

LAS VERDADES ETNOGRÁFICAS, FACTUALES Y POÉTICAS: EL CASO DE SAN PEDRO, VALLE, COLOMBIA

Elías Sevilla Casas¹

Resumen

Se hace una reflexión crítica sobre las prácticas creativas de escritura de ciertos antropólogos o etnógrafos que, sin dejar la pretensión de generar conocimiento antropológico, optan a la vez, por incluirlas en la categoría de “artísticas” y, específicamente, “poéticas”. El asunto se trabaja teniendo como referente concreto el intento del antropólogo estadounidense Miles Richardson, quien en 1970 publicó una pequeña etnografía sobre San Pedro, Valle, Colombia; y en 1998 escribió un poema sobre el mismo San Pedro, sin desistir de la idea de seguir haciendo etnografía.

Abstract

A critical musing is made on creative practices of writing adopt by anthropologist/ethnographers who, without abandoning the purport to generate anthropological knowledge, chose simultaneously “artistic” and even, specifically “poetic” forms of expression. The issue is worked having as concrete referent the intent of US anthropologist Miles Richardson, who in 1970 published a small ethnography on San Pedro, Valle, Colombia; and in 1998 produced a poem on the same town, without discarding the idea of making ethnography.

Palabras Clave: Antropología; Etnografía; Arte; Poética; Simbolismo; Crisis de la Representación; Verdad; Metáfora; Metonimia; San Pedro, Colombia.

Key Words: Anthropology, Ethnography, Art, Poetics, Symbolism, Crisis of Representation, Turth, Metaphor, Metonimy, San Pedro Colombia.

¹ Profesor Titular, Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle, Cali. Correo: esevilla@telesat.com.co.

Las verdades etnográficas, factuales y poéticas: el caso de San Pedro, Valle, Colombia.

Si se considera que la obra de arte --en su versión formal, mimética, expresiva o conceptual-- se caracteriza por su *capacidad de crear oportunidades creativas para hacer inferencias en un modo simbólico*, el objeto empírico del presente estudio es la pretensión que tuvo un experimentado antropólogo estadounidense de producir a la vez una etnografía y una obra de arte. Versa sobre un pueblo del Valle del Cauca, Colombia, llamado San Pedro, el cual está ubicado sobre la Carretera Panamericana entre las ciudades intermedias de Buga y Tuluá. Como el antropólogo, de nombre Miles Richardson la hizo con palabras, esa producción aspira a la especie de arte llamada *poética*. El intento tiene un espectro temporal de 30 años. Se inició con la publicación en 1970 de una etnografía breve de corte tradicional incluida en una serie editorial entonces importante. Allí Richardson reconoció una insatisfacción de fondo pues confesó que al texto se le escapaba una esquivia “verdad antropológica”. El intento culmina en 1998 con la publicación por el *American Anthropologist*, la revista oficial de la Sociedad Norteamericana de Antropología, de un “poema” que intenta capturar esa verdad esquivia. Recientemente, la revista *Sociedad y Economía* de la Universidad del Valle publicó su traducción castellana. El propósito cognitivo que el autor mantiene para este segundo discurso sugiere que sea tenido como un intento explícito de producir una nueva versión de *etnografía*; el que lo haya intentando en un modo simbólico ya bien caracterizado entre las

formas occidentales del arte con palabras, permite considerarlo, hipotéticamente, como una obra *poética*. La pregunta general que guía el presente ensayo gira alrededor de esta doble categorización de la obra de Richardson, como *etnografía* y como *poema*; y para los que consideran la antropología (etnografía) como una de las ciencias sociales, la doble categorización se plantea, en términos más amplios, como un intento de hacer a la vez *ciencia* y *arte*.

La producción poética de antropólogos, desde cuando apareció hace décadas con Sapir, Benedict y otros pioneros, ha sido tenida como ajena a la tradición disciplinaria (Brady 1991:x). Rose (1991a:219) distingue dos modalidades de tal tipo de escritura: la que es hecha sin conexión directa con la “experiencia antropológica” del autor (los ejemplos serían Sapir y los pioneros), y la creada a partir de esa experiencia antropológica. La obra poética de Stanley Diamond aparecida a partir de los años 80 es propuesta por el mismo Rose (1991b:292) como su “más exquisito” exponente.

También en los años 80 tuvo su cenit la llamada triple “crisis de la representación antropológica” (Denzin 1997) en la cual los críticos “post-todo”² enfocaron sus baterías contra las inferencias “ilegítimas” de verdad que los etnógrafos pre-todo (los tradicionales) pretendían hacer sobre la porción de mundo que sometían a estudio. La poética antropológica, reforzada por explícitos alineamientos políticos a favor de los

²La palabra, y su ironía, no son originales del presente estudio; provienen del “estado del arte” que de la antropología en las últimas décadas hace uno de los autores más respetados de la disciplina, Clifford Geertz (2000:80-142).

“representados”, era, según su criterio, la solución ideal; así lo había anticipado el texto que todavía se tiene como ícono del movimiento *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Clifford y Marcus, Eds. 1986). Según la expresión diplomática de Geertz (2000:296) los intentos hechos en esta dirección poética y política han sido hasta ahora “hesitant and rather gestural”; más inclinados hacia los golpes de pecho --“Down with us!”-- que a las ejecutorias.

Teniendo como referente concreto e histórico los dos trabajos etnográficos de Richardson (1970, 1998/2002) el presente estudio tiene como propósito de fondo hacer una reflexión crítica sobre la suerte que corren las prácticas creativas escriturales de los antropólogos o etnógrafos que, sin dejar la pretensión de generar conocimiento antropológico, optan a la vez, por incluirlas en la categoría de “artísticas” y, específicamente, de “poéticas”. En términos de los post-todo, el presente estudio pretende indagar sobre la forma de “representación” que intentó hacer en 1970 la primera etnografía de Richardson; y sobre la eventual solución “poética” a la “crisis” de tal “representación” que ofrece el mismo Richardson 30 años después. Y en términos del propio Richardson, el estudio pretende hacer comentarios que iluminen la cuestión de “la verdad antropológica” tal como aparece presentada en uno y otro texto.

El estudio se compone de los siguientes conjuntos: (1) el carácter más bien marginal de la cuestión poética para los antropólogos aconseja que, a riesgo de parecer magistral, se precise primero el problema general del estudio mediante la presentación de ciertas *nociones* que se consideran claves en el tratamiento del asunto, tejiéndolas en la trama de un

breve relato del trabajo global de Richardson sobre San Pedro; (2) luego se presenta y analiza el texto de etnografía tradicional aparecido en 1970; (3) en seguida se estudia la solución poética propuesta treinta años después; y (4) se concluye con una discusión *conceptual concreta* --por lo referida a un caso ejemplar-- sobre “la verdad” y propósito de los textos de antropólogos que intentan mantener el carácter híbrido de “etnográfico y poético”.

Las inquietudes de un etnógrafo sobre su verdad antropológica

En la tradición disciplinaria, todo antropólogo que se respete escribe una etnografía, que es un estudio monográfico centrado en una localidad, usualmente de pequeña escala. Dentro de la modalidad monográfica ha habido variaciones. Ha habido etnografías de pequeños pueblos, como el grueso libro *Aritama* de Gerardo Reichel-Dolmatoff, basado en la población de Atanquez, Cesar, Colombia; o monografías más ambiciosas en escala de cobertura y de similar extensión, que describen la cultura de una etnia entera, como *The Nuer* de Edward E. Evans-Pritchard; o que se dedican aspectos de la misma, como *The ¡Kun San: Men, Women, and Work in a Foraging Society* de Richard Lee, o la muy conocida sobre la sexualidad de las adolescentes, *Coming of Age in Samoa* de Margaret Mead. Ha habido también monografías que cierran mucho más su foco empírico, aunque mantienen el detalle y la envergadura de las muchas páginas, como en el caso de *Nisa*, joven madre bosquimana (la misma etnia que estudió Lee), quien permitió ser acompañada durante su cotidianidad por la antropóloga de Harvard Marjorie Shostak, y comentó con ella (en

bosquimano, desde luego) su apreciación subjetiva del mundo que vivía, incluyendo en él la presencia y sentido de la compañía y preguntas de la amiga y confidente Shostak.

En los 1960 operaba en Colombia una institución denominada *International Center for Medical Research and Training* (ICMRT) que era un proyecto compartido por Tulane University y la Facultad de Medicina de la Universidad del Valle en Cali. Richardson obtuvo una de las becas que el ICMRT tenía disponibles para un puñado de jóvenes norteamericanos candidatos al doctorado en antropología. Con ella pudo hacer trabajo de campo en San Pedro, entre enero de 1962 y junio de 1963, presentar su tesis y graduarse. Años más tarde, en 1968, ya establecido en Louisiana State University, pudo dedicarse a escribir una síntesis que fue publicada como *San Pedro, Colombia: A Small Town in a Developing Society*, dentro la prestigiosa serie *Case Studies in Cultural Anthropology* que para Holt Rinehart and Winston dirigían George and Louise Spindler. Los *Case Studies* fueron profusamente utilizados en las escuelas de antropología norteamericana de los años 70 como modelos canónicos para hacer etnografías; el de Richardson fue elogiado por los editores como “una real contribución a la metodología”, aunque los reseñadores internacionales la recibieron con reservas (ejemplo, Seijas 1971; Williams 1972).

El mismo Richardson era consciente de que su apretado esfuerzo editorial no era suficiente para decir “*la verdad antropológica*” sobre San Pedro que él pretendía. Esta, a pesar del intento textual, se había quedado en las calles polvorientas del pueblo. En la última página (p. 95) Richardson confiesa:

[...] *estoy luchando por decir la verdad. No quiero predecir el comportamiento humano. No quiero sacar leyes científicas sobre la acción humana. Y ciertamente no quiero ser un misionero o ni siquiera un paquete de CARE [la agencia estadounidense de asistencia filantrópica]. Quiero simplemente decir la verdad.*

¿Cómo se dice la verdad? No sé; no soy Dios. Pero una aserción antropológica se acerca a la verdad cuando comienza a descubrir los hechos de la existencia humana, cuando comienza a describir la heroica tragedia de ser humano.

Y a renglón seguido habla del héroe mítico Gilgamesh como ejemplo de la tragedia humana y de sus héroes. Sólo que en este caso los “héroes” son sencillos aldeanos, no personajes épicos o míticos: Séneca, Chucho, Doña Leonor y los demás vecinos de San Pedro. “La verdad sobre San Pedro está en las vidas de los vecinos ordinarios”. “Esta es la verdad que Sinclair Lewis describió cuando hizo *Mainstreet*, y ésta es la verdad sobre San Pedro.” Mientras se debaten en las minucias de sus existencias pueblerinas, yendo de aquí para allá, haciendo cosas y conversando entre ellos, “la gente de San Pedro intenta extraer una explicación sobre el sentido de su existencia”.

Al escribir *San Pedro, Colombia* el modelo de Richardson no estaba en otras etnografías sino, francamente, en el género literario de la novela. Muy cercano tenía el ejemplo de un colega antropólogo llamado William Sayres,

quien estaba escribiendo una que se basaba en su experiencia etnográfica, también ocurrida en Colombia. Claro que su principal referente novelístico era de estatura mayor, el primer Premio Nobel estadounidense, Sinclair Lewis, y su obra *Main Street* publicada en 1920. Lewis, nacido en Sauk Centre, Minnesota, relata en modo novelístico y con toda libertad poética la vida de su pequeño pueblo, llamado en ficción Gopher Prairie. Allí con ironía afilada como un escalpelo, descuartiza, para desconcierto de sus compatriotas lectores, el mito sentimental del pequeño pueblo, cálido e ingenuo, que se había convertido en el paraíso romántico de quienes habitaban la desolación de los conglomerados urbanos estadounidenses. La heroína, Carol Kennincot, es una Madame Bovary perdida en las callecitas tristes de un pueblo del Midwest; en su condición de bibliotecaria casada con un médico local, Carol sufre, crítica y en vano trata de cambiar el tedio, la mezquindad, la hipocresía y la mediocridad de sus vecinos granjeros.

Richardson dice expresamente que quiso que su *San Pedro* fuera para Colombia lo que *Main Street* fue para los Estados Unidos; en otras palabras, que la relación *Main Street:EEUU* fuera el modelo para su etnografía; es decir, el otro término de la analogía proporcional (::) era *San Pedro:Colombia*. El autor pudo haber seguido otros modelos más cercanos a la profesión y al tema, como *Small Town in Mass Society: Class, Power and Religion in a Rural Community* de Vidich y Bensman (1968; segunda edición), que tiene su San Pedro, llamado en seudónimo Springdale, y suscitó las iras de los “reales” springdaleños, como *Main Street* lo había hecho a su turno con los saukcentranos.

Richardson ni siquiera cita a *Springdale* en su bibliografía selecta, a pesar de ser tan cercano como modelo y de haber sido ventiladas, durante toda una década, las implicaciones de las iras suscitadas por la obra en una importante revista antropológica, *Human Organization*.

Richardson tenía, por tanto, una decidida inclinación pro-literaria al escribir *San Pedro, Colombia*. Sin embargo, la tradición antropológica, apoyada por la institución editorial académica, tenía en los 1970 una rigidez insuperable y el etnógrafo debió escribir dentro de los marcos canónicos su disertación y la síntesis, a fin de que fueran aceptadas. El autor se graduó y publicó. Pero no se rindió. Continuó su aspiración en favor de las formas poéticas del *écrire*³, hasta cuando se decidió por el que es considerado como “más puro” por la secular tradición literaria occidental, el del poema propiamente dicho, el *mythos/mimesis lírico*⁴ con su usual formato en verso y en estrofas.

Para ello Richardson volvió a Colombia y a San Pedro 30 años después, en 1992, en plan de continuar con su proyecto. A estas alturas ya era un curtido

³ Alusión al trabajo creador del escritor literario y del científico, quienes generan en el lector el efecto de la *illusio* (efecto de creencia) según la concepción de Pierre Bourdieu en sus *Regles de l'art* (1992:453-458). El poema invita al “juego”, a creer la “ficción como realidad”, y la ciencia a creer la “la realidad como ficción”. La experiencia estética, y la lectura no literal de una etnografía, implican la aceptación por parte del lector, de uno y otro tipos de invitación al juego.

⁴ En el sentido aristotélico de configuración de símbolos expresados en el lenguaje refinado de la *lírica* o canto del poeta, que expresa, en este caso por *ejemplificación*, una *mimesis* o descripción, en un modo lírico, de una experiencia humana; ver Ricoeur (1977:364). Para una caracterización histórico-evolutiva de los géneros poéticos ver Frye (1990), a quien sigo de cerca en el ensayo.

profesor y escritor, con muchas publicaciones y serios intentos de responder al viejo reto de capturar y decir la inasible verdad del antropólogo. En su intento había recorrido todo el camino que se abre a quien deja el terreno llano de la prosa conceptual y argumental, usual en las ciencias sociales, y se atreve a transitar decididamente por los más empinados y tortuosos del lenguaje poético.

A estas alturas ya soplaban nuevos vientos en el medio antropológico anglosajón de Norteamérica. El postmodernismo y “post-todo” antropológico de fines de siglo, se había alimentado de la lectura algo tardía de los autores franceses que fueron estrellas de los 1960 y 1970. Esta lectura parece haber sido las más veces indigesta, porque pocos entre los antropólogos locales leían bien el francés o tenían la sutileza necesaria para entender escrituras algo complicadas.⁵ Hablaban entonces,

con fervor de conversos, de la “crisis de la representación” y la idem “de la legitimidad”; ambas ponían en duda la verdad y autoridad de los relatos etnográficos. La solución para el etnógrafo, si es que la había —porque el radicalismo de algunos era tan suicida que anulaba el mismo derecho de escribir etnografías, cambiándolas por *performances*—consistía en producir textos que fueran a la vez *poéticos* y *políticos*. Un libro colectivo que se consideró como punto de quiebre para la nueva antropología, se tituló, precisamente, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Clifford y Marcus, Eds. 1986). Este texto, medurado en la voz de sus originales autores (con algunas excepciones), se convirtió en una biblia para numerosos epígonos quienes conformaron una militante facción vanguardista, la del “post-todo antropológico”.

Richardson pudo entonces *cometer* impunemente, y publicar en revistas prestigiosas, sus poemas etnográficos. *The Poetics of a Resurrection: Re-Seeing 30 of Change in a Colombian Community and in The Anthropological Enterprise* es el título completo de uno de esos poemas-etnografía, pieza de seis secciones, unos 300 versos, con inserciones ocasionales de prosa que suman 200 renglones. Como el título anuncia, se trata de una doble resurrección, la de la experiencia etnográfica en cuanto ejercicio de escritura dentro de la cambiante

⁵ No es una calumnia tercermundista tejida alrededor de la imagen del “gringo” tonto y arrogante. Cualquiera que haya convivido con los científicos sociales de EEUU sabe que, con excepciones que brillan por serlo, para ellos los libros extranjeros; incluso los de autores estrella de habla francesa que los obnubilan, comienzan a existir sólo cuando son traducidos al inglés y usualmente lo son muy tarde (*L’amour pour l’art* de Bourdieu demoró 20 años). Sobre la dificultad de comprensión, que se añade al *monolingüismo* y *parroquialismo* (expresión de una autora de ellos, Balfe 1992), basta pensar que un *Reader Digest* sólo lo puede prosperar en la tierra que inventó los precocidos y los *fast foods*; y basta mirar la proliferación de libros adaptados y simplificados, llamados *for dummies* (hay hasta un “Ulyses for dummies”, en 10 simples cuadros tipo comics); y basta leer los comentarios de desagrado por la “incomprensión intercultural”, inaceptable entre sociólogos profesionales, que Pierre Bourdieu expresó algún día, en un simposio organizado sobre su obra en una universidad estadounidense; en *Contemporary Sociology*, 21:151-161, 1992.

Sobre el simplismo y escepticismo dogmático de sus corrientes post-modernistas y post-todo puede verse Todorov (1998: 223-289). Una versión benigna y comprensiva del “neopragmatismo” de los estadounidenses, que posiblemente explica este proceder, se puede leer en Latimer (2001).

antropología, y la del pueblo representado en el poema, que también está sometido al cambio. La doble resurrección, metáfora del cambio, constituye el argumento del estudio. En la página siguiente se encuentra, como muestra, la Sección VI del poema, que fue publicado en el original inglés por el *American Anthropologist* y en una versión castellana por la revista colombiana *Sociedad y Economía* (Richardson 1998, 2002).

El quid argumental de este poema-etnografía está inscrito, *poéticamente*, en un poste del camino, que el autor, al bajarse del bus de servicio público, encuentra a la entrada de San Pedro. Se habla de poste y de forma poética, porque se acoge aquí lo que dice Roland Barthes (1970) del poema, que tendencialmente busca llegar al sentido, no de las palabras, sino de las cosas mismas. Jorge Luis Borges (2000), por su parte, confirma que el lenguaje metafórico (el de los poetas y los pueblos primitivos) está en el origen del sentido, es decir muy cercano de las cosas; éstas no son simples cosas; ellas significan. El poste señala, con dos flechas (en este caso son flechas literales, denotativas), la vía que conduce al pueblo y la que conduce a Cali. Pero el poste *no señala más* y esa *no-flecha* (en este caso metafórica o, mejor, metonímica) es el motivo del poema. Porque las ausencias también simbolizan.

LA POÉTICA DE UNA
RESURRECCIÓN: VOLVER A MIRAR 30
AÑOS DE CAMBIO EN UNA COMUNIDAD
COLOMBIANA Y EN EL QUEHACER
ANTROPOLÓGICO

Section VI
So, In Conclusion

*The voice you heard in the AA
/ article argues
the task of anthropology is
/ to tell the truth.
The truth about San Pedro replies
/ to the question:
What is the relationship between
/ part and whole?*

*This is a question we have asked
/ before
and in its resurrection,
/ San Pedro asks it again
The sign on the variante
/ points in one direction
to San Pedro and another to Cali.
/ But there's no
arrow that points to Colombia.*

*San Pedro is not a point on a
/ continuum
but a place where people,
/ through speech
action, and artifact,
/ bring about Colombia
The relationship is asymmetrical,
but San Pedro, the part, is not a sign
for Colombia, but Colombia, the whole,
comes to be in its part.*

*And What Is Ahead?
Say "San Pedro,"
and to what have you referred?
A place to see?
A text to read?
Voices to hear?
A location of converging significance;
A journey into everyday poetics;
A rereading of three decades.*

Sección VI
*Por Tanto, En Conclusión
La voz que usted escuchó en el
/ artículo del AA dice
que la tarea de la antropología es
/ decir la verdad.
La verdad sobre San Pedro responde
/ a la pregunta:
¿Cuál es la relación entre
/ la parte y el todo?*

*Esta es la cuestión que preguntamos
/ antes*

y en su resurrección,
 / San Pedro la vuelve a preguntar
 El signo en la variante
 / apunta en una dirección
 hacia San Pedro y en otra hacia Cali
 / pero no hay
 una flecha que apunte hacia Colombia.

San Pedro no es un punto en un
 / continuum
 sino un lugar donde la gente,
 / por la palabra
 la acción, y el artefacto,
 / producen Colombia
 La relación es asimétrica,
 pero San Pedro, la parte no es un signo
 de Colombia, sino Colombia, el todo
 llega a ser su parte.

Y ¿Qué Hay Más Adelante?
 Diga "San Pedro,"
 y ¿a qué se ha referido?
 ¿Un lugar para ver?
 ¿Un texto que leer?
 ¿Voces que escuchar?
 Un lugar de significancia convergente;
 Un viaje a la poética de cada día;
 Una relectura de tres décadas.

Se trata, entonces, de un intento de hacer poesía a partir de una experiencia antropológica, en el segundo modo de hacer poesía que distingue Rose (1991:219) para los antropólogos que toman la opción de producirla: toman una experiencia antropológica como punto de partida para su experiencia estética. Y como se trata de arte con palabras, se puede postular que es una experiencia estético-poética.

Para facilitar la discusión se pone de presente que se trabaja aquí con la idea, acogida por filósofos (como Ricoeur 1977:323-379; y Jauss 2002), de poetas-críticos (como Eliot, 1933, 1957) y de críticos no poetas (como Frye, 1957) de que el poema nace en el poeta de una experiencia estética y genera en el lector

también una experiencia similar. Ricoeur habla de un "momento extático del lenguaje" (1977:369), y Eliot (1933: *passim*) de "conmoción", de "revolución de la sensibilidad"; dice Eliot que el poema "nos pone en contacto con innombrados sentimientos del substrato de nuestro ser." La noción de *retorno al substrato de nuestro ser* se puede relacionar con el retorno a un *sentido otro*, (metafórico, primitivo) del lenguaje, en donde las palabras y las cosas se intercambian ambigüamente como símbolos. Es decir, se logra un retorno al *estrato simbólico*, de "*conocimiento tácito*" que es vigente en las diferentes culturas y es diferente del conocimiento explícito, codificado, del otro nivel de conocimiento cuya expresión sintética está en las variadas y superpuestas enciclopedias culturales (Sperber 1975). Ese es el ámbito donde opera la "hechicería evocatoria" de las palabras que, según Baudelaire (citado por Bourdieu 1992:157), caracteriza a la poesía y al arte en general, dentro de la *concepción simbolista* que él inició y que tuvo en Eliot y en otros muchos autores modernos convencidos seguidores. En ese ámbito es en donde, según Baudelaire, el artista "pulsa el inmenso teclado de las correspondencias", es decir de las metáforas, las metonimias, y las analogías sobre las que actúa la *imaginación* del artista y del lector o receptor. Merced a este retorno los poetas y críticos hablan de *un nuevo, u otro, modo de ver y de sentir*. Bourdieu (1992:159) --haciendo referencia al arte de Flaubert, y por contraste con el realismo vulgar-- caracteriza esta otra visión como "la visión intensificada de lo real que ha estado inscrita por la evocación encantadora implicada en el trabajo de la *écriture*".

A la anterior precisión sobre la concepción simbolista del arte se agrega la del arte como *experiencia estética* (Carroll 2001; Jauss 2002; Zangwill 2002). Pero la mención del retorno al substrato simbólico de nuestro ser permitiría, si es el gusto del lector, reformular todo el argumento en una clave más amplia, en que la experiencia estética es una de las varias modalidades de *inferencia experiencial* por la que se entra *al modo simbólico* de relacionar las palabras y las cosas (Seamon 2001). Es la propuesta sobre el arte, referida en el primer párrafo del presente estudio. El arte, en este caso el arte poético, se caracteriza por su *capacidad de generar oportunidades creativas para hacer inferencias en un modo simbólico*. Y, en uno y otro caso (de concepción estética, o inferencial simbólica), esas experiencias de autor y lector se inscriben en coordenadas histórico-temporales bien precisas, a fin de evitar “la miseria del anhistoricismo” que critica Pierre Bourdieu (1992:421-430) a Arthur Danto y seguidores.

Richardson en sus textos sobre poética y de poética se acoge a la concepción estética del arte poético y utiliza el término “epifanía” para referirse a la experiencia peculiar que lo instituye. La “epifanía” como metáfora de la experiencia estética (poética) fue hecha famosa por Joyce, quien la tomó del ritual litúrgico católico y la aplicó —en su instancia más renombrada— a la niña pájaro que se revela en la orilla del río, hacia el atardecer y contra el mar, a Stephen Daedalus. En otras partes de su obra elaboró los detalles de esta metáfora que ya era patrimonio de la crítica inglesa, en particular en Walter Pater. Se trata de una revelación instantánea de “la cosidad de las cosas”, en momento en que

el objeto más común aparece a los ojos del alma como radiante, en otra dimensión. La referencia a la liturgia católica, en la festividad oficial de “La Epifanía del Señor”, resalta la idea que Joyce tenía del poeta como sacerdote de la imaginación eterna, el revelador de esa otra dimensión (Valente 2000).

En un ensayo sobre la poética de los lugares en el *Jardín del Edén* de Hemingway, Richardson (1999) recoge esta versión, hoy común, de la genealogía, naturaleza, y efecto del fenómeno poético, con una referencia a la mujer protagonista que estaba “*very tan and their hair was faded and streaked by the sun and the sea*”⁶. Recuerda, además, citando a Wolfgang Iser, que la concepción contemporánea de la poesía implica también la participación del lector, quien en su imaginación, responde a la incitación del poema, y completa el poema con sus propias epifanías. Y en otro texto, que es también una etnografía-poema, Richardson (1998b) describe genéricamente esas epifanías y su papel dentro de la función poética:

La poesía, como un lenguaje especial, es apta para esos momentos especiales, extraños, incluso misteriosos, cuando los pedacitos y piezas de pronto se unifican. Esos momentos llegan en terreno con hiriente acerbidad, cuando el etnógrafo, lejos de casa y en una cultura extraña, tiene una acendrada sensación de la fragilidad de ser humano. En tal

⁶ “Muy bronceada y su pelo estaba oscurecido y golpeado por el sol y por el mar.” La semejanza con la epifanía de la niña-pájaro de Joyce es interesante, tal vez pensada por Richardson y por Hemingway: un ejemplo de los arquetipos de que se nutre la poesía.

sentido, la poesía parece ser un modo de comunicar instancias en las que sentimos que nos ha mostrado su rostro la verdad.

Se dijo antes que la experiencia poética (la epifanía) frente al poste de entrada revelaba una ausencia de flecha (metafórica o, más apropiadamente, metonímica). Faltaba una flecha que apuntara hacia Colombia. Se anota que es una flecha no literal ni denotativa, para resaltar que Colombia, como entidad social, como el “nosotros nación” que estudia el antropólogo, y como referencia de identificación de los colombianos, no existe sino en la *abstracción*, imaginación, y habla de los antropólogos, y de los colombianos. Porque es una de las firmes conclusiones de la moderna ontología de las ciencias sociales,⁷ que sólo son concretas y perceptibles, como cosas y eventos del mundo extrasemiótico, las singularidades, es decir los individuos, los eventos, las localidades, las regiones geográficas, las infraestructuras institucionales.

Richardson, como antropólogo y a diferencia del bobo del pueblo sumido en su inmediatez denotativa, está interesado en que su *San Pedro, Colombia* (el de 1970), como “pueblo de país en desarrollo” inscrito en un texto, y como

distinto del San Pedro físico y social que recorre el bobo, funcione como una *metonimia densa literal* (todavía no poética) de “las instituciones colombianas” (*the whole comes to be in its part*). Agrega que la relación entre *San Pedro personaje* y esa *Colombia nación* que *ejemplifica*, como *verdad antropológica*, es producida, o dicha, por la gente de San Pedro, Valle, el pueblito singular que está a la orilla de la carretera entre Buga y Tuluá.

Precisamente, a Richardson le llamó la atención *Main Street* de Lewis porque el novelista había logrado crear magistralmente un *pueblo personaje*, con un alias, “Gopher Prairie”, que marcaba la distancia desde la literaridad denotativa de Sauk Centre hasta metonimicidad, esta vez sí poética y ejemplar, de *Main Street*. (La confusión entre literalidad y metonimicidad poética causó no pocas molestias y enemistades al satírico autor, como ocurrió a los sociólogos Vidich y Bensman en el caso de Springdale⁸; sólo después del Premio Nobel, Sauk Centre reconoció a Lewis como un hijo notable, hasta el punto de convertirlo en el héroe cultural local; el cambio estuvo, desde luego, correlacionado con el ascenso de los ingresos locales por concepto de turismo).

El modelo literario (en el sentido de ideal para seguir) fue muy bien

⁷ “We can of course study a national community or a group by observing what goes on, asking questions, etc., but there is no such thing as observing a society *as such*. The limits of the French society are not the state frontiers of France, not only because France has territories and influence elsewhere in the world but because ‘French society’ is a theoretical concept, where ‘theoretical’ means more than just unobservable. The best way of illustrating this is by looking at the history of the term ‘society’ and the different ways in which it has been used since, roughly, the eighteenth century” (Outwaithe 1998:284).

⁸Se debe precisar, sin embargo, que en el caso de los sociólogos no se trata de literalidad versus metonimia *poética*, o *illusio* poética de *Main Street*, sino que los habitantes del pueblo no aceptaron la invitación al juego con el “modelo” que publican como científicos; esos habitantes se quedaron jugando a la descripción literal de su pueblito y estaban, por tanto, más cercanos al bobo del pueblo de San Pedro, que a un lector inteligente de la etnografía de Richardson. El uso de seudónimos es un mecanismo que facilita este efecto del modelo. Véase la nota 4.

escogido por Richardson, porque Lewis se hizo famoso no sólo por su personaje colectivo, el *town* de *Main Street*, sino por la mordaz caracterización de personajes “típicos” individuales que, presentados en sendas novelas, se unieron a la galería mundial de personajes literarios --Pantagruel, Don Quijote, Sancho Panza, Falstaff, Rosalinda y cien más—creados por los poetas de todas las modalidades y naciones. De la pluma de Lewis salieron *Babbitt*, el proverbial materialista, conformista, y anti-intelectual provinciano estadounidense; *Arrowsmith*, el sacrificado médico, obsesionado con sus propios proyectos salubristas y sociales; *Elmer Gantry*, el monetizado pastor fundamentalista, glotón de poder y de ambición; y *Dodsworth*, el gringo viajero que compara desde lejos, y extraña, su “America” familiar.

Una de las ventajas de la configuración poética es la libertad que otorga al autor-lector frente a las constricciones del tiempo y del espacio porque en el modo simbólico de ver cualquier cosa puede ocurrir. La condensación de la experiencia humana, que en el orden existencial ordinario está amarrada a un *lugar irrepetible* del planeta y sujeta a la distensión a lo largo de la flecha del *tiempo vivido* (con los inconjugables antes, ahora, y después), es posible en el poema.⁹ Por ello el de

⁹ El análisis del *tiempo vivido* y su relación con el *tiempo relatado*, en la filosofía (Aristóteles, S. Agustín, Husserl, Kant, Heidegger), en la historiografía (Bloch, Braudel) y en la ficción (Woolf, Proust, Mann)-- es hecho de modo magistral por Paul Ricoeur en su obra *Temps et Récit* (1983, 1984, 1985). Las referencias a la condensación y desplazamiento como mecanismos del trabajo simbólico, claramente mostrados por Freud en el caso del sueño, son tratadas para la poesía por Frye (1990:148-149), y

Richardson, cuyo extracto se reproduce aquí, puede ser presentado como “un viaje a la poética de cada día / una relectura de tres décadas.”

La “crisis de representación” y la etnografía tradicional de *San Pedro*

Se habló más arriba de una disputa de la “antropología post-todo” (post-positivista, post-estructuralista, post-positivista) con la antropología tradicional. La ruptura con la tradición fue planteada en términos de tres “crisis” que afectaban el discurso tradicional de los etnógrafos: la de “representación”, la de legitimación, y la de la praxis. Así las califica y ordena un texto que puede tomarse como vocero de la posición “post-todo”, el texto *Interpretive Ethnography* de Norman K. Denzin (1997), uno de los epígonos de esta posición. Ellos recogieron las banderas que habían alzado años antes varios autores estadounidenses, quienes sacaron sus propias conclusiones de los planteamientos de la antropología interpretativa postulada por Clifford Geertz en tres libros claves aparecidos en 1973, 1983 y 1988. El punto de quiebre en esta historia lo constituye el libro colectivo *Writing Culture* (Clifford y Marcus, Eds., 1986), resultado de un simposio realizado en Santa Fe, New Mexico; once años después todavía se hablaba en la literatura antropológica vanguardista de “antes y después” de ese libro (*After Writing Culture* de James, Hockey y Dawson, 1997). En algunas ocasiones este discurso logró tener la connotación simplista, dogmática, y mítica, por no decir apocalíptica, de que se trataba de una gran ruptura milenaria;

para el orden simbólico general por Sperber (1975:123).

aunque, siendo justos, hay que recordar que la antropología apenas cumple el centenario, y no todos, ni siquiera en Norteamérica, se alinearon con el movimiento, y no pocos continuaron haciendo antropología tradicional sin que el mundo se acabara.

La “crisis de la *representación*” fue concebida por esta escuela como un cuestionamiento frontal a la *autoridad* del etnógrafo para representar en sus textos la realidad que estudia; se decía que los métodos etnográficos, por refinados que fueran, no eran suficientes para otorgar preeminencia a la voz del etnógrafo entre *las otras voces* (por ejemplo las de la gente local) que también “representan” la realidad en cuestión. El cuestionamiento estaba centrado en la *verdad de los relatos etnográficos*, pues el supuesto post-todo era que no se puede hablar de verdad, sino de versiones, de voces, que relatan experiencias; a lo sumo se puede hablar de la verosimilitud de esas versiones; y la que reclama el etnógrafo que usa los métodos tradicionales (tildados de esencialistas, realistas, naturalistas, positivistas, o empiristas) era insuficiente; y la que del que usa métodos “post” corría el gravísimo riesgo del inmovilismo que emerge de la crisis de la praxis (de la que se habla enseguida). La ciencia empírica debía ser substituida, entonces, por la crítica social, y según algunos extremistas, los textos debían convertirse en *performances estéticas*. Aquí aparece entonces la conexión con la *crisis de legitimidad*, pues ésta no asistía al etnógrafo para “representar” (en los sentidos adicional de abogar por otro, o de hacer una *performance*) sino en tanto esas “representaciones” se dedicaran menos a describir situaciones que a cambiarlas en asocio con la gente local. Al final, para cerrar el ciclo, aparecía la

crisis paralizante de la *praxis* que provenía de sacar la consecuencia lógica del postulado derridano asumido por los post-todo y resumido lapidariamente por Denzin (1997:4): “¿cómo se puede lograr un cambio en el mundo si éste no es sino un texto?”

Interesa en esta sección trabajar la “representación” de San Pedro, Valle, tal como aparece en el libro *San Pedro, Colombia*, inscrito como está en la modalidad tradicional de la prosa conceptual que ha sido objeto de los arietes de los post-todo. Es bueno reiterar aquí que Richardson en 1970, antes incluso de que Geertz hablara de la descripción densa, de la interpretación de las culturas (1973) y de los géneros confusos (1983), había manifestado una aguda percepción de los problemas que planteaba *la verdad* de su texto y anticipado en buena parte los reclamos que harían los post-todo treinta años después.

Pues bien, es hora de dar una mirada breve al texto. Siguiendo el postulado inicial de que los sanpedranos son colombianos concretos, el primer capítulo elabora una visión panorámica del país colombiano, de sus regiones andina, caribeña, pacífica y oriental; de su estructura socio-racial y étnica; y de su proceso acelerado de modernización. La literatura disponible sobre el país en cuanto a geografía, demografía, cultura, organización social, política y económica, le permite hablar sintéticamente de la nación colombiana, presentada *metonímicamente* en los sanpedranos descritos (“la parte está por el todo”). El capítulo segundo traslada al lector a ese San Pedro concreto, ubicado en el Valle geográfico del Cauca. El autor al entrar al pueblo recuerda a *Main Street* de Lewis y

afirma que parece que los sanpedranos hubieran aprendido la lección de Lewis, porque son conscientes de la maldición de la vida pueblerina: “pueblo pequeño infierno grande.” (En cambio, los springdaleños de Vidich y Bensman, al menos los superordinados, estaban convencidos de que su pueblo era un paraíso). Queda así planteada la analogía *Main Street* : EEUU :: *San Pedro*: Colombia, con la *aparente*¹⁰ confusión de niveles de la realidad pues se asimilaría un pueblo de ficción (*Main Street*) con uno no ficticio (“San Pedro, Valle”), soleado, de gentes con nombre propio y plaza central que esas gentes pueden caminar. El capítulo describe la conformación física de San Pedro y agrega una muestra de perfiles humanos de sus residentes, con nombres propios que no son seudónimos (*Springdale* es un seudónimo, y lo son también los de sus actores principales): Don Hernán, el alcalde, Pedro, Ramón, Don Carlos, doña Leonor, Ninivé su hija, y otros cuantos más son personajes que efectivamente vivían en San Pedro y respondían a tales nombres.

¹⁰ Esta confusión de niveles es *aparente* porque, como se verá en la última sección, también el *San Pedro, Colombia* no es “San Pedro, Valle” literal: es un *mythos-mimesis* (en el sentido aristotélico discutido por Ricoeur 1983-1985), como lo es *Main Street*, sólo que el primero es una *écriture* etnográfica y el segundo una novela (*écriture* poética). Ambos dicen una *verdad no denotativa* que trasciende la literaridad Sauk Centre, Minnesota, y de San Pedro, Valle; para ser exactos y anticipar la conclusión, Richardson intenta decir con su *San Pedro, Colombia* (el de 1970) algo más que una verdad denotativa mediante una *metonimia densa no poética* que técnicamente se puede denominar un “modelo”, en el sentido propuesto por Max Black (1962); ver Ricoeur (1977:357-366); los modelos son algo así como “las metáforas” de la ciencia según estos autores.

Vienen luego los capítulos temáticos usuales en las etnografías de pueblos. El de la economía tiene subtítulos con referencias concretas metonímicas, como “Fincas, pollos, y criadores de caballos”, “Cigarrillos [fabricados allí] y tacos de billar”, “El mercado y la junta comunal” y de referencia (o etiquetación) abstracta, como “El trabajo, la cultura, y los pobres”. El de la política habla del municipio y la organización nacional dentro de la que anida, los partidos, el sentimiento de que “nos duele Colombia”, y la actitud hacia los Estados Unidos. La religión es descrita con referencia a la organización eclesial católica, sus creencias y rituales, y la filosofía de la vida que se capta en los comentarios locales durante la Semana Santa. Viene luego el capítulo de la vida familiar, sobre el que se comentará en seguida, para concluir con las reflexiones generales de las cuatro páginas del capítulo final que condensan el argumento de que San Pedro ha servido, como *ejemplo o muestra*, para decirle a la comunidad antropológica cómo es un “*small town in a developing society*”.

Se puede mirar el detalle de la estructura narrativa de los capítulos en el dedicado a la vida familiar. Se trata de una combinación de retratos personales, que operan como *ejemplos o muestras*, salpicados de observaciones generales que hallan en San Pedro, con los ajustes debidos, lo que ya se conoce por la literatura antropológica de las *developing societies* de *Latin America*. El capítulo narra en detalle la historia de Séneca, el hijo mayor de una mujer viuda, sus aspiraciones y peripecias dentro de la red familiar y contexto pueblerino, hasta que conforma su propio hogar, con foto incluida de la fiesta de boda. Este micro-

relato se acerca bastante a un relato de novela, (digamos, las peripecias de Carol Kennincot), con diálogos y confesiones, desde luego sujetos a la comprensión exagerada de unas pocas páginas. *Main Street* tiene 474 que mezclan diálogos y monólogos con descripciones naturalistas salpicadas de escasas anotaciones analíticas. En *Springdale* no hay diálogos ni monólogos, sólo relatos de tipo sociológico, que combinan la descripción empírica observacional con la interpretación conceptual. El relato sobre Séneca se desenvuelve en seis páginas, y el conjunto de *San Pedro* en 95. Luego, el la parte final del capítulo, el autor se dedica, con lenguaje antropológico, a clasificar a las familias según si son nucleares o extensas, o de estructura patriarcal o matriarcal, agregando los comentarios y ajustes descriptivos que hay que hacer a partir del saber antropológico tradicional. Termina con una mención de la relación entre vida familiar y vida pueblerina.

¿Cómo se presenta aquí la “crisis de la representación”? El lector habrá notado que el término “representación” ha ido entre comillas porque se toma del discurso vigente entre los críticos post-todo. Esa “representación” usualmente tiene tres sentidos: *referencia* denotativa y no denotativa (de la que se habla enseguida), acción de “hablar por” (en el sentido, por ejemplo, de representar a un cliente delante de un juez), y *performance* (acción dramática de ficción de una acción). La legitimidad del antropólogo para hacer esa representación en el triple sentido es la que era cuestionada por los post-todo. En el presente estudio el término sin comillas se toma un sentido restringido y muy especializado de *modalidad no verbal y no denotativa de referencia*, que es la que propone Nelson

Goodman (1968, 1978), y la que permite trabajar con más rigor la cuestión de la función que cumple la configuración textual que construye el antropólogo a partir de su trabajo de campo.

Referente es el tercer término, usualmente dejado en el olvido, del triángulo semiótico (significante, significado, referente) y corresponde a los “objetos del mundo” sobre los que versan los significantes verbales y no verbales. La referencia en nuestro caso es el punto focal porque lo que en la “crisis de representación” está en cuestión es, precisamente, la relación, legítima o no, de las configuraciones verbales producidas por los antropólogos con respecto a los “objetos” de campo, es decir, las localidades de referencia. Según Goodman un símbolo o materialidad comunicativa verbal o no verbal “está por” algo, cosa o evento, que se supone está en el mundo de los objetos, sean ellos físicos o mentales. Esa es la *referencia*, en sentido general, que tiene cuatro formas: *descripción*, *representación*, *ejemplificación*, y *expresión*. La *referencia denotativa* va de las etiquetas (*labels*) a las cosas y eventos; esa referencia es *descripción* si se hace con símbolos verbales, y *representación* si con símbolos no verbales. El inverso de la referencia *denotativa*, que va de las cosas y eventos a las etiquetas (*labels*) son la *ejemplificación*, cuando se trata de cosas o eventos que “están por” los entes abstractos que mencionan las etiquetas, y la *expresión* (que es una forma de ejemplificación) cuando se trata de expresar propiedades abstractas que esas cosas tienen. Ricoeur (1977) en el estudio siete, titulado “Metáfora y referencia”, recoge y comenta la propuesta de Goodman y elabora un muy útil cuadro que ayuda a entender estas complejas

relaciones y a aclarar lo que ocurre con el texto en prosa de Richardson de 1970 y el en verso de 1998/2002

El texto en prosa de 1970 es *algo más* que una descripción denotativa, aunque contiene, desde luego, descripciones denotativas a las cuales, como veremos van unidas ciertas *verdades factuales* (por ejemplo que “San Pedro tiene iglesia construida en ladrillo”, que “el alcalde se llama Don Hernán”, etcétera). El texto completo es sin embargo, como *configuración simbólica global*, un *mythos-mimesis*, ejercicio complejo de referencia. Como tal es, en rigor, una *ejemplificación*, con las implicaciones que ello tiene dentro de la propuesta de Goodman y el comentario de Ricoeur. (Como se verá en la sección que sigue, el texto “poético” de 1998 va a ir incluso más allá de la ejemplificación literal pues entra en el campo de la *expresión metafórica*, es decir, es un intento de retorno al “substrato” simbólico, dominio del poema, comentado más arriba). Por tanto, la “crisis de la representación” en el texto en prosa de Richardson hay que replantearla como una eventual crisis de la *ejemplificación* que pretende. Como esta “crisis” la plantean los post-todo en términos *de verdad*, la respuesta a la inquietud se traslada a la última sección, en donde se trabaja la cuestión de la verdad (factual y metafórica) de la obra antropológica de Richardson sobre San Pedro (1970, 1998/2002).

Las especificidades de una solución poética

La solución poética que ofrece Richardson en 1998 comienza por hacer expresa su intención entregarnos un poema. Utiliza en efecto el recurso

tradicional formal de la escritura en versos organizados en estrofas, y éstas en secciones; y de intento abroga, con “libertad poética”, algunas reglas de sintaxis y ortografía (por ejemplo en el uso de mayúsculas y en la puntuación) que son obligatorias en la prosa narrativa, ensayística o argumentativa. El texto tiene seis secciones y un epílogo. Algunas de las secciones traen sólo versos, mientras que otras (las impares) combinan los versos con algunas líneas de prosa. La estructura general es así: Sección I: 89 versos (v) y 5 renglones (r) de prosa; II: 43 (v); III: 22(v) 17(r); IV: 96(v); V: 24(v) 95(r); VI: 33(v); Epílogo 76(r).

No es banal el recurso al verso (en este caso de formato libre), porque --si bien no todo conjunto de versos constituye un poema, y hay maravillosos poemas en prosa-- el solo hecho de acudir a este formato implica que el autor quiso trasladarse a una modalidad de lenguaje que tradicionalmente ha utilizado el artificio del verso. Con esto está emitiendo una *señal fática* (Jakobson 1988:36) al lector para que, cambiando de registro, se traslade a un “modo poético” de lenguaje y allí lea (“vea” dice Richardson) *de otro modo* a través de la página que lee.¹¹

¹¹ Alison Mark (1999) cita a la poeta y crítica Verónica Forrest-Thomson quien recoge bien la opinión especializada al respecto sobre la función *fática* de la prosa y el verso: cuando una sección de prosa es reorganizada en verso, el sólo uso *de ese artificio poético* es suficiente para cambiar las expectativas, modos de atención, y estrategias interpretativas, con respecto a las unidades léxicas, aun sin mayor alteración del material lingüístico propiamente dicho. Roman Jakobson (1977a) analizó a fondo el asunto bajo el rótulo de “gramática de la poesía.” En el orden simbólico al que se trasladan el poeta y el lector la distinción entre forma y contenido se hace muy tenue, hasta

La propuesta textual de Richardson tiene un *propósito argumental* claro, expresado en el título: quiere poner ante los ojos del lector, que está al otro lado de la página, un *doble fenómeno de cambio*, el que ha ocurrido tanto en un *small developing Colombian town* y el que se ha dado en la comunidad antropológica para la cual escribe. Es el *mensaje* de su discurso, que pone de presente que Richardson no renuncia a la *función referencial o cognitiva* (Jakobson 1988:37) de su discurso. Pero esa referencia, como se dijo en un párrafo anterior, se plantea en un modo poético, porque el lector es invitado a trasladarse al substrato específicamente simbólico de la comunicación. La ejemplificación – para decirlo en los términos con que Ricoeur (1977:346, cuadro) comenta a Goodman, deja el campo de la literalidad para situarse de lleno en la “metaforicidad” (o mejor, en este caso, la metonimicidad¹²) propia del discurso

perderse, y el lenguaje adquiere un poder creador de “hipótesis” o “verdades” que en buena parte depende de su mismo artificio formal. Baudelaire fue uno de los primeros en advertir este poder creador de la forma en la que se apoya la imaginación (Wellek 1988: 560-583). Sartre, por su parte, ha comentado la peculiaridad de la prosa de mantenernos atados al mundo ordinario en que las palabras, no las cosas, significan; en el verso (para él en el poema) la distinción entre palabras y cosas, como significantes, se modifica merced al poderoso ambiente simbólico en que se desenvuelven (en Caseaux 2001:316-318).

¹² Véase, en el último párrafo del ensayo, una breve mención de la existencia de dos formas de “verdad poética”, la metafórica y la metonímica. Hay un sesgo occidental a favor de la conexión histórica entre metonimia y ciencia, y entre metonimia y prosa, que hace sonar un poco extraño hablar de un lenguaje metonímico-poético; más cuando se ha encontrado que la poesía metonímica se ha expresado más en prosa que en verso, tradición que se invierte en el caso de Pasternak (Jakobson 1977c); además, es muy

poético. Richardson busca con el *artificio lingüístico* propio de la poesía (Forrest-Thompson 2000) que el lector “vea”, pero *vea de otro modo*, no una estructura cultural que estaría subyacente en el pueblo que cambia, sino que el lector se encuentre con las presencias concretas, redondeadas, de carne y hueso, que andan por la plaza de San Pedro, y *ejemplifican metonímica y poéticamente, poseyendo figuradamente las propiedades de esa entidad abstracta antropológica que se llama un “small Colombian town”*. Ahora bien, estos encuentros no serán encuentros comunes (prosaicos), sino epifanías, como el encuentro de Stephen Daedalus con la niña pájaro. En otras palabras, Richardson intenta que el lector tenga sus propias epifanías sobre la colombianidad cambiante, en tanto ésta, mediante una elaborada sinécdoque, está ejemplificada *poéticamente* por el texto.

El lector no ha estado en el San Pedro vivo ni frente al poste de las dos flechas señeras, pero puede tener la experiencia vicaria a través del artificio de los versos y renglones en prosa del poema. Richardson busca, en consecuencia, generar una *experiencia de alusión*, de incitación a que *la imaginación* del lector opere el acto

frecuente el uso de la metonimia en lenguaje no poético: lo tenemos en el caso de *San Pedro, Colombia* (ver nota 11). La costumbre (en la que cae Ricoeur) es hablar genéricamente de “metaforicidad” para referirse a las dos modalidades; después de los estudios de Jakobson queda claro que lo genérico “metafórico”, que se hace coincidir con lo poético, se debe subdistinguir en metafórico y en metonímico, según el énfasis se dé a las relaciones de contigüidad (metonimia) o a las de semejanza (metáfora). La sinécdoque es una modalidad de metonimia en la que la parte “está por” el todo, o viceversa. Sevilla (2002) hace una revisión actualizada de la noción de metáfora, en relación con la etnografía.

creativo de sus propias epifanías. Como se ha dicho más arriba, dentro de una concepción esteticista del arte para que sea poema, esa experiencia de alusión debe ser una *experiencia estética* y en ésta, como lo aclara Jauss (2002), debe operar la imaginación. Recuérdese que el libro de 1970 concluyó diciendo que la verdad que entonces Richardson quería decir como antropólogo no estaba en el libro sino que se quedaba en esas personas pueblerinas que intentaban extraer una explicación del sentido de sus existencias. Ahora, 30 años después, y con un recurso nuevo, el autor intenta poner ante el lector las voces de estas personas. Los recursos del lenguaje poético a que acude se orientan todos a que el lector “*vea las voces*” de estas personas cuando ellas experimentan y comentan el cambio que se ha dado en sus vidas cotidianas.

Parece verdad de Perogrullo, pero hay que decir que la mejor manera de describir para evaluar un poema es lograr que sea leído. Desde que a A. I. Richards se le ocurrió decirla por primera vez, se ha repetido una verdad desconcertante para muchos: *¡un poema no significa, un poema es!* Lo que quiere decir, en el lenguaje de Jakobson (1988), que la *función referencial* que da preeminencia al “mensaje” (o significado), pasa a segundo plano porque la preeminencia la toma la *función poética*, merced a la cual el conjunto verbal vale, como obra de arte, por sí mismo. Por tanto, en vez de describir por paráfrasis *el sentido* del poema en cuanto tal (no su significado argumental –ver más adelante), es necesario *experimentarlo*, porque para eso se hizo. Otra verdad primaria, que fue dicha por Eliot (1933), quien citaba la frase de Richards arriba traída, es menos repetida: el poema no se puede definir, y

no es necesario definirlo; todos sabremos cuándo estamos frente a él, porque es una experiencia indefinible; simplemente es.

En consecuencia, este (presunto) poema de Richardson, que fue publicado con ese propósito preciso originalmente en el *American Anthropologist*, y luego, con su versión castellana en la revista *Sociedad y Economía* de la Universidad del Valle, está allí para ser leído y experimentado. Suponiendo que se hace esa lectura, aquí basta hacer unos apuntes sobre el modo como el autor estructuró ese intento de inducir epifanías. Estos apuntes no pretenden ser una *paráfrasis total* del sentido del poema, pues si se trata de un genuino poema, éste no es susceptible de paráfrasis totales (ver más adelante la opinión de Eliot).

En la primera sección Richardson invita al lector a leer en el *American Anthropologist* de fines de los 60, entre otros documentos, su primer artículo sobre San Pedro, que describe como “un hueco”. Luego se presenta él, presenta a su familia, hace un recuento de su viaje inicial y confiesa que la antropología en que se formó, con su funcionalismo, resultó incapaz de resolverle su inquietud, y lo dejó con los brazos abiertos y vacíos en la mitad de la plaza, buscando la verdad. Pero había una esperanza, la de que “lo que fue al menos anuncia lo que vendrá” (así piensan los Sureños del EEUU). Y por eso, 30 años después, aterrizó en Cali, impactado por los aplausos espontáneos de los caleños residentes por fuera que, al llegar de vacaciones, expresaban su regocijo de volver a casa.

La segunda sección es un recuento lírico de la experiencia de retorno a Cali, antes de emprender el camino hacia San Pedro. Una inquietante noche de hotel, una mañana hermosa, los cerros tutelares,

y la nostalgia que lo invade al notar los cambios en las personas, las costumbres, y las cosas. Pero el tiempo es circular, el pasado resucita, y gira en torno de un secreto que se debe descubrir. Y para ello anuncia el nuevo modo de ver (sus propias epifanías) y de hacer ver (la incitación para que el lector tenga las suyas).

Al nuevo modo de ver, el poético, se dedica la tercera sección, que pone en versos y en renglones corridos, las ideas que sobre el lenguaje poético recoge de antropólogos, filósofos y poetas: se trata de una experiencia cara a cara, mano a mano, palabra a palabra, con la cultura como presencia; pero presencia de la “nada sólida”, del “silencio que suena”, de los “ecos inscritos en el texto”; la verdad –esta *nueva verdad*, que no es la *factual*, sino una *verdad poética*-- es creada por las palabras dichas y escuchadas.

La cuarta sección inicia con la remembranza de los contactos profesionales cuando vino la primera vez. Remembranzas que flotan, flotan... cuando “*Son of a bitch!*” ese ensueño se interrumpe porque el bus que lo lleva a San Pedro lo deja de improviso en el cruce de la entrada, en donde está plantado el poste de las flechas. Luego narra el reencuentro grato y silencioso con el pueblo, y el reconocimiento de sus calles, plaza, casas, cosas y personas; hasta que decide romper el sello del sigiloso observador y pregunta por su familia amiga, la familia Libreros.

Entonces, en la sección quinta, la más larga, y la que más prosa tiene, aparecen las voces que el autor quiere que el lector “vea”. En verso presenta a sus amigos, y primero de todos, a Séneca, el guardabosques del pueblo y amigo personal. En prosa Séneca habla, el

antropólogo escucha, y otros actores, que intervienen poco, complementan y explican. Los relatos, impresiones, y evaluaciones de los cambios ocurridos aparecen en el diálogo de Séneca y Miles (el antropólogo) con breves insertos de doña Olivia. Se hace el repaso del cambio operado en un conjunto de estructuras físicas, de personas, de eventos y costumbres. Las calles ahora están pavimentadas, el acueducto funciona, hubo presencia ominosa de narcotraficantes, y la fe y liturgia católicas han sido afectadas. Este efecto es ubicuo: hasta la Presencia sacramental de Cristo en la Hostia, expuesto en la custodia que se pasea por el pueblo el día de Corpus, muestra el cambio que ha modificado las estructuras mundanas: esa Presencia también se ha vuelto tan tenue que está a punto de desaparecer. Sólo el poema asegurará que tal Presencia, como las otras presencias tenues, las de las voces de los sanpedranos, sean escuchadas, o mejor “vistas”, durante las epifanías que el lector puede tener cuando rumia –con la “*suspensión of disbelief*”¹³ que aconsejaba S. T. Coleridge como inherente a la experiencia estética-- los versos y renglones de la obra de arte.

La sección VI ya fue mentada en la introducción, cuando se habló del propósito argumental de la etnografía-poema: como el de *San Pedro, Colombia*, el texto de 1970, se quedaba corto para decir la verdad (que se quedó en el pueblo), el propósito del poema de los años 90 es procurar una experiencia de

¹³ Esta complicidad del lector con el texto poético es tratada por Bourdieu (1992:455-458) bajo el rubro de *illusio* literaria, con referencia a Mallarmé, Faulkner, y Flaubert. La clásica frase “suspension of disbelief” la dice Coleridge en su *Biographia Literaria*, cuando estudia la poesía de Wordsworth (1951:264). Véanse las notas 4 y 11.

leer en la cual se puedan “ver” un conjunto de voces que tienen la necesidad de ser escuchadas. El texto de 1998, mediante un recurso muy elaborado del lenguaje, el más artificioso de todos los inventados por los seres humanos¹⁴, se convierte en “un lugar de significación convergente”, y allí, el lector puede hacer “una caminata dentro de la poética de todos los días”.

En el epílogo, este mensaje es repetido por el autor, académico y docente, en estilo no distinto del vigente en los textos tradicionales del *American Anthropologist*. Hace ver que con el poema quiso dar una lección, *un ejemplo*, una muestra de lo que sería una pieza etnográfica y poética del estilo post-moderno, de vanguardia, y comenta su intento, conectándolo con el resto de la literatura antropológica mediante las usuales referencias bibliográficas.

En lo que va de la presente sección se ha hecho un bosquejo de la estructura del texto “poético/etnográfico” de Richardson y se ha dicho que revela una intención explícita del autor de que sea ambas cosas: poema y etnografía. En lo que sigue se intentará evaluar, aunque sea de modo muy rudimentario, la cuestión de la *calidad poética* del texto,¹⁵

¹⁴ De Forrest-Thomson (1979), reconocida poeta y crítica de tradición wittgensteiniana, se ha publicado un estudio convincente del poema como artificio del lenguaje. Es sabido que para Paul Valéry, quien seguía de cerca las ideas de Mallarmé, el lenguaje poético era un “lenguaje dentro del lenguaje” (Koch 1998; Bucher 1979).

¹⁵ Una de las cuestiones debatidas en la sociología del arte es la reticencia de los sociólogos a asumir posiciones sobre la calidad estética de las obras que constituyen el objeto de estudio (Zolberg 1990:29-78). La posición que aquí se asume va por la vía media: se establecen los criterios propuestos por los críticos literarios pero se deja,

es decir, se trabajará la pregunta de si esa pieza de discurso muestra atributos que, de acuerdo con la opinión emitida por la tradición literaria, corresponden a un poema. La cuestión de si, además de poema, es también una etnografía será tratada en la sección final.

Ya se ha hablado de la intención del autor de hacer un poema, merced al recurso de la combinación de versos y prosa. Pero se debe superar la *falacia intencional*: no vale la intención, sino que vale, en el orden inter-subjetivo, la capacidad de ese texto para suscitar en el lector, como se supone lo ha hecho en el autor, un conjunto de epifanías (nombre que se ha dado aquí a la experiencia estética).

Utilizando términos que se toman prestados de Borges --un poeta que al término de sus días hizo confesiones íntimas en las *Norton Lectures* de Harvard (1966-1967; Borges 2000) sobre el arte de escribir poemas-- la pregunta se puede formular así *¿qué tanto deja el autor el orden de la argumentación para trabajar en el orden simbólico de la incitación a una experiencia estética?* Borges cuenta que, décadas antes de la fecha de la conferencia, él disfrutó mucho de unas obras de Martin Buber y que luego tuvo la sorpresa de encontrar que, contrario a lo que él había pensado, esas obras eran no de poesía sino de filosofía. Y confiesa que los libros le llegaron “por sugestión, a través de la música de la poesía, y no como argumentos”; agrega que lo mismo pensaba Walt Whitman, quien encontraba los argumentos no convincentes y *se conmovía* en cambio

en última instancia, al lector del poema, la tarea de sacar sus propias conclusiones: sólo él puede decir si el texto le induce experiencias estéticas.

con el aire de la noche y con unas cuantas grandes estrellas.

El punto de Borges es precioso por cuanto brinda ayuda en la tarea difícil de distinguir un poema de una pieza argumental, académica o no, en verso o en prosa. Ya se aclaró que hay poemas en prosa y que el solo hecho *fático* de presentarse un texto en verso no asegura su calidad poética, aunque el autor con ello haya hecho manifiesta su intención de hacer un poema. Roman Jakobson, un respetado autor que ha escrito cosas muy incisivas sobre el lenguaje poético, está en la misma línea de Borges y añade un nuevo matiz, que es importante. Refiriéndose a Khlebnikov dice que este poeta ruso *pone la significación* [el argumento conceptual] *en sordina* y para así dar valor a la construcción eufónica de tal modo que se le permita al lenguaje poético cumplir con su *función estética* (Jakobson 1977a:28). Y Eliot, quien como Borges, también expuso sus ideas sobre la poesía en otras *Norton Lectures* (las de 1932-1933) es aún más explícito, por no decir desconcertante, sobre el papel que “la significación” (en nuestra terminología, el argumento conceptual racional) juega en la experiencia poética:

El principal uso de la ‘significación’ de un poema, en el sentido ordinario, puede ser (porque aquí estoy hablando de nuevo de ciertas formas de poesía y no de todas) el de satisfacer un hábito del lector, el de mantener su mente distraída y quieta, mientras el poema hace su trabajo sobre el mismo lector: algo así como el ladrón imaginativo lleva siempre un trozo de buena carne para el perro de la casa. Esta es

una situación normal que yo apruebo.(1933:151)

Y en 1942 en una conferencia dedicada a elaborar la idea, compartida por Borges, de que *la poesía es una música* hecha con palabras, agrega algo sobre el *sentido propio* de los poemas, como distinto del “hueso” argumental con que se distrae el hábito del lector:

Si somos conmovidos por un poema, él ha significado algo, de pronto algo importante, para nosotros; si no somos conmovidos, entonces es, en tanto poesía, algo sin sentido. Podemos ser profundamente tocados al oír la recitación de un poema en un lenguaje del cual no entendemos una palabra; y si luego se nos dice que el poema es basura y no tiene sentido, debemos considerar que hemos sido ilusionados – no se trataba de un poema sino de una imitación de música instrumental. Si, como lo hemos dicho, solo una parte del sentido puede ser parafraseada, ello se debe a que el poeta se mueve en las fronteras de la conciencia, más allá, donde las palabras fallan, aunque el sentido todavía persiste. Un poema puede parecer que significa muy diferentes cosas para diferentes lectores, y todos esos sentidos pueden ser diferentes de lo que el autor pensó que significaba.(1957:30)

Borges (2000) coincide perfectamente con la posición de Eliot. Y lo hace con ejemplos contundentes. Cita en castellano, para la audiencia

angloparlante, y bastante monolingüe, de Harvard, la estrofa de Lugones:

*Peregrina paloma imaginaria
Que enardeces los últimos amores
Alma de luz, de música y de flores
Peregrina paloma imaginaria.*
(p.86)

Y dice de los versos: “No significan nada, no están hechos para que signifiquen algo; sin embargo allí están. Allí están como una cosa bella. Son – al menos para mí—inagotables”. Borges cierra su ciclo de conferencias reafirmando que “la significación [el argumento conceptual racional] es no importante –lo que es importante es una cierta música, un cierto modo de decir las cosas”. Recita, entonces, en castellano, sin traducción, y para la misma audiencia angloparlante, pausadamente, saboreándolo, el soneto “Spinoza” de Lugones.

La invitación que arriba se hizo al lector del presente artículo a que leyera el texto poético de Richardson cobra ahora sentido. Sólo el lector puede decidir si, *mientras deja en sordina el argumento conceptual, que cuenta poco*, en el fragmento de Richardson (u ojalá en la totalidad del texto) encuentra al menos algunos pasajes que le dicen algo, que lo mueven. Si se siente movido “por la música” de los versos o de la prosa escogida como incitadora, se valida la calidad poética del texto, al menos para esa porción. En otro símil, el lector tiene que decidir si de la mano del poema logra retornar al substrato simbólico de nuestro ser, allí donde las cosas se ven a otra luz, en donde el mundo se mira de otro modo, en donde “se pulsa el inmenso teclado de las correspondencias” a que se refería Baudelaire.

Hay que recordar que un poema, más si es de vanguardia, experimental y extenso, puede necesitar de un Ezra Pound, que recorte sin piedad los borradores.¹⁶ No hay problema con que el autor vanguardista utilice las palabras que desee y trate de los temas más variados, incluso de los feos y grotescos¹⁷; más aún, conviene que esté cerca de la cotidianidad del lector, aun en la forma del lenguaje usado. Eliot, haciendo referencia a la poesía dramática que intentó hacer en *Family Reunion* comenta que el ideal de la poesía actual es que el lector (u oyente espectador) se diga, al experimentar el poema, “Yo también puedo hablar poesía”. No se necesita que sea transportado a mundos ilusorios o extraños, artificiales. “Al contrario, nuestro propio mundo sórdido, terrible, cotidiano sería de improviso iluminado y transfigurado” (1957:82).

Se precisarán mejor estos criterios si se aplican, *en virtud de ejemplo*, a un trozo del poema de Richardson. Los versos seleccionados, pertenecen a la segunda sección; por su carácter lírico y por un paralelo felizmente encontrado con versos de un reconocido poeta

¹⁶ Es sabido que *Waste Land*, de Eliot, considerado por muchos como el mejor poema del siglo XX, recibió un drástico tratamiento de recorte y edición por Ezra Pound. La acción le mereció de Eliot la honrosa dedicatoria inicial: *il miglior fabbro*.

¹⁷ Baudelaire fue uno de los que defendió la posibilidad de hacer arte, poesía, con referencia a los aspectos negativos, feos y grotescos de la vida humana, anticipando las corrientes actuales que favorecen una concepción no necesariamente “bella” del arte (ver más arriba la posición de Danto, y hágase un recuento de ciertos “esperpentos” del arte contemporáneo). Bourdieu (1992:140-147) dedica una sección a mostrar que el arte de Flaubert consistía en “bien écrire le médiocre”.

contemporáneo parecen prestarse bien para el ejercicio de evaluación. (Ver los versos en la página 19).

Un lector de la actual poesía anglosajona encuentra sin duda correspondencias --aires de familia, semejanzas-- con los siguientes versos, extractados de *The Instruction Manual* de John Ashbery (Ver los versos y su traducción en la página 20).

Ashbery no pretende en este poema, en que visita con la mente una ciudad mexicana para disfrutar de sus deliciosos detalles, describir etnográficamente a Guadalajara sino incitar epifanías, tomando como pretexto una imaginaria Guadalajara. Y lo logra a cabalidad, si uno se atiene al concepto de la crítica y de los innumerables lectores que la consideran una pieza poética muy bien lograda. Puede suceder --está por ver en la experiencia de cada lector-- que la estrofa de Richardson tenga similar capacidad incitadora.

Por lo visto al inicio de la presente sección, no se puede dudar de que el texto completo de Richardson tiene un fuerte y nítido *argumento conceptual*, centrado en el cambio ocurrido en San Pedro, Valle, como en un *small town of an underdeveloped society* y como *ejemplo o muestra* de Colombia; y en el cambio que ha sufrido el modo de narrar de los etnógrafos. Pero esto ayuda poco al poema como tal. Al contrario, ...

Fragmento del Poema "La poética de una resurrección"

Miles Richardson

*The Menéndez Has Gone to Seed
Once, at every meal, it was waiters
in jackets and new plates
/with each dish.*

*Now, it's only at noon, and there's no
supper, for in the dawn of today,
it's reborn El Hotel Río Cali,
Where drawers stick and
/hot water is hopeful.*

*This morning at 3.00,
/ the homeless bedded
down on their cardboard in the doors
of Cine Bolívar. Restless
with my own twists and turns, I went
to the balcony to check on them.
They aligned themselves in rows, each
Wrapped in shiny,
/coffee-sack cocoons.
I was embarrassed that I watched them.
One was a woman. I wondered if they
Always slept alongside
/ the same person.*

*On the balcony, at the 6:00 A. M.
/ apagón,
when energy-starved Cali
/shuts down
its skyscrapers only to reignite
them with portable generators,
stars turn bright,
/then fade
/as the sun
uncovers the Cerro of the Three Cruces,
as it reveals the hill of the Three Crosses*

*El Ménendez Quedó en Rines
Antes, en cada comida, había meseros
Con libreas y nueva vajilla
/ para cada plato.
Ahora, sólo a medio día, y no hay
comida, porque al amanecer de hoy
Renació El Hotel Río Cali,
En donde los cajones se pegan y
/hay esperanzas de agua caliente.*

*Esta mañana a las 3.00, los destechados
/hicieron cama
sobre cartones a las puertas
del Cine Bolívar. Inquieto*

*con mis propias vueltas y revueltas, fui
al balcón a mirarlos.
Estaban alineados en filas, cada uno
Envuelto en capullos de brillantes
/ costales de café.
Me atortolé cuando los miré.
Había una mujer. Me pregunté si ellos
Siempre dormían al lado
/ de la misma persona.*

*En el balcón, a las 6:00 A. M.
/ apagón,
cuando Cali hambrienta de energía
/ cierra
sus rascacielos para sólo reiniciarlos
con plantas portátiles,
las estrellas brillaron,
/ luego palidiecieron
/ cuando el sol
destapa el Cerro de las Tres Cruces
cuando muestra el Hill of the Three Crosses.*

**Fragmento del Poema "The Instruction
Manual"
John Ashbery**

*As I sit looking out of a window of the
building
I wish I did not have to write the
instruction manual on the uses of a new
metal.
I look down into the street and see people,
each walking with an inner peace,
And envy them--they are so far away
from me!
Not one of them has to worry about
getting out this manual on schedule.
And, as my way is, I begin to dream,
resting my elbows on the desk and leaning
out
of the window
a little,
Of dim Guadalajara! City of rose-colored
flowers!
City I wanted most to see, and did not
see, in Mexico!*

*But I fancy I see, under the press of
having to write the instruction manual,
Your public square, city, with its
elaborate little bandstand!
The band is playing Scheherazade by
Rimsky-Korsakov.
Around stand the flower girls, handing
out rose- and lemon-colored flowers,
Each attractive in her rose-and-blue
striped dress (Oh! such shades of rose and
blue),
And nearby is the little white booth where
women in green serve you green and
/ yellow fruit.*

*Mientras me siento a la ventana mirando
hacia fuera
Deseo que no tuviera que escribir el manual
de instrucción sobre el uso de un nuevo
metal.
Miro abajo a la calle y veo gente, cada uno
caminando con su paz interna,
Y los envidio --¡están tan lejos de mí! /
Ninguno de ellos tiene que preocuparse por
sacar*

*/este manual a tiempo.
Y como acostumbro, comienzo a soñar,
apoyando mis codos en el escritorio y
asomándome
A la ventana
un poco,
¡de la delgada Guadalajara! ¡Ciudad de flores
rosadas!
¡Ciudad que quise tanto ver, y no vi, en
México!
Pero que imagino ver, bajo la presión de tener
que escribir un manual de instrucción
¡Su plaza pública, ciudad, con sus elaborados
quioskitos!
La banda está tocando la Scherezada de
Rimsky-Korsakov.
Alrededor del quiosko las muchachas de las
flores, colgando flores rosadas y de color
limón,*

*Cada una attractive en su vestido de rayas
rosadas y azules (¡Oh! Esas sombras de rosa
y azul)*

*y cerca de allí está la caseta en donde mujeres
en verde te sirven frutas verdes y amarillas.*

...puede suceder que ese énfasis magistral, didáctico, expositivo y argumentativo, sea tan fuerte que se resista a *ser puesto en sordina*, y ello redunde en detrimento del poema, como tal. O, para usar el símil de Eliot, es posible que “el trozo de buena carne” de la significación racional antropológica distraiga tanto la atención del lector que le inhiba el tránsito hacia el dominio “musical” de las epifanías y que, en últimas, el lector resulte *no conmovido*.

Con la audiencia primera de este poema, es decir con la comunidad antropológica (pues las etnografías se escriben para los antropólogos ante todo, y este poema además se publicó en una revista de ella) ocurre un problema adicional. Para esta audiencia, tan racional y tan amiga de argumentos, el del poema, y su llamado explícito a que “vea las voces” puede ser tan fuerte, y tan acaparador, que sus lectores primarios se engolosinen con el mismo y cierren las posibilidades de las epifanías.

Cabe cerrar la sección con un poema del mismo Ashbery expresamente dedicado a *sugerir*, mediante una experiencia estética, qué es poesía y qué papel juega allí la significación argumental, el pensamiento, o *logos*. El poema también ha sido recibido exitosamente por la crítica y por los lectores.

WHAT IS POETRY

QUE ES POESIA

*The medieval town, with frieze
¿El pueblo medieval, con heladas*

*Of boy scouts from Nagoya? The snow
De boys scouts de Nagoya? ¿La nieve*

*That came when we wanted it to snow?
Que llegó cuando queríamos que
nevara?*

*Beautiful images? Trying to avoid
¿Hermosas imágenes? ¿Intentando
evitar*

*Ideas, as in this poem? But we
Ideas, como en este poema? ¿Pero
Go back to them as to a wife, leaving
Volvemos a ellas como a una esposa,
dejando*

*The mistress we desire? Now they
la amante que queremos? Ahora
Will have to believe it
Tenemos que creerlo*

*As we believed it. In school
Como lo creímos. En la escuela
All the thought got combed out:
todo pensamiento fue sacado con
peine:*

*What was left was like a field.
Lo que quedó fue como un campo.*

*Shut your eyes, and you can feel it
Cierra los ojos, y lo sentirás
/ for miles around.
/ millas a la redonda.*

*Now open them on a thin vertical path
Ahora abrelas sobre un delgado
camino vertical*

*It might give us--what?--some flowers soon?
Puede darnos --¿qué? -- ¿pronto
unas flores?*

Verdades etnográficas, factuales y poéticas

Cuando Richardson al término de su etnografía sintética de 1970 expresa su inquietud por *la verdad que dice la antropología* hace referencia, para rechazarla de plano, a la concepción *nomotética* y *científica* de la verdad antropológica, aquella que busca, en términos de Radcliffe-Brown (1952:1-14) “*acceptable generalizations*” sobre las instituciones humanas que permitan interpretar, a su luz, instituciones particulares. Radcliffe-Brown argumentaba a favor de esta concepción cuando adscribía su *Social Anthropology* al gran conjunto denominado *Comparative Sociology*. Diez años más tarde, exactamente cuando Richardson iniciaba su trabajo de campo en San Pedro, otro británico eminente, E. Evans-Pritchard, salía tajantemente al paso de la concepción *nomotética* de la antropología social y defendía con elegancia una concepción humanística de la verdad antropológica, porque —argumentaba en una memorable conferencia (1968[1962])—que la antropología no difería “en método y propósito” de la *historiografía* y era “una clase de *historiografía* y por tanto en últimas de filosofía o arte”. Esto tenía, según él, la implicación de que la antropología estudiaba las sociedades como *sistemas morales*, no aspiraba a ser contada como una de las *ciencias* (*nomotéticas*) porque estaba interesada en su diseño más que en el proceso, buscaba patrones y no leyes científicas, e interpretaba en vez de dar explicaciones. Sin duda Richardson en 1970 formulaba su inquietud sobre la verdad antropológica pensando en estos estándares humanísticos. La tensión descrita por Richardson era clara: por una

parte, veía atrapada la verdad en las singularidades de los vecinos ordinarios que trajinaban el pueblo descrito y, por otra, que esa verdad antropológica comenzaba a ser tal cuando se acercaba a los “*bare facts of human existence*”, frase que bien puede tomarse como una paráfrasis de la expresión de Evans-Pritchard, “*the light of universals*”.

En 1962 Evans-Pritchard había puesto en estrecho paralelo, de similitud en cuanto a propósito y método, a la *antropología* y a la *historiografía*. Para él iban de la mano como formas hermanas “de humanidades o de arte”. En 1983 Clifford Geertz, otro pluma blanca entre los antropólogos, puso a la antropología en relación estrecha con la *poética* pero en términos diferentes: las descripciones literarias y las descripciones etnográficas “Son una misma actividad llevada a cabo de modo diferente” (1983:17). Y completó el cuadro en una revisión del estado del arte de la antropología hecha en el año 2000 (pp. 118-133) en la que recuerda el vínculo estrecho entre antropología e historia: son dos modos complementarios de relacionar un Nosotros con El Otro¹⁸. En conclusión, juntando el pensamiento de los dos plumas blancas de la antropología, se postula una comparación de la pareja antropología/historiografía, por un lado, con la poética, por otro. Se trata de dos modos de describir la experiencia humana con *referencia* estrecha a las singularidades concretas, las que encuentran, *de un lado*, los antropólogos en las aldeas, pueblos y vecindarios, y los historiadores en el pasado (“the past is

¹⁸ “To the historical imagination, “we” is a juncture in a cultural genealogy, and “here” is heritage. To the anthropological imagination, “we” is an entry in a cultural gazetteer, and “here” is home” (p. 121).

another country”); y, de *otro lado*, los poetas en sus mundos imaginarios. Geertz habla, pensando en el crítico literario Leonel Trilling y en el novelista William Faulkner, de la concordancia entre “el hecho bruto de una particularidad cultural e histórica” con “el hecho igualmente bruto de una accesibilidad transcultural y transhistórica” (p. 65). Esta concordancia conduce, en fin de cuentas, a los *universales humanos*¹⁹ de Evans-Pritchard, pues la antropología/historiografía y la literatura hacen posible que “las creaciones de otros pueblos puedan ser tan absolutamente suyas y sin embargo formar parte tan profundamente de nosotros” (p. 71).

Es preciso agregar que diez años antes (1973) Geertz había descartado la falacia de los modelos microcósmicos, en que, para un lector desprevenido, *parece*²⁰ caer Richardson con sus etnografías: Jonesville —dice Geertz— no es Estados Unidos en pequeño; por tanto, hay que precisar en el caso de Richardson, que San Pedro *no es* para Richardson una Colombia en miniatura. Geertz es tajante: “Los antropólogos, no estudian aldeas (tribus, pueblos, vecindarios ...); estudian *en* aldeas.”²¹ Y lo que estudian en esas

singularidades es la accesibilidad transcultural y transhistórica a lo *humano universal* en sus variadas expresiones. Es el problema alrededor del cual, según lo precisa Geertz en su texto de 1983 (p. 65), gira toda la obra de Faulkner:

Cómo unas imaginaciones particulares quedan oscurecidas por otras alejadas en la distancia cultural y temporal; como lo que sucede, las referencias a lo que sucede y las transfiguraciones metafóricas de las referencias a lo que sucede dentro de las visiones generales, se acumulan, una encima de otra, para producir un estado de ánimo a la vez más conocido, más incierto y más desequilibrado. [Énfasis de ESC].

Obsérvese la mención que hace Geertz de las “transfiguraciones metafóricas de las referencias a lo que sucede” y del “estado de ánimo” que generan esas transfiguraciones; no estamos muy lejos, al parecer, de lo que antes se ha presentado como “epifanías”, que son un nombre alterno de la experiencia estética, de “la conmoción”, efecto del artificio y trabajo poético.

Con estos elementos introductorios de orden nocional se debe volver ya al hilo del argumento concreto dejado en la sección anterior. ¿En qué queda “la verdad antropológica” de este *segundo* relato de Richardson? O, dicho en otros términos: suponiendo que el texto “poético” de Richardson es un texto poético —porque genera epifanías—¿se

¹⁹Esa misma búsqueda de “la esencia sublimada de lo universal” (p. 15) humano, es uno de los temas que trabaja sistemáticamente Bourdieu (1992) en su comparación de los dos modos de escribir sobre lo humano, la *illusio* científica y la *illusio* de la poética (pp. 453-548).

²⁰Otra vez se aclara este *parece* (ver nota 11): Richardson evita la falacia porque acude al recurso de la metonimia densa, como *ejemplo o muestra*, no como microcosmos.

²¹Esta opción coincide perfectamente con la formulación que antes se ha hecho (en la nota 11), de la función referencial no denotativa que cumple el texto *San Pedro, Colombia* (1970) y el poema sobre San Pedro (1997); en la terminología de Nelson Goodman son, respectivamente, en cuanto *small town*, una ejemplificación y una

“transfiguración metafórica” referencial de lo humano propio del abstracto que es Colombia, a *developing country*.

puede sostener que es *también* un texto etnográfico?

Para responder a la cuestión es preciso atenerse a alguna versión más o menos aceptable, al menos para fines de discusión, de lo que es, o deber, ser —hoy después del diluvio “post-todo”—un texto etnográfico. Dada la historia de la fiebre post-modernista, nadie mejor que el mismo Geertz para ofrecer el necesario criterio. Como se dijo antes, los desarrollos de la llamada “triple crisis” de la etnografía que, según los vanguardistas tiene solución en una *etnografía poética y política*, han reconocido en él un innegable antecedente. Pues bien, en su evaluación del estado del arte en antropología Geertz (2000) sostiene que es menos importante debatir si la antropología es o no una ciencia que ponerse de acuerdo sobre *el propósito* de sus productos, plasmados como están en los textos que escriben los etnógrafos. Y sostiene que él se apunta al siguiente propósito para las etnografías (p. 139):

clarificar qué está ocurriendo sobre la tierra entre los diferentes pueblos y en diferentes tiempos y sacar algunas conclusiones sobre las constricciones, causas, esperanzas, y posibilidades —sobre las practicalidades de la vida.

Y agrega, para que no queden dudas:

Lo que necesitamos (para dar un dictum) no son reediciones contemporáneas de los viejos debates entre lo nomotético y lo ideográfico, erklären y verstehen, sino demostraciones, de un lado y del otro, de o bien una efectiva

tecnología para controlar las direcciones de la moderna vida social o el desarrollo e inculcación de más delicadas habilidades para orientar nuestro camino a través de la misma, cualquiera que sea la dirección que tome.

Se puede entonces inquirir si el texto poético de Richardson cumple con este propósito del conocimiento antropológico. O, *en términos de verdad*, si su verdad buscada —la que le hizo abrir los brazos en la plaza del pueblo, la que apunta a “los hechos desnudos de la existencia humana” pero que están amarrados a las singularidades de la existencia local, a las vidas concretas de los vecinos de San Pedro—cumple bien con este propósito orientador, procurador de sentido.

Pero esta conclusión puede quedarse en lo convencional —en una concepción *convencional* de “verdad”— si no se despeja el asunto de *la referencia* a lo local, a lo concreto y singular, es decir la vinculación de lo dicho a lo que ocurre en el mundo que existe fuera del texto dicho, pues este es *el sentido común* que tiene el término “verdad”.

La referencia, y la fidelidad, o *relación de verdad*, a la experiencia humana concreta, es ineludible para los etnógrafos; hace parte definitoria de su perfil profesional. Para los etnógrafos, ha dicho y repetido Geertz, incluso en el último texto aquí analizado (2000), lo que caracteriza su trabajo es “*the fieldwork cast of mind*” (p. 94), de tal modo que si el trabajo de campo va bien, la disciplina también (p. 110). Los etnógrafos, concluye Geertz, son adeptos a lo especial, lo singular, lo diferente y lo

concreto (p. 117). Todo este discurso no hace sino repetir en el 2000 lo que ya había precisado en *Work and lives: the anthropologist as author* (1990:14):

La habilidad de los antropólogos para hacernos tomar en serio lo que dicen tienen menos que ver con su aspecto factual o su aire de elegancia conceptual, que con su capacidad para convencernos de que lo que dicen es resultado de haber podido penetrar (o si se quiere haber sido penetrados por) otra forma de vida, de haber, de uno u otro modo, “estado allí.”

En esto la *antropología* va de la mano con la *historiografía* como hermanas gemelas. Tanto Evans-Pritchard (1962) como Geertz (2000) en los textos citados más arriba recogen este común sentir de los etnógrafos. Es aceptable en consecuencia que lo aprendido en el largo debate que le hizo el post-modernismo a la *historiografía* valga para despejar dudas con respecto a la *verdad factual* en el caso de la etnografía. Paul Ricoeur dedicó los tres densos volúmenes de su *Temps et récit* (1983, 1984, 1985) a despejar la relación entre la *configuración narrativa* (*mythos-mimesis*) que hace el historiador con la *acción humana ocurrida*, o dicho de otro modo, del *tiempo narrado* con el *tiempo efectivamente vivido*. Su conclusión (Ricoeur, 1985:253) adquiere visos dramáticos porque para él está en juego un rasgo definitorio del perfil profesional del historiador, tal como antes vimos que ocurría en Geertz con el perfil del etnógrafo:

A diferencia de la novela, las construcciones del historiador

buscan ser reconstrucciones del pasado. Mediante el documento y mediante la prueba documental el historiador está sometido a aquello que un día fue. Hay una deuda con respecto al pasado, una deuda de reconocimiento respecto de los muertos, que hacen de él un deudor insolvente.

Esta deuda permanente no es negada ni siquiera por uno de los más notables y aguerridos defensores de la “*tropología*” aplicada a la historiografía, como es Hayden White: en uno de sus últimos estudios (1999:18) reconoce claramente que el relato historiográfico hace honor a la *verdad factual*:

En las narraciones historiográficas, las formas dominantes de trama utilizadas por una cultura para imaginar las diferentes clases de sentido (trágico, cómico, épico, farsante, etc.) que puede tener una forma distintiva humana de vida son probadas contra la información y conocimiento que han tenido algunas formas específicas de vida humana en el pasado. [Enfasis de White].

Y para redondear esta discusión sobre la fidelidad a la *verdad factual*, que obliga con una deuda insoluble al historiador y al etnógrafo, se deben recordar dos presupuestos necesarios hoy en cualquier conversación sobre verdad. Primero, no se trata aquí de definir “la verdad”, porque Davidson (2001[1999]) es convincente cuando dice que se trata de un concepto no definible, primario, elemental —como conocimiento, creencia, acción, causa, lo bueno, lo correcto—; sin

ellos, como fundamentos indefinibles, no tendríamos conceptos. Se debe por tanto usar la verdad *como predicado* gramatical no como sujeto. Sí, como predicado, había sugerido con fina picardía Austin (2001[1950]) en su clásico ensayo “Truth”: “Lo que se necesita discutir es más bien el uso, o ciertos usos, de la palabra ‘verdadero.’ *In vino*, posiblemente, ‘*veritas*’, pero en un simposio sobrio ‘*verum*’”.

Austin formula, también, el segundo presupuesto: el predicado verdadero sólo es aplicable a aseveraciones (*statements*). Aseveración es definida de manera muy precisa, en términos que nos remiten a la situación histórica del tiempo vivido, el mismo de que habla Ricoeur:

Una aseveración se hace y su hechura es un evento histórico, la emisión por parte de un hablante o escritor de ciertas palabras (una sentencia) ante un auditorio con referencia a una situación histórica, sea ella evento o no.

Se tiene pues un evento histórico (la aseveración) que hace referencia a una situación histórica. Y más adelante Austin manifiesta las bases por las cuales se habla de *verdad factual*, partiendo del habla común que dice que “una aseveración es verdadera cuando corresponde a los hechos (*facts*)”. Los hechos resultan de *convenciones demostrativas* que correlacionan palabras (=aseveraciones) con las situaciones *históricas*, etc. halladas en el mundo. Entonces:

Una aseveración se dice verdadera cuando el estado histórico de cosas con el cual es

correlacionado por una convención demostrativa (aquella a la cual ella ‘se refiere’) es de un tipo con el cual está correlacionada la sentencia usada para hacerla.

Con estos presupuestos se puede entonces dar por descontado que tanto el historiador como el etnógrafo, en cuanto tales, hacen aseveraciones verdaderas con respecto a determinados hechos, el “tiempo vivido” (en el historiador) y “lo local, concreto, singular” (en el etnógrafo).

Aplicando lo anterior al caso de Richardson en su “poema/etnografía”, se supone que él sí estuvo en San Pedro, Valle, que su experiencia allí fue un hecho histórico, un tiempo vivido, como fueron hechos las situaciones históricas sobre las que hace determinadas aseveraciones referentes a personas que existieron y actuaron en San Pedro en 1962, y luego en 1992. Esta relación de *verdad factual* es relevante, más aún decisiva, para el relato, en tanto se considera convencionalmente como etnográfico.

No ocurre así con John Ashbery en su presentación de Guadalajara. El que el poeta-poeta haya estado allí es no relevante, porque su relato no pretende ser etnográfico (ni historiográfico) sino sencillamente poético. El poeta pudo haber “estado allí” y pudo haber basado *su verdad* en una situación histórica, en un tiempo vivido, pero para que sus palabras sean poéticas, esta condición no es relevante. El poeta, entonces, no tiene *la deuda factual insoluble* de que habla Ricoeur: su libertad frente al tiempo vivido es absoluta, como bien lo hace ver Ricoeur (1984) en su análisis de la obra

de Marcel Proust, de Thomas Mann, y de Virginia Woolf.

¿Qué ocurre entonces con la configuración narrativa *poética* de Richardson? Su situación tiene un doble cariz: (a) A diferencia de Ashbery, el poeta-poeta, el *etnógrafo-poeta*, si quiere mantenerse como etnógrafo, debe mantener relevante la relación de verdad factual con San Pedro y sus vecinos; debe serles fiel. Y (b) como *poeta-etnógrafo*, debe asegurar la “verdad” de su “referencia” como poeta.

¿De qué verdad se está hablando en (b), dado que la primera, la *verdad factual* de (a) ya ha sido tramitada? Se trata de la *verdad metafórica*, sin duda. O más, precisamente, *poética-metonímica*, como se explicará en seguida. Porque metafórica y metonímica son las dos formas que adquiere la *verdad poética*. Y ésta se plantea, en términos de Bourdieu (1992:61) como “emergencia de lo real más profundo”, en donde se “ve”, merced al artificio de la forma, la esencia sublimada de lo humano. Como lo dice Bourdieu en otra parte (p. 453), citando a un maestro del relato literario corto (Guy de Maupassant) “Decir la verdad [poética] consiste en dar *la ilusión completa de lo verdadero*, siguiendo la lógica ordinaria de los hechos, sin transcribirlos servilmente dentro de su confusa sucesión” (énfasis de ESC). Y a renglón seguido Bourdieu explica que este modo de verdad, o de *illusio* literaria (“realidad como ficción”), en paralelo con la *illusio* científica (“ficción como realidad”), es efectiva porque apela a las estructuras más profundas del mundo social, que son al mismo tiempo las estructuras mentales que, merced a la socialización compartida, o por lo menos a *la complicidad* que impone la lectura,

co-existen para el poeta y el lector. Por ello lo denomina “efecto de creencia”, de creencia total en la ilusión completa de lo real. La verdad poética genera la *illusio* de la ficción como real, y la verdad científica de lo real como ficción (p. 457). Ambas implican un efecto de creencia, la “*suspension of disbelief*” de Coleridge, y se contraponen al “efecto de lo real” (verdades factuales), con que opera el sentido común en el orden de las cosas ordinarias. Arte y ciencia, metáforas/metonimias y modelos por un lado, y sentido común por el otro. Verdades poéticas y científicas contra verdades factuales.

Hay otro modo de aproximarse a la naturaleza de esta verdad poética. Se ha dicho que, solucionado el asunto de las referencias denotativas iniciales, que dan cuenta de las *verdades factuales* a que está obligado el etnógrafo, Richardson ascendió a otro plano de discurso, el de la *ejemplificación* metonímica no poética de la versión argumental de 1970. Como bien lo anota Goodman (1978: 125-140) a un *ejemplo* no se le exige que sea “verdadero” (en el sentido factual) sino que sea “bueno”, es decir adecuado para el fin que se propone. La fórmula que usa Goodman “*righthness of rendering*” evalúa el ajuste o adecuación a lo que se propone *como referencia*. Esa ejemplificación no puede operar en el orden literal sino en el de *mythos* aristotélico (configuración discursiva; Ricoeur 1983) y efectúa el traslado desde el orden narrativo no poética (arumentativo, científico) al orden específicamente simbólico de la comunicación cuando se formula *en poesía*. Con mucha mayor razón hay que decir, entonces, que estamos muy lejos de la verdad factual porque se ha entrado a otro modo de lenguaje, a otra naturaleza

de verdad, a otros mundos a que nos transporta el arte.²²

A esta otra verdad (la poética) se refería Virginia Woolf cuando argumentaba que para decir verdades importantes, prefería escribir ficción, es decir, obras poéticas. En *A Room for one's one* (1973 [1928]:6) aclara su razón, al deslindar su verdad de la verdad factual, de los hechos (de la que trata Austin): “La ficción tiende a tener más verdad que hechos”. Desde el campo antropológico Geertz había precisado, con referencia a Faulkner, que en el discurso de los poetas ocurren ciertas “transfiguraciones metafóricas de las referencias a lo que sucede”, de las situaciones históricas, que crean un “estado de ánimo” permite ponerse en contacto con una dimensión del mundo en que las instancias factuales ya no cuentan porque se han quedado en el estrato de los códigos y enciclopedias y se ha dado el paso al mundo de otras realidades y otras relaciones, no tan nítidas, no tan codificadas, muy ambivalentes, pero que tocan lo real profundo. Para los antropólogos estas realidades y relaciones “otras” pueblan el mundo tácito de la

²² No es el momento de entrar al detalle de la relación entre obra de arte y verdad (metafórica, metonímica), tal como la analiza Heidegger en su clásico estudio sobre “el origen de la obra de arte” (1984[1935]). Basta evocar la idea de que para el filósofo la obra de arte instala un mundo nuevo, que está más allá de la verdad “instrumental” del mundo cotidiano, aquel en que la campesina mira sus zapatos, como instrumentos de protección para sus pies; el artista y el receptor de la obra de arte (en el ejemplo, van Gogh y el receptor de sus pinturas de zapatos campesinos) están en otra dimensión en donde, a través de la obra de arte, opera “la verdad de las cosas”. Desde luego este modo de pensar no gusta mucho a quienes defienden la versión esteticista tradicional (obra de arte=obra bella) de la creación y del disfrute artístico (ver H. R. Jauss 2002:50).

cultura, también denominado orden de lo específico simbólico (Sperber 1975).

Richardson, sin abandonar su fidelidad a las verdades factuales (porque dejaría de ser etnógrafo), se atreve en su *etnografía-poema* a trasladarse al mundo instalado por su propia poesía, en donde ya no primera el propósito argumentativo y cognitivo del lenguaje ordinario. Ya no se trata simplemente de asegurar correspondencias entre lo dicho y lo vivido, sino que *lo vivido y lo dicho* (los eventos y situaciones históricas de que hablaba Austin) adquieren un nuevo propósito, el que, según se dijo arriba, reconoce Geertz como final para los textos etnográficos: *clarificar qué está ocurriendo sobre la tierra entre los diferentes pueblos y en diferentes tiempos y sacar algunas conclusiones sobre las constricciones, causas, esperanzas, y posibilidades*.

Se trata, entonces, de una pretensión triple: saldada la cuenta con las verdades factuales a que no renuncia el etnógrafo, ese mismo etnógrafo busca trasladarse al plano de la doble *illusio* propuesta por Bourdieu: la científica que lo acreditaría como etnógrafo y le permite demandar del lector que entra en el juego de la creencia, que acepte la realidad como ficción; y la poética, que lo acreditaría como poeta, y exige que el lector o receptor acepte la ficción como realidad.

Para concluir es preciso decir una palabra siquiera sobre las dos formas de “verdad poética” que antes se han mencionado: la metafórica y la metonímica. Podemos concluir de lo anterior que *San Pedro, Colombia*, el texto en prosa de 1970, era una *metonimia densa no literal, una illusio*

científica, en forma de ejemplo construido, no un microcosmos literal de Colombia. Con el texto poético que se elabora 30 años después de, y a partir de, esa entidad científica, pretende ser *también* la otra *illusio*, la del arte. En ésta florecen de manera cada vez más reconocida por todos, las dos formas de lo que genéricamente se ha denominado lenguaje metafórico: la *metáfora* propiamente dicha y la *metonimia*. En Occidente se tiende a pensar que el lenguaje poético es fundamentalmente “metafórico”, a tal punto que en el lenguaje de los especialistas se habla de la *verdad “metafórica”* como equivalente a verdad poética, dejando como más cercano al *lenguaje analítico*, y menos poético, el trabajo de la *metonimia* (Arbib y Hesse 1986:166). Con sus estudios sobre la afasia Roman Jakobson introdujo una corrección al sesgo que ha predominado en Occidente en favor de la metonimia como lenguaje de la ciencia. En un ensayo sobre Pasternak (Jakobson 1977c) mostró bellamente que también es posible que haya poesía cuando se trabaja en el modo metonímico. Queda abierta, entonces, con el caso aquí analizado de *San Pedro, Colombia*, elevado a texto poético en la versión de 1992, la posibilidad de considerar que para la etnografía, tan apegada como está a las localidades concretas y a su tradición analítica, se abran perspectivas para desarrollar en el futuro experiencias poéticas basadas en *verdades metonímicas*. Las implicaciones de este tipo de trabajo etnográfico, y las ulteriores complicaciones que impondrían *etnografías genuinamente metafóricas*, escapan a la envergadura del presente estudio.

Referencias

- Arbib, Michael A. y Mary B. Hesse
1986 The Construction of Reality. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ashbery, John
1986 Selected Poems. New York: Viking Press.
- Austin, J. L.
2000 2001[1950] Truth. In The Nature of Truth: Classic and Contemporary Perspectives. Michael P. Lynch, Ed. Pp.25-40. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Balfe, Judith H.
1992 Déjà Vu, All over Again? Contemporary Sociology 21:152-153.
- Barthes, Roland
1970 Mitologías. México: Siglo XXI Editores.
- Black, Max
1962 Models and Metaphors. Ithaca, N. R.: Cornell University Press.
- Borges, Jorge Luis
2001 This Craft of Verse. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre
1991 Les Règles de l'Art: Genèse et Structure du Champ Littéraire. Paris: Éditions du Seuil.
- Brady, Ivan, Ed.
1991 Anthropological Poetics. Savage, MD: Rowman and Littlefield, Publishers.
- Bucher, Jean
1979 Paul Valéry y la Nueva Crítica Literaria. Cali: Universidad del Valle.

- Carrol, Noel
2002 Asthetic Experience Revisited. *British Journal of Aesthetics* 42:145-168.
- Cazeaux, Clyde
2000 Words and things in phenomenology and existentialism. In *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 9, Twentieth Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*. Pp. 309-322. Christa Knellwolf and Christopher Norris, Eds. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clifford, James y George E. Marcus, Eds.
1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Coleridge, S. T.
1951 *Selected Poetry and Prose of Coleridge*. Edited by D. A. Stauffer. New York: Random House.
- Danto, Arthur
1996 From Aesthetics to Art Criticism and Back. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54:105-108.
- Davidson, Donald
2002 The Folly of Trying to Define Truth. In *The Nature of Truth: Classic And Contemporary Perspectives*. Michael P. Lynch, Ed. Pp.623-640. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Denzin, Norman K.
1997 *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st. Century*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Eliot, Thomas Stearns
1933 *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. London: Faber and Faber.
1957 *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
- Evans-Pritchard, E. E.
1968 [1962] *Social Anthropology: Past and Present*. In *Theory in Anthropology: A Sourcebook*. Robert A. Manners and D. Kaplan, Eds. Pp.46-54. Chicago: Aldine.
- Forrest-Thompson, Veronica
1979 *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth Century Poetry*. New York: Palgrave Macmillan.
- Frye, Northrop
1957 *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
1990 *Words with Power: Being a Second Study of the Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Janovich, Publishers.
- Gaiger, J.
1998 Danto's Philosophy of Art History. *Art History* 22:451-454.
- Geertz, Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

- 1983 Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology. New York: Basic Books.
- 1990 Works and Lives: The Anthropologist as Author. Stanford, Cal.: Stanford University Press.
- 2001 Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Goodman, Nelson
- 1968 Languages of art: An approach to a theory of symbols. New York: The Bobbs-Merill Co.
- 1978 Ways of Worldmaking. Indianapolis, Ind: Hackett Publishing Co. Hall, Stuart, Ed.
- 1997 Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Heidegger, M.
- 1984 [1935] The Origin of the Work of Art. *En Art and its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory*. S. D. Ross, Ed. Pp. 58-87. Albany, N. Y.: State University of New York Press.
- James, Allison, Jenny Hockey y Andrew Dawson
- 1997 After Writing Culture: Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology. London: Routledge.
- Jakobson, Roman
- 1977a Fragments de “La Nouvelle Poésie Russe”. Esquisse Première: Vélimir Khelbnikov. *Poetics Today* 20.4 (1999) 655-672. In *Huit Questions de Poétique*. Pp. 11-29. Paris: Éditions du Seuil.
- 1977b Poésie de la Grammaire et Grammaire de la Poésie. In *Huit Questions de Poétique*. Pp. 89-108. Paris: Éditions du Seuil.
- 1977c Notes marginales sur la prose du poète Pasternak. In *Huit Questions de Poétique*. Pp. 51-75. Paris: Éditions du Seuil.
- 1988 Lingüística y Poética. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jauss, H. R.
- 2002 Pequeña Apología de la Experiencia Estética. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Koch, Kenneth
- 1998 The Language of Poetry. *New York Review of Books*, May 14.
- Latimer, Dan
- 2002 American Neopragmatism and its background. In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 9, Twentieth Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives. Pp. 359-369. Christa Knellwolf and Christopher Norris, Eds. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mark, Alison
- 1999 Veronica Forrest-Thomson: Towards a Linguistically Investigative

- Poetry. *Poetics Today* 20: 655-672.
- Outhwaite, William
 1998 Realism and Social Science. In *Critical Realism: Essential Readings*. Margaret Archer, Roy Bhaskar, Andrew Collier, Tony Lawson and Allan Norrie, Eds. Pp. 282-296. London: Routledge.
- Radcliffe-Brown, A. R.
 1952 Structure and Function in Primitive Society. London: Cohen & West.
- Richardson, Miles
 1970 San Pedro, Colombia: Small Town in a Developing society. New York: Holt, Rinehart and Winston.
 1998a The Poetics of a Resurrection: Reseeing 30 Years of Change in a Colombian Community and in the Anthropological Enterprise. *American Anthropologist* 100:11-21.
 1998b Poetics in the Field and on the Page. *Qualitative Inquiry* 4: 451-462.
 1999 Place, Narrative, and the Writing Self: The Poetics of Being in The Garden of Eden. *The Southern Review* 35:330-337.
 2002 La poética de una Resurrección: Volver a Mirar 30 Años de Cambio en una Comunidad Colombiana y en el Quehacer Antropológico. *Sociedad y Economía* 2:105-127.
- Ricoeur, Paul
 1977 La Metáfora Viva. Buenos Aires: Asociación Editorial La Aurora.
 1983 Temps et Récit: 1. L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil.
 1984 Temps et Récit: 2. La Configuration dans le Récit de Fiction. Paris: Éditions du Seuil.
 1985 Temps et Récit: 3. Le temps raconté. Paris: Éditions du Seuil
- Rose, Dan
 1991a In Search of Experience: The Anthropological Poetics of Stanley Diamond. In *Anthropological Poetics*. I. Brady, Ed. Pp. 219-233. Savage, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
 1992b Reversal. In *Anthropological Poetics*. I. Brady, Ed. Pp. 283-301. Savage, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Seamon, Roger
 2001 The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59:139-151.
- Seijas, Haydée
 1971 San Pedro, Colombia: Small Town in a Developing Society. *American Anthropologist* 73:1333-1333.
- Sevilla, Elias

- 2002 Metaphor, Interpenetration and Ethnography: A Review Essay with Reflections on Northrop Frye Ideas. Documentos de Trabajo Cidse No. 58, Cali, Universidad del Valle.
- Sperber, Dan
1975. Retinking Symbolism. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todorov, Tzvetan
1999 El Hombre Desplazado. México: Taurus.
- Vidich, Arthur J. y Joseph Bensman
1968 Small Town in Mass Society: Class, Power and Religion in a Rural Community. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Wellek, René
1987 Historia de la Crítica Moderna (1750-1950), Volumen IV, La Segunda Mitad del Siglo XIX. Madrid: Editorial Gredos.
- White, Hayden
2000 Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Williams, Glyn
1972 San Pedro, Colombia: Small Town in a Developing Society. Man 7:341-342.
- Woolf, Virginia
1973[1928] A Room of One's Own. London: Penguin Modern Classics.
- Zangwill, Nick
2002 Are there Counterexamples to Aesthetic Theories of Arte? The Journal of Aesthetics and Art Criticism 60:111-118.
- Zolberg, Vera
1990 Constructing a Sociology of the Arts. Cambridge: Cambridge University Press.