

El feliz guiño entre el investigador y el investigado. Una relectura de los *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss¹

Mark Münzel (Prof. Dr.)

Director Instituto de Religiones Comparadas y Etnología

Universidad de Marburg

Dirección electrónica: muenzel@staff.uni-marburg.de

Resumen. El texto presenta una relectura de tres narraciones míticas de la obra *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss: un texto mítico indígena, una narración romana clásica (transcrita por Lévi-Strauss como un drama clásico) y el mito del etnólogo viajero.

Las tres narraciones se presentan como narraciones paralelas y entrelazadas entre ellas. Entenderlas y presentarlas de esta forma abre, una nueva perspectiva, tanto para analizar los mitos indígenas como para analizar la obra de Lévi-Strauss.

Palabras clave: mitos, Lévi-Strauss, Brasil, indígenas, *Tristes tropiques*.

Abstract. The text is an experiment of re-lecture of three mythical texts included in the *Tristes tropiques* of Lévi-Strauss: an indigenous myth, a classical roman story (told by Lévi-Strauss by ways of a classical piece of theatre re-written) and the myth of the travelling anthropologist. The three texts are found to run in a parallel and intermingled way. their understanding opens a new perspective both of indigenous myths and the work of Lévi-Strauss.

Keywords: myth, Lévi-Strauss, Brazil, indians, *Tristes tropiques*.

Zusammenfassung. Der text versucht eine relecture dreier mythischer texte aus Lévi-Straussens *Tristes tropiques*: einer indianischen mythischen überlieferung, einer klassisch-römischen erzählung (in einem von Lévi-Strauss umgeschriebenen klassischen drama) und des mythos vom reisenden ethnologen. Die drei texte erweisen sich als parallel und miteinander verbunden. Ihr verständnis eröffnet eine neue perspektive einerseits auf indianische mythen, andererseits auf das werk von Lévi-Strauss.

Schlüsselwörter: mythen, Lévi-Strauss, Brasilien, indianer, *Tristes tropiques*.

Münzel, Mark. 2004. "El feliz guiño entre el investigador y el investigado. Una relectura de los 'Tristes tropiques' de Claude Lévi-Strauss". En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Medellín, volumen 18 No. 35, pp. 211-225. Texto recibido: 23/01/2004; aprobación final: 09/03/2004.

1 Este artículo fue traducido del alemán original por la profesora Sol Montoya Bonilla del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Entrar y salir de la modernidad

¿Qué ha ocurrido, sino la huida de los años?

Lévi-Strauss 1955: 31

En el siglo XVI llegaron los franceses y los portugueses a la costa atlántica de Brasil. En el interior del país encontraron a los tupinambá y a los tupiniquín, dos etnias enemigas, pero emparentadas pues ambas pertenecían a la familia lingüística tupí. Mientras los portugueses se aliaron con los tupiniquín, los franceses establecieron relaciones amistosas con los tupinambá y la enemistad de los dos grupos indígenas se convirtió en una guerra colonial entre las dos potencias europeas (Fausto, 1992: 385).

Los tupinambá fueron los primeros indígenas sudamericanos sobre los que los viajeros franceses informaron en detalle, ofreciendo una visión positiva de este pueblo amigo —el inicio de la imagen del “buen salvaje”.² sin embargo, los franceses se retiraron pronto y sus aliados indígenas que permanecieron allí, fueron casi exterminados por los portugueses y sus aliados, los tupiniquín. Los dos grupos indígenas, después de todo ambos víctimas del colonialismo, sufrieron a causa de las enfermedades traídas de Europa. Algunos de los tupiniquín sobrevivieron gracias a la alianza con los portugueses, pero al precio del abandono de gran parte de su cultura, incluso de su lengua. Para Lévi-Strauss, así como para todo antropólogo francés que se ocupa de los indígenas de la selva tropical sudamericana, los tupinambá tienen un significado especial: como contemporáneos de la temprana aventura colonial francesa y como el primer pueblo descrito e incluso idealizado por los viajeros franceses, pero también como un pueblo trágicamente desaparecido. En 1938 Lévi-Strauss oye decir que entre los ríos Tapajós y Madeira en el estado del Amazonas en Brasil, existe un pueblo de la familia lingüística tupí casi aislado y no occidentalizado, los tupí-kawaíb, tal vez sucesores de los tupinambá. Un pueblo que habría huido de la costa hacia el interior y se habría escondido en la impenetrable selva. No sabemos con seguridad si esta historia es verdadera, pero sin duda los tupí-kawaíb están culturalmente cerca de los tupinambá descritos en los informes de viajes del siglo XVI.

Inmediatamente Lévi-Strauss se pone en camino hacia los indígenas. El pequeño grupo, que busca con sus acompañantes, se había retirado a la selva adentro después de tener contacto con los blancos. Estos indígenas habían vivido allí, aislados durante los últimos trece años, hasta que abaitara, un tupí-kawaíb residente en el puesto administrativo de pimienta-buena los visitó y les hizo prometer que retornarían la visita al año siguiente, casualmente por la misma época en que Lévi-Strauss se encontraba allí. Éste, deseoso de apresurar el encuentro salió en su búsqueda y se los encontró en el camino cuando se dirigían precisamente hacia pimienta-buena.

2 De la abundante bibliografía sobre el tema, véase por ejemplo Wehrheim-Peucker, 1998.

Guiado por el deseo de vivir con los indígenas, no en el mundo moderno sino en la selva, recludos en su aldea, los convenció de regresar allí con él. El ir y venir entre las huidas a la selva y el largo contacto con los blancos, parece ser algo corriente para los tupí-kawaíb en el siglo xx, y tal vez ya ocurría antes. En la actualidad, inicios del siglo xxi, esta etnia tiene alrededor de 1.500 Personas, de las cuales una parte relativamente grande, quizás 400, se refugia en la selva y evita en lo posible el contacto con los blancos.

Después de un corto tiempo de estadía entre los tupí-kawaíb, un acompañante de Lévi-Strauss se hiere y debe ser llevado de regreso a un pueblo de los blancos. Después de haberlo entregado a la medicina moderna, Lévi-Strauss vuelve a la selva y algunas semanas después retorna, casi al mismo tiempo que el indígena cambia de un mundo a otro:

Así transcurrían los días recogiendo los restos de una cultura que había fascinado a Europa y que quizá desapareciera sobre la margen derecha del Alto Machado en el momento mismo de mi partida: yo subía a la embarcación que volvía de Urupá, el 7 de noviembre de 1938, y los indígenas tomaban la dirección de Pimienta-Bueno para reunirse con los compañeros de Abaitara y su familia (1955: 361).

La descripción del viaje de Lévi-Strauss es con seguridad “correcta”, en el sentido en que no falsea el transcurso del viaje, pero adquiere al mismo tiempo un sentido más profundo, en tanto las vivencias de los viajeros avanzando en la selva y después retrocediendo, reflejan literariamente la cultura e historia de estos indígenas. El ir y venir de los viajeros entre lo moderno y el ancestral refugio de la selva, refleja una cierta (¿inconsciente?) mimesis del ir y venir de los indígenas entre dos mundos. Allí, el viaje de regreso de Lévi-Strauss se convierte en una pesadilla, del mismo modo que, en su opinión, también el viaje de los tupí-kawaíb debió serlo, al contagiarse de enfermedades y ser horriblemente diezmados.

Su mirada va y viene siempre entre el tiempo primordial de las crónicas coloniales y el trágico presente. El poblado de los indígenas lo decepciona, pues tiene solamente dieciocho habitantes, muy poco si se piensa en los grandes pueblos de los tupinambá con sus 5.000 habitantes, que se describían en los viejos relatos de viaje. Lévi-Strauss se sorprende porque los tupí-kawaíb no disfrutaban del uso del tabaco (como lo hacían los tupinambá). Pero al menos lo reciben con una bebida embriagante, que él reconoce en los informes de viaje, incluso casi con el mismo nombre: “A falta de tabaco, la aldea nos recibiría con lo que los viajeros del siglo xvi llamaban cauin (*kauí* dicen los tupí-kawaíb), es decir, una bebida de chicha de ese maíz cuyas muchas variedades cultivaban los indígenas en los desmontes quemados en los linderos de la aldea” (Lévi-Strauss, 1955: 349).

En el banquete advierte la dignidad con la cual los viejos tupí atendían a sus huéspedes. Así también en la forma como los tupí-kawahíb conservan en su pequeña comunidad su vieja cultura y siempre retoman contacto con los blancos; de esta manera Lévi-Strauss recuerda la época colonial y continuamente la confronta con el presente. Es una vida en un mundo de recuerdos, como en una vieja película.

Opereta, farsa, voz de los espíritus. La combinación surrealista

Anticipo escenas; las destaco

Lévi-Strauss, 1955: 332

Un poco antes del final del viaje, reaparecen los indígenas en su pasado, quizá por última vez: empiezan a cantar en la noche, como en un sueño: “Y, de pronto, comprendí lo que estaba viendo: Taperahi estaba actuando una pieza de teatro, o más exactamente una opereta, con mezcla de canto y de texto” (Lévi-Strauss, 1955: 361).

Se trata de la historia del pájaro Japim (una forma de Piro, *Cacicus cela*) y su compañera: “tortuga, jaguar, halcón, hormiguero, tapir, lagarto, etc.; cosas: palo, maza, arco; y finalmente, espíritus, como el fantasma maira [...] la intriga se desarrollaba en torno a *japim*, quien, amenazado al principio por los otros animales, los engañaba de diversas maneras y finalmente los vencía” (Lévi-Strauss, 1955: 361).

La presentación continúa durante dos noches, unas cuatro horas cada vez. Este tipo de representaciones ha sido raramente descrito con tanta exactitud como lo hace Lévi-Strauss. En otros informes etnográficos se encuentran siempre de nuevo, en mayor o en menor medida, indicaciones de tales escenas. El arte teatral de los indígenas del Amazonas prácticamente no ha sido investigado, lo cual se debe, entre otras cosas, a que las representaciones tienen lugar espontáneamente, sin previo anuncio y sin que sean solicitadas. En tanto uno puede investigar mitos, solicitándolo a los narradores de mitos identificados; eso sería difícil en el caso de las representaciones teatrales espontáneas (u “operetas” como dice Lévi-Strauss), a causa de la combinación de texto y canto y a su carácter gracioso. Estas no tienen lugar por solicitud, sino que requieren aparentemente de una atmósfera determinada y de actores, que en la cotidianidad no demuestran por lo regular sus aptitudes. El capítulo en el que se describe esta pieza cantada, es llamado por Lévi-Strauss, *La farsa del Japim*. *Farce* significa en francés, en realidad una clase de literatura de la Edad Media, a saber, una presentación improvisada y graciosa. En la mayoría de los casos tiene lugar al final de una misa u otra celebración solemne, *La Farce*, secular, irrumpe en una atmósfera de festejo religioso serio. Lévi-Strauss había escuchado música de flautas ceremonial en otra etnia del Amazonas, los nambikwara, donde había estado con anterioridad. Ahora, presencia una graciosa parodia y describe la diferencia por medio de la confrontación de dos conceptos, *Sacré* y *Noces* (sagrado y nupcias). *Sacré* es la toma de investidura de un rey o cardenal, con la correspondiente música ceremonial. *Noces* significa festejo nupcial e indica una ocasión mundana y alegre, con la correspondiente música. Entre los tupí-kawaib no se trata de una música instrumental, sino de una pieza hablada con anexos cantados y con imitación de voces de animales.

Sin embargo, el teatro indígena adquirirá todavía un eco europeo, y eso sucede en la última parte del libro, que lleva el título *Le retour* (El retorno). En el viaje de

regreso, Lévi-Strauss hace una parada en un lugar retirado y poco atractivo. Hace mucho calor y él se aburre: “Una tarde, cuando todo dormía bajo el calor aplastante, acurrucado en mi hamaca y protegido de las “pestes”, como se dice allá, por el mosquitero, cuya etamina cerrada vuelve el aire menos respirable aún, me pareció que los problemas que me atormentaban proporcionaban material para una pieza de teatro” (Lévi-Strauss, 1955: 380).

La obra de teatro descrita anteriormente va seguida de una creación europea. Así como la obra indígena surgió del aburrimiento y del desasosiego en una noche calurosa, poco antes de que los actores se marcharan al mundo de los blancos, de la misma manera surge la obra del investigador por aburrimiento y desasosiego en una tarde calurosa, durante su viaje de regreso.

La (inconclusa) pieza trata, naturalmente, de un viajero. Sin embargo no en Brasil sino en la antigua Roma. Se llama *La Apoteosis* (el ascenso a dios) *de Augusto* y es una variación de una conocida obra de la literatura francesa, *Cinna* de Corneille. Las figuras principales son dos amigos, el emperador romano Augusto y el viajero Cinna. Este último se rebeló contra la sociedad y fue a vivir a tierras lejanas, pues solamente se sentía a gusto entre los salvajes. Ahora está otra vez de regreso: su búsqueda de aventuras fracasó, lo exótico se volvió aburrido y cotidiano.

Ahora que está de vuelta, cargado de leyenda, explorador a quien los mundanos se disputan para sus cenas, helo aquí solo en la certeza de que esta gloria tan caramamente pagada descansa sobre una mentira. Nada de aquello que dice haber conocido y cuyo testimonio todos aceptan es real; el viaje es un engaño: todo eso parece verdadero solo a quien no ha visto más que sus sombras (Lévi-Strauss, 1955: 382).

Aquellos que no han viajado nunca a la lejanía, donde los salvajes, no conocen realmente el mundo y confunden las sombras con la realidad. Pero quienes, como el viajero Cinna, han visto realmente el mundo, saben que las sombras son solamente un engaño, que los informes de viajes mienten, pues la lejanía no está llena de aventuras, sino que es igualmente aburrida que el hogar. Eso es lo que Cinna quisiera aclararles a aquellos que lo admiran como valiente viajero. Sin embargo, entre más cuenta él sobre eso, más lo admiran todos y creen escuchar es sus relatos las grandes aventuras: “Yo quisiera expresar en mi discurso todo el vacío, la insignificancia de cada uno de esos acontecimientos; basta que se transforme en relato para que deslumbre y haga soñar” (Lévi-Strauss, 1955: 382).

A Augusto, el amigo de Cinna, le ocurría precisamente lo contrario. No tenía ningún deseo de ir a tierras lejanas, en el hogar siempre encontraba muchas cosas interesantes e importantes, no vanas, allí había tenido éxito, había sido emperador y ahora debería convertirse en dios. Entonces se le apareció en sueños un águila. Le predijo que después de que fuera dios no tendría más miedo del mundo salvaje de afuera, le parecería normal; así se convertiría también en un dios aburrido y perdería interés por las cosas. Augusto reconoce que el águila le predijo exactamente lo que

le había sucedido a Cinna. Como salida al dilema, Augusto planea su apoteosis de una forma particular: Le encarga a Cinna matarlo, teniendo en cuenta que él es un rebelde que detesta la autoridad. Si lo asesina, Augusto se volverá célebre como dios, y Cinna famoso como asesino del emperador. Ambos tendrán un lugar en la memoria de la sociedad. Cinna, aunque sea por medio de la fama sombría, se convertirá en una figura importante en la historia de la sociedad que detesta.

Cinna se adhiere al plan, pero Augusto lo engaña. Hace doblar la vigilancia en la noche planeada para el crimen, Cinna no puede asesinarlo y es arrestado. A través del peligro de asesinato, Augusto se convierte en dios, pero permanece entre los humanos; perdona a Cinna y lo admite en su corte. Con esto, el rebelde se integra al sector de la sociedad que más odia, totalmente fracasado. Naturalmente Cinna es nada menos que, según se desprende de la lectura, Lévi-Strauss, quien entendió en la lejanía que realmente esta distancia no existía, como tampoco los salvajes, pero fracasa en su intento de transmitirlo, porque todos lo celebran como viajero investigador y aventurero.

La pieza de teatro no es, sin embargo, solamente una descripción de su experiencia personal. Ilustra también el método del estructuralismo. En los años veinte y treinta del siglo xx, Lévi-Strauss conoce el surrealismo en Francia. El objetivo de este movimiento artístico era desplegar el inconsciente, en tanto colocaba cosas, unas al lado de otras, que no tenían vinculación entre sí en la realidad del estado de vigilia. Por ejemplo, en las pinturas de Salvador Dalí hay un reloj pasado de moda al lado de un león, que llegó del desierto a la ciudad. A través de esa pintura se establece un vínculo sorpresivo, se evidencian relaciones inconscientes, se suprimen el tiempo y el espacio. En forma no muy diferente, Lévi-Strauss coloca, uno al lado del otro, elementos de culturas disímiles o de segmentos de sectores muy diferentes de una misma cultura, segmentos que en apariencia no guardan ninguna relación entre sí. Mucho de esto es asociativo, como una mezcla confusa en sueños. Este método, conocido del estructuralismo para el análisis de los mitos, se encuentra en los *Tristes Trópicos* en forma lúdica, literaria, no como parte de un análisis científico. Cinna está en la lejanía y de pronto comienza a pensar en la poesía clásica de su hogar, se encuentra en casa, asistiendo a una obra de teatro clásico y de pronto, piensa en la lejanía y en los salvajes. Lévi-Strauss denomina la escenificación de los indígenas en la selva una “opereta”, aun cuando uno opinaría que la imitación de las voces de animales no tiene nada que ver con el teatro parisino. Él compara la música de los indígenas del Amazonas con los cantos gregorianos eclesiásticos, aun cuando se pensaría que esos conjuros de los espíritus no tienen nada que ver con los momentos álgidos de la música eclesiástica europea. Él denomina la pieza indígena *Farce*, nombre de un género en la literatura francesa. Como eco del teatro indígena responde la antigua Roma. Lévi-Strauss crea asociaciones entre cosas que nosotros no hubiéramos relacionado.

En el análisis estructural, esa comparación de cosas muy lejanas conlleva una fuerte abstracción. Los mitos son fragmentados en partes, estas se combinan y se colocan en un plano diferente o de una nueva forma. Con esto, se separan de su contexto vital y pierden sus referentes concretos y reales; por eso el estructuralismo es percibido a menudo como frío y distante. Algo parecido pasa con Cinna: reconoce que finalmente todo es igual, y pierde el interés en su entorno.

El sueño y la visión

¿Es también una mentira ese todo que me transporta y del que cada parte, tomada aisladamente, se sustrae?

Lévi-Strauss, 1955: 332-333

El método surrealista se sustenta en el sueño. Es interesante que también en *Tristes Trópicos* se encuentren motivos del sueño y la visión, que se pueden pasar por alto en la lectura: Augusto sueña con un águila. En una visión se le profetiza que su reinado va a ser muy diferente a como él se lo imagina. Esta parte, al final del libro, se convierte, tan sólo con una lectura muy cuidadosa, en un sonido que reaparece en otra parte del libro como un eco, en la cual se trata igualmente el tema del poder y de la visión de un animal mágico o endiosado. Lévi-Strauss se compara allí con un indígena norteamericano que ha ido en búsqueda de una visión para conseguir poder. Y así como el buscador de visiones en un trágico mito indígena, Lévi-Strauss debe reconocer que ha fracasado:

Como el indio del mito, fui tan lejos como la tierra lo permite, y cuando llegué al fin del mundo interrogué a los seres y a las cosas para encontrar su misma decepción: “allí permaneció bañado en lágrimas, rogando y gimiendo. Y sin embargo, no oyó ningún ruido misterioso; tampoco fue adormecido para ser transportado en sueños al templo de los animales mágicos. Ya no podía tener la menor duda: ningún poder, de nadie, le había sido concedido (Lévi-Strauss, 1955: 30).

El paralelo del inicio de esta parte con la apoteosis de Augusto al final del libro está oculto, pues es negativo: en la concepción indígena, al buscador de sueños se le debe aparecer un animal mágico, por ejemplo un águila, que le hable y le otorgue poder, pero no aparece. En el caso de Augusto es diferente pues sí se le aparece un animal mágico y le habla del poder.

En 1971, años después de la aparición de *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss convirtió la búsqueda indígena de visiones en un tema central del cuarto tomo de las *Mitológicas*. En una narración, un indígena modoc de Norteamérica envía a su hijo, el transformador del mundo, a la selva donde viven los espíritus. Allí debe salir victorioso de muchas pruebas y al final regresar dotado de poderes mágicos. Esta es una de las tantas narraciones que Lévi-Strauss reúne con otras. El primer tomo de las *Mitológicas* (1964) empieza con una narración de Brasil, aparentemente

banal, en la cual alguien va al bosque a sacar los huevos de un nido de pájaros. El hombre trepa a un árbol, pero se queda atrapado arriba y no puede bajar. En el árbol entra en contacto con toda clase de animales, al final logra regresar a casa. En esta narración es fácil percibir, en relación con otros mitos y con la cultura indígena de la cual proviene, un informe de un viaje visionario del humano al fin del mundo en aquella selva al otro lado, en donde viven los espíritus y donde se corre peligro de perderse; algunos no han podido regresar. Al final del cuarto tomo de las *Mitológicas*, nos encontramos en Norteamérica, y reconocemos nuevamente el motivo del ser humano que asalta el nido de pájaros. Pero entretanto hemos entendido, si hemos leído atentamente los cuatro tomos, que todos esos mitos se refieren a lo mismo: cómo un ser humano se pierde en la lejanía, corre peligro de no regresar nunca y cuando lo logra se ha vuelto un extraño para él mismo y para los otros. A veces le es posible entender las ilusiones lejanas. Reconoció lo que el mundo es en realidad: un reino de sombras, y él ya no siente miedo.

Al final de este largo camino a través de las mitologías, recordamos los *Tristes Trópicos*, que en retrospectiva parecen una anticipación. Lévi-Strauss, que al principio se compara con un fracasado buscador de visiones, y al final nos cuenta sobre un héroe de la antigüedad, que en la lejanía comprende las ilusiones de lo exótico y de un emperador que recibe poder de los dioses y con ello pierde el temor a lo salvaje. Los *Tristes Trópicos* terminan con una referencia a la idea budista de sumergirse en la nada (Lévi-Strauss, 1955: 409-417) y luego con el propio sumergirse en la misteriosa mirada de un gato (Lévi-Strauss, 1955: 418).

El delirio

Ese favor que toda sociedad codicia, [...] de desprenderse

Lévi-Strauss, 1955: 418

El delirio de los viajeros de investigación en el trópico es un tema sobre el cual Johannes Fabian (2000) ha llamado recientemente la atención. Él analiza relatos de viaje de la época colonial de investigadores europeos en África Central y anota que éstos caían en un estado febril, en un sentido textual o metafórico, cuando se encontraban bajo condiciones extremas, en otro contexto cultural. La mayoría del tiempo los investigadores estarían *out of their minds*, fuera de sus cabales, debido a las peripecias del viaje, a enfermedades o al puro miedo. Para calmar el miedo, la enfermedad o el aburrimiento recurrían a sustancias alucinógenas como opio, marihuana, arsénicos y, sobre todo, alcohol. Precisamente en estados febriles o bajo el efecto de las drogas, lograban abandonar su papel de civilizados y acercarse a las culturas ajenas. De esta reflexión, Fabian deriva consecuencias para el trabajo de campo antropológico: este debe tratar de afrontar una paradoja: ser paralelamente metódico y delirante.

Las observaciones de Fabian arrojan una interesante luz a los *Tristes Trópicos*, a los que él no se refiere. La relectura del libro, después de haber conocido el trabajo de Fabian, permite reconocer que el motivo del delirio “febril” es central, por lo menos en el capítulo sobre los tupí-kawaíb. Lo más delirante es la fiebre cuando la expedición regresa por primera vez del mundo de los tupí-kawaíb. Ellos transportan un herido, que parece ser una caricatura de la conocida figura en numerosas novelas de la selva, del investigador que se enloquece y que se abre camino con su machete hacia la nada del infierno verde.

El viaje se realizó en una atmósfera de pesadilla; me quedan pocos recuerdos. El herido deliró durante todo el trayecto, caminando con paso tan vivo que no podíamos seguirlo; tomó la delantera al guía sin experimentar el menor titubeo sobre un itinerario que parecía haberse cerrado detrás de nosotros. Pudimos hacerlo dormir durante la noche a fuerza de somníferos (Lévi-Strauss, 1955: 352).

De nuevo el camino de los blancos encuentra un eco en el de los indígenas, o al contrario. A la fiebre del blanco sigue pronto la embriaguez de los tupí-kawaíb. En principio son sólo indicios, como cuando se dice accidentalmente que los tupí-kawaíb no conocen el tabaco, con el cual los viejos tupinambá lograban estados de éxtasis, pero sí conocen, como los tupinamba, la bebida alcohólica de nombre *cauin*. Luego sigue *La farce*. Su protagonista está a veces inspirado, a veces cansado, en un estado entre la vigilia total y el sueño. Casi sin notarlo se cuele el tema del delirio en su presentación, o en el recuerdo del antropólogo: “A medida que la noche avanzaba se percibía que esta creación poética se acompañaba de una pérdida de conciencia y que el actor era superado por sus personajes. Sus diferentes voces se le hacían extrañas” (Lévi-Strauss, 1955: 362).

De la inspiración artística a un estado fuera de sus cabales: el actor, en principio poseído por sus personajes, entra en un peligroso estado de embriaguez, durante el cual exige alcohol. La alusión anterior a la bebida alcohólica *cauin* adquiere un nuevo sentido:

Taperahí, siempre cantando, se levantó bruscamente de su hamaca y se puso a circular de manera incoherente reclamando “cauín”; había sido “aprehendido por el espíritu”; de golpe empuñó un cuchillo y se precipitó sobre Kunhatsin, su mujer principal, que a duras penas consiguió escapar hacia la selva, mientras los otros hombres lo reducían y lo obligaban a ir hacia su hamaca, donde en seguida se durmió. Al día siguiente todo era normal (Lévi-Strauss, 1955: 362).

Así termina el capítulo que nos recuerda el final del anterior, con el transporte de regreso del viajero herido y febril. También allí alguien delira, deambula sin sentido, dice locuras, precisamente el enfermo al cual los viajeros llevan de regreso de la selva. Reconocemos que el informe de la penosa marcha por la selva es un tipo de preludio de lo que ocurre a los blancos y luego a los indígenas: primero deambula un

blanco delirante sin meta, luego un indígena. En el caso de los blancos se trata de una enfermedad, en el de los indígenas, de una sobreexcitación del artista de opereta.

Pero así como el sainete indígena tiene su antecedente en el viaje del blanco, asimismo el, algo más largo, epílogo de la obra de teatro *Cinna* que Lévi-Strauss imaginó, es también un resultado del delirio y aquí anticipa Lévi-Strauss lo que Fabian observa: “[...] desarreglo al que se ve sometido el ánimo del viajero durante un período prolongado en condiciones anormales de existencia” (Lévi-Strauss, 1955: 385).

Nosotros vimos que en *Cinna* la selva perdía su atracción y también dejaba de producir temor, lo exótico se vuelve cotidianidad. Lévi-Strauss suprime los límites con otros extraños, al convertir ambos delirios, el de los blancos y el de los tupí-kawaíb, uno en el eco del otro. En este punto se enlaza la perspectiva de Johannes Fabian quien no pretende, en último término, más que lo que Lévi-Strauss ya indica: que el éxtasis, la fiebre tropical del investigador y la inspiración artística del canto de opereta indígena, son para ambos un medio para superar lo extraño.

En este punto, es necesario anotar que una idea similar, si bien no tan estática, sería y trágica como en Lévi-Strauss, sino más lúdica, ya estaba presente en los escritos de Leo Frobenius, un viejo autor que cultivaba un estilo de escritura y de apariencia que él mismo nombraba “posesión” (*Ergriffenheit*) y que tiene mucho parecido con el éxtasis expresionista del arte de principios del siglo xx. Esto nos parece hoy extraño; a algunos lectores les hace pensar en el *furor teutonicus*, después de las dos guerras mundiales, la locura de dos guerras. Suena a música de Wagner, que además le gusta especialmente a Lévi-Strauss. Otros remiten a algunas escenificaciones efectivas de Frobenius, como su entrada en el jardín botánico bajo palmas con el casco utilizado en las expediciones al trópico y le llaman un charlatán.

Uno puede preguntarse, si la posesión, en apariencia misteriosa, puede ser entendida también como una escenificación artística, como una diversión, por medio de la cual Frobenius es similar a los artistas indígenas, y si el placer del teatro, de la parodia y de la presentación de sí mismo, no podría constituir un terreno en el cual un investigador (con la necesaria capacidad y humor de Frobenius) coincidiera con los indígenas y en esta “comunidad” pudiera superar lo exótico (Münzel, 1994).

Lo que Lévi-Strauss describe es más serio, mientras Fabian se refiere a un estado menos respetable. Pero precisamente eso causa dificultades a Fabian, quien se mueve entre el interés por el delirio y su condenación moral (él, recrimina al investigador llevar al indígena al alcoholismo). Fabian se refiere sin embargo a investigadores en África, en donde Frobenius también investigó. En el caso de Lévi-Strauss, él termina su libro con la remisión a “el guiño cargado de paciencia, de serenidad y de perdón recíproco” (1955: 418), que él, desde luego, no quiere intercambiar con los tupí-kawaíb, sino con un gato. Pero, ¿no sería un buen intercambio con los indígenas de la amazonia?, ¿no es precisamente por esto tan profunda su comprensión de los tupí-kawaíb?

A posteriori: La libertad del lector y el fin de la separación entre nosotros y los “otros”

Arrollando mis recuerdos en su fluir, el olvido ha hecho algo más que desgastarlos y enterrarlos. El profundo edificio que ha construido con esos fragmentos da a mis pasos un equilibrio más estable, un trazado más claro a mi vista. Un orden ha sido sustituido por otro [...] los tiempos y los lugares se chocan, se yuxtaponen o se invierten, como los sedimentos dislocados por los temblores de una corteza envejecida. Tal detalle, ínfimo y antiguo, surge como un pico [...] acontecimientos sin relación aparente, que provienen de periodos y de regiones heterogéneos, se deslizan unos sobre otros y súbitamente, se inmovilizan con la apariencia de un castillo, cuyos planos parecería haberlos elaborado un arquitecto más sabio que mi historia

Lévi-Strauss, 1955: 32

Durante largo tiempo la etnología ha pintado un cuadro inmóvil de las eternas y ancestrales culturas, sin embargo, diversos autores han subrayado el aspecto cambiante de los mitos y las culturas indígenas. Por ellos podemos llegar a una comprensión dinámica del encuentro entre mitologías indígenas y occidentales, y también a una lectura diferente de Lévi-Strauss. A éste, se le puede leer con tanta libertad como aquella con la que él lee las tradiciones indígenas.

El antropólogo Rodrigo Díaz Cruz denomina al cuadro inmóvil de las culturas “la historia de bronce del ritual”, con lo cual se refiere a falsear lo vital, el ritual siempre vital y en transformación, a la “totalidad, coherencia, orden superior, permanencia, inmutabilidad”,³ corresponde también una historia de bronce del mito. Sol Montoya critica esta fijación de un universo narrativo variable y en permanente transformación, por medio de una comparación entre las estructuras de los mitos y el arte de los indígenas del Amazonas: Ninguno de los dos es lineal. En el cuadro indígena “[...] no se encuentra una secuencia de motivos, pueden ser observados de atrás hacia delante y viceversa. Precisamente esa movilidad se encuentra también en el tratamiento del tiempo en las narraciones” (Montoya, 1996: 190).

Esto forma parte de un rechazo del ordenamiento de mitos extremadamente flexibles, a los cuales la antropología se acerca con la actitud del domador (Montoya, 1996: 192). La antropología crea imágenes coherentes para domesticar las culturas. En ello reside su fuerza y su mentira (Montoya, 2003).

Manuel Gutiérrez Estévez niega totalmente la existencia de mitos como una serie ordenada y sistemática de narraciones. Según él, esto es una creación del furor de sistematizar de los investigadores occidentales, pues los relatos transmitidos por los nativos “son transformados en narraciones, de modo involuntario e inconsciente, mediante dos operaciones sucesivas: nuestras preguntas en el campo y nuestra escritura posterior”; y agrega que de allí sigue “una domesticación narrativa que la

3 Díaz Cruz, 1998: 310, 308. La remisión en este punto la debo a Sol Montoya (2003).

escritura ejerce sobre la performance desorganizada de los mitos, sobre su dramatización aleatoria en la vida diaria” (Gutiérrez, 2003).

El que los mitos se adecuen a las nuevas circunstancias, no es nada nuevo. Raymond Firth (1960), quien notó cambios substanciales de los mitos en Tikopia entre 1929 y 1952, hablaba en 1960 de su plasticidad (Th. P. Van Baaren la llama flexibilidad). Firth observó una dinámica social, cuyas diferentes posiciones son expresadas en los mitos por medio del conflicto. Edmund Leach encontró en la mitología diversas variaciones del orden social entre los kachin:

No hay “versión auténtica” de la tradición kachin, a la cual todos los kachin se adhieran, no hay más que un número de historias que conciernen más o menos al mismo grupo de caracteres mitológicos y que hace uso de algunas formas de simbolismo estructural [...] pero aquellos difieren en detalles cruciales de otras, de acuerdo a quien cuenta la historia (Leach, 1968 [1964]: 86).

De esta manera, las narraciones míticas pueden expresar opiniones opuestas; son, pues, un lenguaje de debate: “*a language of argument, not a chorus of harmony*” (Leach, 1968 [1964]: 198). En el mismo año en el que Leach publicó esto, empezó Claude Lévi-Strauss su serie de publicaciones de mitos, en la cual no sigue ubicando en primer plano (como lo hacía en 1958 en su análisis de la Gesta de Asdiwal) el equilibrio de los conflictos, sino sus diferentes soluciones en las distintas variantes de los mitos. La vida de una sociedad de narradores de mitos es una “vida en citas”⁴ en mitos, ya que ellos, en forma parecida a las citas de los clásicos entre nosotros, son utilizables de numerosas formas. Karl Kerényi (1984: 13) comparó mitos con dramas, en los cuales las personas y los comportamientos básicos están estipulados de antemano, la presentación correspondiente depende sin embargo del director.

Mientras esto ya se observaba en los años sesenta, los nuevos críticos de la investigación mitológica proponen no solamente correcciones en la comprensión de mitos exóticos, sino que pasan al análisis de nuestro pensamiento occidental, ya que en su búsqueda de situaciones de equilibrio, suprimen toda clase de vitalidad, por orden y coherencia.

Túllio Maranhão, diferencia, siguiendo a Blumenberg (1979) el trabajo del mito (el narrar) del trabajo sobre el mito (la interpretación), lo cual corresponde a la diferencia entre el universo mítico del narrador y el mundo del científico. Naturalmente los narradores de mitos piensan sobre los mitos, pero permanecen en el marco de los mitos y su versatilidad. El trabajo científico sobre el mito, por el contrario, lo fija, le da un significado claro, por medio de remitirlo a algo tan concreto como el orden social. Se reemplazan las esperanzas existentes, los deseos e ideas del narrador por “lo absoluto de la realidad”, para el cual “no hay nada que entender del significado de la vida” más allá del orden momentáneo, amarrado al tiempo

4 Cita ambulante, originalmente de Thomas Mann, interpretada por Karl Kerényi, en su forma más conocida en relación con el mito a través de Pierre Grimal, 1963: 8.

(Maranhão, 1992: 139-40). La crítica de Raymundo Mier al análisis del mito que “lo sustrae al deterioro propio de toda expresión material, de toda forma discursiva, de toda dinámica capaz de imponer un conjunto de metamorfosis a la transformación de los regímenes sociales de la inteligibilidad”, se enmarca en una “antropología de la inestabilidad” cuyo “conjunto de incertidumbres” debe también afectar la ciencia occidental (Mier, 2002: 101,102).

Tulio Maranhão (1998) busca un tono mítico para superar el límite entre el mito abierto y la definitiva ciencia. Las fronteras desaparecen de vez en cuando en la “filosofía de la selva” del trópico, habitantes de la selva y brasileros, que él coloca frente a la ciencia del hemisferio norte. El etnólogo aprende con esto a retomar mitos en las bellas letras. De esta forma, el escritor y literato guatemalteco Arturo Arias (1995: 453) habla de “los rugidos del jaguar en las letras”, un jaguar que viene de los mitos. El narrador de mitos indígenas del Amazonas, ha sido imaginado tan convincentemente por Mario Vargas Llosa (1987), que uno casi apoyaría su pregunta de por qué los etnólogos no lo descubrieron (sin duda tan fantástica como el narrador), tiene un efecto tan parecido a los mitos indígenas, porque su narración es “ricamente polifónica” (Booker, 1994: 138) y renuncia a una sola verdad.

Lo polifónico, no el principio mono-real, es transpuesto de la mitología a la ciencia por la etnóloga Ulrike Prinz: “En forma similar a como lo hace el delfín encantado, el discurso mítico por medio de su ambivalencia y circularidad contundente, se sustrae siempre de nuevo a una forma de observación racionalizada, en la cual sólo es válida una explicación” (2000: 150).

Esto es de interés pues “el pensamiento científico en la interpretación de los mitos quiere aprender algo de su objeto [...] en tanto los contrarios no deben ser siempre excluyentes” (Prinz 2000: 150). Heike Thote señala que tales interferencias eran conocidas ya en la época colonial y no son nada nuevo en la etnología: “un mundo ajeno al nuestro —fantástico y exorbitante a nuestros ojos, pero real— penetra lentamente en nuestra imaginación” (2001: 181).

El intercambio entre narrador e investigador continúa, esta vez en la mente del investigador, cuando ya desde hace tiempo no está donde los narradores. Desde una cada vez mayor distancia temporal, recuerda de nuevo y de otra forma las conversaciones con el narrador. Detalles escasamente observados en aquel momento adquieren significado, aparecen bajo una nueva luz y la perspectiva los transforma.

Este cambio de perspectiva es posible transponerlo a la vieja literatura científica. En la literatura es usual analizar los textos y los autores en forma diferente desde la distancia temporal. Las tragedias griegas fueron siempre entendidas desde la época en la cual fueron escenificadas, mucho después de su creación. Con esto no se quiere decir que somos más inteligentes a posteriori, sino que adquirimos una nueva perspectiva, por medio de la cual entendemos lo que dice un viejo texto, en forma más completa aún que el propio autor. En forma similar, se intentó aquí entender de nuevo a Lévi-Strauss como alguien que ya anticipó la discusión posmoderna de la

superación de nosotros y los otros, sea a través de guiños o del éxtasis; en tanto él aprendió de los mitos indígenas del Amazonas el pensamiento no lineal y el desplazamiento de fronteras temporales, espaciales y culturales.

Bibliografía

- Arias, Arturo (1995). "Muecas en el vacío: Autorreflexiones desde la marginalidad de la creación". En: Klor de Alva, J. Jorge; Gossen, Gary H.; León Portilla, Miguel y Gutiérrez, Manuel (eds.). *De Palabra y Obra en el Nuevo Mundo, 4: Tramas de la identidad*. Siglo XXI de España, Madrid, pp. 439-465.
- Blumenberg, Hans (1979). *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Booker, Keith (1994). *Vargas Llosa Among the Postmodernists*. Univ. Press of Florida, Gainesville.
- Carneiro da Cunha, Manuela (org.) (1992). *História dos índios do Brasil*. Editora Schwarz, São Paulo, pp. 381-396.
- Díaz Cruz, Rodrigo (1988). *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. Anthropos, Barcelona.
- Fabian, Johannes (2000). *Out of Our Minds - Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. University of California Press, Berkeley, CA.
- Fausto, Carlos (1992). "Fragmentos de historia e cultura Tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico". En: Carneiro da Cunha, Manuela. *História dos índios do Brasil*. Editora Schwarz, São Paulo, pp. 381-396.
- Firth, Raymond (1960). "The plasticity of myth: cases from Tikopia". En: *Ethnologica*. Köln, Vol. N. F. 2, pp. 181-188.
- Grimal, Pierre (1963). "L'homme et le mythe". En: Grimal, Pierre (ed.) *Mythologies de la Méditerranée au Gange*. Larousse, Paris, pp. 4-15. (Mythologies, Vol. 1).
- Gutiérrez Estévez, Manuel (2003). "Representaciones míticas y juegos de lenguaje". En: *Indiana*. Iberoamerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Vols. 19/20.
- Kerényi, Karl (1984) [1951]. *Die Mythologie der Griechen, 1, Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Leach, Edmund (1968) [1964]. "Myth as a Justification for Faction and Social Change". En: Georges, Robert A. (ed.) *Studies on Mythology*. The Dorsey Press/Irwin-Dorsey, Homewood, Illinois/Nobleton, Ontario, pp. 184-198.
- Lévi-Strauss, Claude (1955) [1970]. *Tristes trópicos*. Eudeba, Buenos Aires.
- _____ (1964-1971). *Mythologiques*. 4 Vols. Plon, Paris.
- Maranhão, Túllio (1992). "Mythos: Penelopes Arbeit zwischen Mensch und Gott". En: Kohl, Karl-Heinz (ed.) *Mythen im Kontext: Ethnologische Perspektiven*. Edition Qumran im Campus Verlag, Frankfurt am Main/New York, pp. 129-146.
- _____ (1998). "The Adventures of Ontology in the Amazon Forest". En: *Paideuma*, Vol. 44, pp. 155-168.
- Mier, Raymundo (2002). "Complejidad: bosquejos para una antropología de la inestabilidad". En: Pérez-Taylor, Rafael (comp.). *Antropología y complejidad*. Gedisa, Barcelona, pp. 77-104.
- Montoya Bonilla, Sol (1996). *Verflechtungen. Indianische Mythologie des Amazonasgebietes: Jenseits von Wort und Bild*. Förderverein Völkerkunde in Marburg (Curupira, Vol. 3), Marburg.

- Montoya Bonilla, Sol (2003). "Disonancias rituales. Curupira y la ambigüedad". En: *Indiana*. Ibero-amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Vols. 19/20.
- Münzel, Mark (1994). "The Researcher as Shaman: Field-Work between Musty Mystification and True Enchantment". En: *Anthropological Journal on European Cultures* Fribourg/Frankfurt a. M., Vol. 3, No. 2, pp. 133-153.
- Münzel, Mark; Schmidt, Bettina y Thote, Heike (eds.) (2000). *Zwischen Poesie und Wissenschaft*. Curupira, Marburg, Vol. 9.
- Prinz, Ulrike (2000). "Mythos und Interpretation – oder die Verwandlung des Delphins". En: Münzel, Mark; Schmidt, Bettina y Thote, Heike (eds.) *Zwischen Poesie und Wissenschaft*. Curupira, Marburg, Vol. 9, pp. 135-159.
- Thote, Heike (2001). "Salir a caza de bárbaros: ensayo sobre el arte europeo e indígena de la caza-guerra". En: *Bulletin*. Société suisse des Américanistes, Genève, Vols. 64/65, pp. 177-182.
- Van Baaren, Th[eodorus] P[etrus] (1972). "The Flexibility of Myth". En: *Studies in the History of Religions*, Vol. 22, pp. 199-206.
- Vargas Llosa (1987). *El hablador*. (Biblioteca Breve). Seix Barral, Barcelona.
- Wehrheim-Peuker, Monika (1998). *Die gescheiterte Eroberung: eine diskursanalytische Betrachtung früherer französischer Amerikatexte*. Gunter Narr, Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik, Vol. 7, Tübingen.