de la fotografía, veríamos un perro. Fuera de todo marco. Un perro echado en un surco que dormita, pero que no duerme. Al menor ruido responde con un leve temblor de oreja. Señal de que un perro dormido siempre miente. La tensión que no lo deja. Un perro que no duerme del todo, no al menos como lo entendemos.

7

Y así entonces: más allá de los bordes recortados de la fotografía, el afuera se prolonga aquí, en el adentro de este libro. Por allí hay un perro, atento, también en espera en el surco que aquí se labra. Testigo oculto del bajofondo, cuyo interés reside en la creciente inquietud que provoca vislumbrar fugazmente en los alrededores de lo captado, la coincidencia de un momento y un lugar privilegiados y desde cuyo ángulo es posible verificar que el espacio que rodea a todo lo anterior se entreabre como una mordida que aguarda. Pues acercar la mano es correr un riesgo, exponerse al zarpazo y al canino que se hunde.

Alguien escribe. Alguien lee lo que alguien escribe. Se queda pensando, en filigrana. Para rozar una simple constatación, que valga aquí –obseso lector– como mera advertencia: que leer es morder la página, y que a veces puede que ella nos muerda.

Antropologías, escrituras, lecciones

La escritura es una cosa bien extraña

Claude Lévi-Strauss

1

Pensemos en lo siguiente, por decir: Toda escritura, bajo ciertas circunstancias, bajo cierta mirada, es o implica una antropología. Y añadamos: como no existe una sola escritura, no habría una sola antropología. Hablemos entonces de escrituras y antropologías. Formas de entender la poesía, por ejemplo, y formas de hacer etnografía.

2

En 1986, la revista *Dialectical Anthropology* le dedicó un número especial (Poets/Anthropologists, Anthropologists/Poets) a la relación entre poesía y antropología. Dos citas, con sentimientos similares, se presentaban como epigramas. La primera es una declaración sorprendente hecha por Franz Boas: “I’d rather have written a good poem than all the books I’d ever written –to say nothing of a movement in a symphony”. La segunda cita es una observación de Edward Sapir hecha a Ruth Benedict (quienes escribieron poesía): “It is no secret between us that I look upon your poems as infinitely more important than anything, no matter how brilliant, you are fated to contribute to anthropology”.

En ese mismo número, el lingüista y antropólogo estadounidense Dell Hymes, en su artículo “Anthropology and Poetry”, se preguntaba por la relación entre estas dos actividades. Así comienza, así comienzo:

Los antropólogos se hacen poetas, los poetas se hacen antropólogos – pero, ¿existe alguna conexión necesaria entre estas dos actividades? Pienso que sí la hay. Al menos la hay respecto a una visión que ambas comparten. Claramente, cada una involucra un oficio (Hymes 1986: 407)².

Para Hymes, la poesía es más que alta cultura y la etnografía es más que una especialidad académica. Existe una continuidad entre el oficio profesional y la vida cotidiana. Una mirada cultural no constituye una etnografía, ni una

²En el original: *a craft*, una manufactura. Citado en Dell Hymes, “Comment: Anthropology and poetry”, *Dialectical anthropology* 11. 2/4 (1986): 407.

línea memorable de observación hace un poema. La etnografía, para Hymes, sería fundamentalmente un darle sentido a una experiencia. Cosa que todos los seres humanos hacen con la suya propia.

No es casual, sin embargo, que en el artículo cite al poeta William Carlos Williams: “A writer is a person whose best is released in the accomplishment of writing –perhaps it is a good variant to say– in the act of writing”³. El acto de escritura escondería, por así decirlo, esa continuidad antes señalada.

Por otro lado, Hymes señala encontrar acaso un punto común, un límite: la invención de líneas memorables. Escribe: “La invención de líneas memorables, creo, es muy importante. Lo mejor que muchos poemas quizás tengan que ofrecer es una o varias líneas memorables. Por otro lado, la invención de tales líneas es lo que quizás permite que una observación o una mirada particular formen parte de una comprensión general”⁴.

Para el antropólogo, se trataría de conjugar *vida imaginativa y forma satisfactoria*, ambas siendo posibilidades universales de la naturaleza humana (o incluso necesidades universales, argumenta). Allí donde las palabras están involucradas, la vida imaginativa y la forma satisfactoria se reúnen en líneas y grupos de líneas.

Estas primeras reflexiones me llevaron de regreso a una escena de escritura. Creo ver allí un contrapunto. Otro punto de partida.

3

En 1938, el jefe de los nambiquara en Brasil traza unas líneas sobre un pedazo de papel delante del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. Estas líneas reproducían el gesto de la escritura sin crear un texto: se trataba simplemente de un conjunto de líneas sinuosas sobre el papel. Como es ya bien conocido, Lévi-Strauss ofrecerá una interpretación de esta escena en el capítulo “La lección de escritura” de su libro *Tristes trópicos* (1955); doce años después, Jacques Derrida publicará su contra-interpretación en su libro *De la gramatología* (1967). El ataque fue tan violento que Lévi-Strauss afirmará en su respuesta que la crítica de Derrida había sido escrita con la “delicadeza de un oso”⁵.

³ Dell Hymes, 408.

⁴ *Id.* 409.

⁵ Antes de la publicación del libro, Derrida había publicado partes de su análisis en la revista *Cahiers pour l'Analyse*. En esa misma revista, Lévi-Strauss publica su carta de respuesta (1966), en la que leemos: “No estimo que aquello que he escrito merezca tanta atención, sobre todo tratándose de *Tristes trópicos*, en el que no he pretendido exponer verdades, sino solamente las divagaciones de un etnógrafo sobre el terreno, y sobre las que sería el último en afirmar su

A pesar de sus divergencias, ambas interpretaciones acerca de estas líneas nambiquara llevan a sus autores a criticar su propia cultura: por un lado, la dominación cultural europea (Lévi-Strauss), por el otro, la metafísica europea dominante, etnocéntrica (Derrida). De hecho, no existe resto material de estas líneas, puesto que esta escritura, después de todo, nunca formó parte de los objetos llevados al Museo del Hombre de París por Lévi-Strauss. Todo lo que sabemos de ellas vienen de estas interpretaciones. Sin embargo, ninguno de los dos autores (y muchos otros después) se preguntó por el punto de vista del jefe nambiquara. En ninguno de los casos el autor se propone leer estas inscripciones, la suerte de silencio de estos garabatos, como una posible contra-escritura en relación a la escritura occidental. De esta manera, las huellas sobre la página continúan siendo un enigma, una suerte de jeroglífico virtual.

Una pregunta, una cuestión, con todo, permanece abierta: el punto de vista indígena respecto de esas líneas. La posibilidad de pensar aquello antes impensado. Desde cierto ángulo estas líneas nambiquara pueden ser consideradas no como farsa, sino como fuerza, como una lección de escritura otra. Estas líneas, “torcidas y sinuosas”, pueden entonces ser leídas como el grado cero de una escritura, en tanto que juego ficcional, pudiendo revelar la estructura de aquello que nuestra(s) cultura(s) llama(n) ficción y, por extensión, arte (literatura), poesía. En esa lectura, el antropólogo (estructuralista) no sería sólo Lévi-Strauss, sino que también el jefe nambiquara (Librandi 2013: 81)⁶. La lección de escritura podría ser así la escena de origen para llevarnos a pensar literaturas y antropologías, a partir de ella, como posible variación de ella, aquí, desde el otro lado de tantos charcos, reales, imaginarios, intelectuales.

En los comentarios que Derrida dedica al análisis de Lévi-Strauss, leemos que para el filósofo de la deconstrucción, la escena no es la escena del origen, solamente aquella de la imitación de la escritura. Eso que tiene lugar de sopetón no sería el pasaje a la escritura, la invención de la escritura, sino la importación de una escritura ya constituída. “Se trata de un préstamo y de un préstamo ficticio”⁷, nos dice Derrida.

Ahora bien, se podría volver a pensar esta escena no como una de imitación, sino como una de comienzo del juego mimético, como lo propone

coherencia. Asimismo, permítame defenderme de la impresión que al disecar estas nubes, el Sr. Derrida maneja el tercero excluido con la delicadeza de un oso”.

⁶ Librandi-Rocha, “Becoming Natives: Towards an Ontology of the Mimetic Game (Lévi-Strauss, Costa Lima, Viveiros de Castro, and the Nambikwara Art Lesson)”, *Culture, Theory and Critique* 54.2 (2013): 81.

⁷ Derrida, *De la grammatologie*, 1967. 185.

Marília Librandi-Rocha (2013). Con ello quiere decir, en términos de Luiz Costa Lima, como una escena de “producción de diferencia”, concepto que podemos relacionar con aquel desarrollado por Eduardo Viveiros de Castro de “economía simbólica de la alteridad”. La pregunta es cómo esta “producción de diferencia” puede ser pensada en la relación a la ontología amerindia de la diferencia.

4

Volvamos a la escena narrada en *Tristes Trópicos*. Es 1938, Claude Lévi-Strauss forma parte de una expedición en el norte de la meseta del Brasil, siguiendo una porción de la línea telegráfica que fue instalada veinte años antes en la región del ‘sertão’. Su objetivo era encontrar a los nambiquara. Para hacerse una idea de cuántos indígenas vivían en el lugar que visitaba, Lévi-Strauss persuade al jefe de un grupo de que lo “llevaran a su aldea después de haber organizado allí una especie de encuentros con otras bandas, parientes o aliadas”; de esta manera, escribe el antropólogo, “podría estimar las dimensiones actuales de un conjunto”⁸. Pormetió llevar regalos y participar de un intercambio. Setentaicinco personas llegaron al encuentro por la tarde: “muchos indígenas parecían no haber visto jamás un blanco”⁹, y la tensión crecía.

Respecto a otros grupos de indígenas, los nambiquara parecían ser “la expresión más conmovedora y más verídica de la ternura humana”¹⁰. Estos indígenas no conocían las cerámicas, no navegaban en piraguas, no dormían en hamacas. “Se sospecha que los nambiquara no saben escribir; pero tampoco dibujan, a excepción de algunos punteados o zigzags en sus calabazas”, escribe Lévi-Strauss. Sin embargo, antes de proceder a los intercambios, tiene lugar lo que el antropólogo llama “un extraordinario incidente”. El jefe pide una libreta de notas, y cuando Lévi-Strauss le pide informaciones, este no le responde verbalmente, “sino que traza en su papel líneas sinuosas y me las presenta, como si yo debiera leer su respuesta [...] y está tácitamente entendido entre nosotros que su galimatías posee un sentido que finjo descifrar”¹¹.

Al reunirse los indígenas para proceder a los intercambios, la misma escena se repite (como si la primera no hubiese sido más que un ‘ensayo general’ antes del día de la presentación ante los espectadores):

⁸ Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, 1988. 320.

⁹ *Id.* 321.

¹⁰ *Id.* 317.

¹¹ *Id.* 322.

cuando acabó de reunir a toda su gente, sacó de un cuévano un papel cubierto de líneas enroscadas que fingió leer, y donde buscaba, con un titubeo afectado, la lista de los objetos que yo debía dar a cambio de los regalos ofrecidos¹².

Como en una obra de teatro y una escena performativa, el jefe hace una suerte de juego de lectura, fingiendo leer. Lévi-Strauss llama a aquello una “comedia”:

Esta comedia se prolongó durante dos horas. ¿Qué era lo que él esperaba? Quizás engañarse a sí mismo, pero más bien asombrar a sus compañeros, persuadirlos de que las mercancías pasaban por su intermedio, que había obtenido la alianza del blanco y que participaba de sus secretos¹³.

Pero, ¿qué es exactamente lo que está en juego en esta escena? Como lo podemos ver, aparentemente el jefe indígena actúa como un estafador tropical en los tristes trópicos, pretendiendo que lee y escribe algo ilegible (incomprensible) con el fin de mostrar que domina el saber occidental y la lengua escrita, dibujando aquellas líneas sobre un pedazo de papel.

Lévi-Strauss no lo condena, sino más bien acepta este juego de farsa que, a su vez, cuestiona la institución de la escritura. El no-texto produce una comedia que lleva a Lévi-Strauss a pensar de manera crítica la escritura y así muestra de qué manera la escritura se vincula con el poder y el imperio: “No se trataba de conocer, de retener o de comprender, sino de acrecentar el prestigio y la autoridad de un individuo —o de una función— a expensas de otro”¹⁴. Lévi-Strauss interpreta esta escena como la revelación del poder dominante (oculto) de la lengua escrita y de su relación con la dominación de un grupo sobre otro durante largos períodos, la sujeción a la ley del Estado, y la persistencia de la esclavitud y la proletarización. El gesto del jefe indígena pareciera revelar las funciones primarias de la escritura. Las otras funciones de la escritura —aquellas relativas a la producción y la preservación (y la clasificación) de conocimientos, a la planificación del presente y del futuro, a la producción de placer estético— serían funciones secundarias, muchas veces utilizadas para reforzar (más que criticar) las funciones primarias. La escritura, escribe Lévi-Strauss, “parece favorecer la explotación de los hombres antes que su

¹² Lévi-Strauss, 322.

¹³ *Id.* 322.

¹⁴ *Id.* 323.

iluminación”¹⁵. Y continúa: “Si mi hipótesis es exacta, hay que admitir que la función primaria de la comunicación escrita es la de facilitar la esclavitud”¹⁶.

El uso del término “función” por parte de Lévi-Strauss parece hacer referencia a los trabajos del círculo lingüístico de Praga (en el que el término estructura, en su sentido lingüístico, aparece por la primera vez), que establece la función no como una propiedad sino como un modo de utilizar las propiedades de un fenómeno dado. Derrida criticará a Lévi-Strauss en la medida en que sitúa a la escritura en oposición con una palabra pretendidamente inocente, reintroduciendo de esta manera el reparto etnocentrista entre los pueblos con o sin escritura. Sin embargo, me parece que Lévi-Strauss, al utilizar el término *función*, se refiere a *uno de los modos de utilizar* la escritura que, según él, mientras más oculta es más eficaz para la dominación. Lévi-Strauss *condena* la relación entre imperio-muerte-esclavitud cuando se da a través de la escritura, ese *pharmakon*.

5

Tal como lo propone Marília Librandi, los textos literarios y los grupos indígenas ocupan dentro de la tradición occidental una posición similar. Es posible situarlos como análogos, obviamente no porque el indígena “no existiese” (a pesar de su constante silenciamiento, etnocidio y “epistemocidio”), sino porque ambos, los colectivos indígenas y los textos literarios han sido considerados ya sea como adorno y exotismo o como marginales en relación a un saber que viene de afuera. Fuera de la ficción (o de la literatura) para decir lo que ella es o no es; fuera de los grupos indígenas para describir lo que ellos hacían, pero que probablemente no sabían. Ambos tendrían, así, un estatuto otorgado a partir de lo que está afuera (“referente”, “realidad”, o “verdad”), y por lo que viene de afuera (o colonizador).

Pensar la literatura, la escritura, como nativos entonces. Producir una aproximación, buscar resonancias. Esperar a que algo brille a partir de ese contacto. Transformarnos en nativos de la escritura y de sus mundos como si fuese posible pasarnos para “el lado de allá”, de la misma manera como hace el etnógrafo en su trabajo de campo. Ocupar el punto de vista nativo, significaría, así, la situación paradójica de hacerse extranjero con relación a su propio pensamiento, volviéndolo extraño, y al mismo tiempo hacerse nativo de un pensamiento foráneo, borrando los límites entre ambos.

¹⁵ Lévi-Strauss, 325.

¹⁶ *Ibid.*

Para ello, me parece necesario alterar la manera de escribir, incorporar a la crítica literaria por ejemplo, a la etnografía, dos maneras de mirar o leer, una cierta dosis de ficción. Esto, no para emular la ficción, sino para poder ir más allá o más acá de lo que la razón nos permite pensar, y conseguir así, de cierto modo, descontrolar el control al que está sujeto nuestro imaginario. Sacudir el árbol del pensamiento, buscar *descolonizarlo*.

Si antropológica y antropofágicamente, pensar como nativo significa ocupar un punto de vista extranjero a nuestro propio pensamiento, las antropologías que me interesan son aquellas que buscan descolonizar su pensamiento, sumergiéndose en otros regímenes de conceptos y de metáforas. Se trata de antropologías que proponen una equivalencia epistemológica entre el Occidente y el resto, equivalencia basada en la afirmación de una diferencia radical. El pensamiento amerindio o melanésico, por ejemplo, son distintos del nuestro no por tener distintos puntos de vista sobre los mismos objetos, sino que porque los mundos que ellos piensan son otros. Se trata, así, de describir e inscribir la diferencia de ese pensamiento. Como dice Marilyn Strathern, no es posible hablar del otro con su código, sino que apenas a través del nuestro. Lo que es posible, sin embargo, es intentar que el otro hable a través de nosotros, atravesándonos, creando brechas e inversiones, “obviaciones” en nuestro pensar y decir, interrumpiéndonos, y haciendo aparecer cosas que nosotros no somos capaces de ver o de decir¹⁷. La cuestión no es tener un punto de vista distinto sobre las mismas cosas, sino que pensar con un pensamiento diferente para entender otras potencialidades de las cosas y experimentar otras imaginaciones.

6

Experimentar otras imaginaciones es lo que la literatura produce continuamente como posibilidad y ejercicio. Y sin embargo, ellas siguen siendo pensadas como un producto secundario. Y es que tal vez el pensamiento corriente y dominante no nos permite pensar las literaturas, de otra manera. La doxa dice que nuestros textos literarios, nuestros objetos escritos, pueden ser muy buenos, excelentes incluso, pero de poca utilidad, ya que finalmente crean mundos que no existen, siendo apenas una representación imaginaria. La vida es dura, el resto es literatura. La literatura parece ser considerada, entonces,

¹⁷ Viveiros de Castro y Fausto, “Within the limits of a certain language: interview with Marilyn Strathern”, en *Redescribing Relations: Strathernian Conversations on Ethnography, Knowledge and Politics*, ed. por A. Lebnér (2017): 39-62.

como un lugar del exceso: ya sea un lujo (exceso entendido como ocio) o un desperdicio (exceso descartable en relación a lo útil). Dicho de una manera acaso simplista, para nuestro pensamiento occidental (que establece divisiones del tipo naturaleza/cultura, texto/contexto, cuerpo/mente, entre otros), la escritura es una abstracción, una producción intelectual, una representación (imaginaria), una tecnología. El mundo, lo verdadero, está en otra parte.

Un pensamiento (como el pensamiento amerindio) que propugna el perspectivismo (que nada tiene que ver con el relativismo) y el multinaturalismo (lo opuesto al muticulturalismo)¹⁸, muy próximo al mundo imaginario de la ficción. Las formas de vida y de invención indígenas, sus conceptos, como nos lo muestra Viveiros de Castro (entre otros), por medio de una construcción experimental nos llaman a laterar nuestras maneras de pensar.

De este modo, si estas (nuevas) antropologías proponen radicalizar una equivalencia entre el antropólogo y el nativo¹⁹, se podría proponer radicalizar la equivalencia entre los lectores, que se encuentran fuera de la literatura, y lo que se encuentra dentro de ella, como parte de un experimento de ficciones críticas. Radicalizar una equivalencia entre nosotros y ellos, nos permite pensar la ficción/literatura como una cultura otra, dentro de la nuestra, con la que establecemos una relación y que debemos respetar en su diferencia.

Tomar el texto literario como algo foráneo a nosotros que lo creamos y leemos, tiene también que ver con considerar al pie de la letra la idea de Proust de que la literatura está escrita en una lengua extranjera.

Radicalizar esas nociones para sugerir que nos transformemos en etnólogos de nuestros propios textos. Producidas por nosotros, las voces poéticas y los personajes son lo extraño/extranjero que habita en nuestro interior. Son nuestras potencialidades, que visitamos e inventamos como quien es capaz de habitar y soñar en una lengua extranjera.

Pensar así nos lleva a retirar las literaturas de una posición secundaria y subalterna, y dejar de ser sus colonizadores (siempre explicando la literatura en función de lo que ella dice sobre nosotros mismos y nuestra realidad) para pasar a ser sus interlocutores (multiplicando la ficción y sus mundos, y respetando su diferencia para aprender con ella y descolonizarnos de nosotros mismos). Considerar a los otros no como objetos (o informantes) sino que

¹⁸ El perspectivismo es el reconocimiento, en el mundoamazónico (y más generalmente, amerindio), de una distribución universal de la capacidad de formar(se) un punto de vista sobre el mundo en tanto que “persona” (ver Viveiros de Castro, “Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism”, 469-488).

¹⁹ Viveiros de Castro, “O nativo relativo”. *Mana* 8.1 (2002): 126.

como interlocutores, en una relación muchas veces de tensión constitutiva con su descripción antropológica o literaria.

7

La línea. La línea memorable entonces. Volvamos a este punto. Para algunos, esa línea memorable será una frase²⁰. La literatura está hecha de frases que se dan/se entregan (*se donnent*) en tanto que tales. La ficción, más aún, la poesía, muestra de manera clara cómo las frases, al decir algo, hacen algo. Así, cada una se da claramente como un gesto o un acto... Producir una frase y producir su origen se confunden entonces en el hecho de decir, de escribir, en el acto de escritura. Este gesto es una instauración. Las frases de la literatura no son descriptivas, ellas son instauradoras.

Puesto que la literatura inventa frases, ella tiene lugar en la frase. La frase pone en ritmo a las cosas. Ella es una experiencia. Experimentar algo, llevarlo a su término, es decirlo, proferirlo. La frase ofrece la forma sintáctica que define a la experiencia. La frase, no describe una experiencia: ella la produce. Una frase no puede sino ser buscada por medio de otras frases. Hay literatura cuando la evidencia de la necesidad de una frase prevalece sobre la comprensión y la evidencia de su sentido.

Sin embargo, necesito seguir indagando, de otra manera, porque creo que hay más. O casi.

La metáfora, su poder cognitivo. Cada metáfora es una entrada a estilos de vida, maneras de ser, formas de ver el mundo, de amar, de odiar. Cada metáfora politiza al darle vuelo y sentido a lo que antes no se escuchaba ni se veía, conformando una pluralidad que se afirma no como fragilidad provisoria, sino como valor constituyente de un nosotros.

Si la “lección de escritura” es generalmente considerada como una escena que nos enseña que su función primaria es la de someter (subordinar, clasificar, etc.), mi idea es mostrar que esta misma lección puede decirnos otra cosa. Lévi-Strauss había percibido la escena con el jefe indígena como una “comedia”, un “episodio grotesco”, un “extraordinario incidente”, una “mistificación de la que, sin saberlo, yo había sido el instrumento”. Para el antropólogo, el jefe indígena produce una imitación (“escribían, o más exactamente, trataban de dar al lápiz el mismo uso que yo le daba, el único que

²⁰ Reflexiones propuestas por el poeta y ensayista francés Pierre Alféri, en *Chercher une phrase*, 2007.

podían concebir”²¹, cuyo objetivo era el de aumentar su poder, su dominio sobre el grupo.

Otra lectura de esta escena permite percibir su potencial mimético, es decir lo que ella nos puede mostrar sobre la función mimética. Quizás pudiéramos intentar leer esas líneas sobre la hoja de papel no en relación a lo que ellas pudieran revelar acerca de la imitación del poder de la escritura, sino más bien en relación a lo que ellas revelan respecto a la performatividad de la escritura en sí. En otras palabras, quizás debiésemos intentar pensar en el tipo de mimesis que esta “comedia”, interpretada por el jefe indígena que pretende escribir frente al antropólogo, implica. No creo que se trate simplemente de una imitación, de una mala copia. Quizás podamos ver otros aspectos, más sutiles, que la experiencia de cualquier acto de escritura (y de lectura, acaso) implican.

La escritura condenada por Lévi-Strauss puede verse dotada de otro rol en esas inscripciones situadas en la escena de los intercambios. El hecho es que este falso texto escrito/producido por el jefe indígena pone en tela de juicio la ‘verdadera’ escritura, acaso interroga su verdad. La farsa del ¿embau-cador? indígena socava las bases mismas de lo que se entiende por escritura. Él se tiene por el semejante del antropólogo, su igual, siendo tan capaz como él de descifrar las letras, pero su gesto produce una diferencia en su destinatario: la conciencia de participar de una comedia, de una farsa. En tanto que tal, este “texto sin letras” interroga el *marco* de la cultura escrita por medio de una subversión cómica (curiosa, hilarante). La mimesis artística tiene a este gesto como su arquetipo: empieza como una copia, mas el resultado es otra cosa, otro producto.

Aquí, el gesto del jefe nambiquara crea una inestabilidad (semántica, acaso) que obliga el esfuerzo interpretativo del antropólogo durante sus períodos de insomnio: “Aún atormentado por el ridículo incidente, dormí mal; engañé el insomnio rememorando la escena del intercambio”²². El sueño del jefe indígena (escribir como el visitante blanco) interrumpe el sueño (dogmático, literal, verdadero, apacible) del antropólogo, suscitando y despertando la crítica de su cultura de origen.

La experiencia estética tiene algo de eso mismo: suspensión y sospecha; un momento de suspensión al que le sigue un momento de sospecha. Aquí se trata, acaso, del momento de suspensión del imperio semántico: por un breve

²¹ Lévi-Strauss, 322.

²² *Id.* 323.

instante surge un poco de caos y pone las cosas en una perspectiva diferente. Algo aparece, algo sobreviene. Aquí se trata de una pausa, una suspensión semántica, que se produce cuando una configuración sintáctica cualquiera llama a la estancia de nuestra mirada y nos distrae de la significación. Esta experiencia da lugar a una efímera sospecha, podríamos decir: la preocupación semántica posterior por medio de una nueva aproximación crítica interpretativa. Nueva perspectiva, acaso.

8

Las líneas ondulosas del jefe indígena constituyen un exceso, respecto al momento de esa suspensión semántica, puesto que ellas no vehiculan mensaje alguno. No se trata ni de un poema, ni de un dibujo o un croquis. Lévi-Strauss ve las líneas e imagina una significación (un arco y flechas, un machete, por ejemplo); el jefe indígena le responderá sí o no.

Al producir el exceso de la suspensión del imperio semántico, las líneas generan una crisis, lo que a su vez crea la “lección”. Lévi-Strauss aprende algo importante sobre la escritura, algo que no había aparecido antes con tal claridad. No pudiendo dormir, revisita la escena y la reocupa semánticamente por medio de una crítica generalizada a la función de dominación de la escritura.

Ahora bien, las líneas ondulosas del jefe nambiquara son “extraordinarias” no tanto en sí mismas sino más bien debido a la respuesta que ellas provocan o esclarecen. Esas marcas tienen ese carácter, puesto que ellas piden una interacción performativa entre los dos actores –Lévi-Strauss y el jefe indígena– con el fin de producir juntos un resultado. Sin esta interacción, no hay “juego”, no hay escena. Lévi-Strauss hace como si leyera en voz alta, el jefe indígena pretende que escribe, y en la articulación de esa colaboración la lección de escritura se produce como una acción performativa. En este sentido, es el espacio (de silencio y de vacío) de las líneas ondulosas el que permite que las voces que rodean al “texto” funcionen, encuentren una función.

Lévi-Strauss escribió que había una especie de acuerdo tácito con el jefe indígena respecto al hecho que estaban representando una obra basada en un guión (mudo): “está tácitamente entendido entre nosotros que su galimatías posee un sentido que finjo descifrar”²³. Es posible, entonces, decir que estas líneas dirigían su interacción por un “texto imaginado”, escrito en ningún lugar. Un puro silencio que reverbera. Se trata de un gesto, de uno ondulatorio, acaso, comparable a la manera en que dibujamos o representamos las ondas

²³ Lévi-Strauss, 322.

sonoras. *El grado cero de la poesía* o de la ficción sería ni más ni menos que una reverberación o la resonancia de un movimiento. Estas marcas representan así, para mí, el grado cero de la experiencia de escritura, en el que el aspecto material de un escrito y su performatividad asumen un status no menor.

A veces, tenemos la impresión de “escuchar” la voz de un escrito, su tono. No podemos escucharlo, pero es como si aquello fuera posible. Este efecto (o deseo) se traduce por el gesto del jefe indígena, que espera poder escuchar algo diferente de lo que ha puesto sobre la hoja de papel. Lévi-Strauss nos relata que el jefe esperaba una respuesta oral de estas líneas y que se desilusiona de su silencio: “Él mismo se engaña un poco con su comedia; cada vez que su mano acaba una línea, la examina ansiosamente, como si de ella debiera surgir la significación, y siempre la misma desilusión se pinta en su rostro”²⁴.

Acaso eso mismo nos sucede cuando leemos y vemos escritos de todo tipo, al vernos sumergidos en una espera parecida. Nuestro horizonte de expectativas incluye así el silencio de las escrituras que reverbera en nuestro propio silencio, que busca sus propias palabras y gestos de respuesta. Para actuar, la escritura necesita de la performatividad activa y colaborativa de escritores, lectores y/o espectadores, de todos aquellos que son llamados a interactuar, a crear lo colectivo, con el fin de permitirle hacer algo.

Si este “episodio extraordinario” es análogo a una experiencia escrituraria, puedo ahora invertir la dirección y decir que una experiencia escrituraria es comparable al encuentro entre un antropólogo y un indígena. Este encuentro quiere decir dejar de lado tu saber adquirido –por un instante– y conectarse con alguien o algo que escapa a este saber. En ello, deberás confrontarte con algo un tanto desconocido; la alteridad, múltiple, que sobreviene y que es necesario experimentar, sentir, probar.

Podemos pensar las líneas nambiquara no como una copia fracasada de la escritura occidental, sino como un tipo muy diferente de inscripción. Un tipo de inscripción que el Occidente también produce y que tiene que ver con las potencialidades, las latencias, las supervivencias y los silencios de toda escritura. Precisamente, puesto que no produce una copia o una simple imitación, el juego mimético abre la posibilidad de una diferencia que emerge de la producción de un espejismo, algo que podemos traducir como reverberación y resonancia. Es la lección indígena de la mimesis amerindia. En el silencio de

²⁴ Lévi-Strauss, 322.

las líneas del jefe nambiquara se encuentran inscrito un diferencial que pone a prueba nuestro pensamiento.

La escritura es producción de diferencia, puesto que participa del juego mimético. En consecuencia, su performatividad sería siempre una posibilidad latente, en espera. Lo que hacemos con ella, con la escritura, se vincula con lo que ella nos hace hacer.

9

Literaturas antropologías (re)utilizan materiales ya producidos, trasladan cosas, conceptos, metáforas a sitios inesperados, ponen en relación elementos (a veces muy) distintos. Puede no parecer gran cosa, pero esas conexiones (esas sinapsis) hacen girar lo que estaba estancado, re-significando aquello que empezaba a vaciarse de sentido, poniendo a prueba el sentido común, el menos común de los sentidos.

Transformarse en nativos de la escritura (literaria, antropológica), puede, quizás, querer decir internarse por alguno de estos senderos. Pasar del otro lado. Leer de otro modo. Perspectivismo indígena y perspectivismo literario. No sólo se trata de leer esas líneas que convocan nuestra mirada. Pero, antes: volver a esas líneas para re-leer la lección de toda escritura. Vislumbrar el fundamento que significa la metáfora.

Puesto que para que haya mundo es preciso que existan metáforas (y no conceptos). La metáfora es la figura del pensamiento, y tiene su enunciación más sintética en el “como”: la cara es como una rosa. El concepto moviliza la predicación, la identidad o su opuesto, en tanto que la metáfora crea zonas de cuasi indiscernibilidad, operando por un acercamiento-distanciamiento paradójico. La metáfora es una situación relacional, el marcador de la inminencia de la transformación, del pasaje, del accidente. La metáfora indica el espacio en el que dos realidades, que se niegan en cuanto realidades, producen un hiato intersticial de pasaje y tránsito, de indiscernibilidad y metamorfosis, aunque no necesariamente de comunión.

La escritura conlleva una “ontología inestable”, un mundo de presencias latentes. La escritura como vivencia, leerla así puede ser un acto político de intervención: es tener la posibilidad de ser tocado por otras vidas. Cada vez que hojeamos, leemos, masticamos la página, vemos la vida que pulsa allí adentro. Leer es hacer emerger esa vida y esos mundos.

Allí, donde la metáfora surge, nuestra mirada (crítica) debe aprender a hacer surgir también sus condiciones de posibilidad, preguntarse por ellas.

Esas líneas que nadie había visto ni pensado. Esas líneas que cuestionan el saber y ponen al saber en juego. Líneas que, constantemente, reenvían a otras líneas. Líneas que encontramos, que hablan de este encuentro, de lo que hallamos.

Obras citadas

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Éditions du Minuit. 1967.

Hymes, Dell. “Comment: Anthropology and poetry”. *Dialectal anthropology* 11 (1986): 407-410.

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós. 1988[1955].

Librandi-Rocha, Maríllia. “Becoming Natives of Literature: Towards an Ontology of the Mimetic Game (Lévi-Strauss, Costa Lima, Viveiros de Castro, and the Nambikwara Art Lesson)”, *Culture, Theory and Critique* 54.2 (2013): 166-182. doi: 10.1080/14735784.2013.782679

Viveiros de Castro, Eduardo. “Cosmological deixis and Amerindian perspectivism”. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 4.3 (1998): 469-488.

_____. “O nativo relativo”. *Mana* 8.1 (2002): 113-148.

Viveiros de Castro, Eduardo y Fausto, Carlos. “Within the limits of a certain language: interview with Marilyn Strathern”. En *Redescribing Relations: Strathernian Conversations on Ethnography, Knowledge and Politics*, ed. Asley Lebner. Oxford, New York: Berghahn, 2017.