



Revista Colombiana de Antropología

ISSN: 0486-6525

rca.icanh@gmail.com

Instituto Colombiano de Antropología e
Historia
Colombia

Feld, Steven

Una acustemología de la selva tropical

Revista Colombiana de Antropología, vol. 49, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 217-239

Instituto Colombiano de Antropología e Historia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105029052010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

UNA ACUSTEMOLOGÍA

de la selva tropical

STEVEN FELD

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, UNIVERSIDAD DE NUEVO MÉXICO

feld@unm.edu

Resumen

[Este texto tiene por objeto darle voz a un tipo de realidad alterna, a un tipo de sensibilidad sonora que he encontrado a través de la investigación antropológica de una ecología del lenguaje, la música y la acústica. La esperanza es que, al dar a las voces marginadas espacios desde donde hablar, gritar y cantar, la antropología podrá contrarrestar en alguna medida la arraigada arrogancia de la autoridad colonial e imperial, de la historia escrita en una sola lengua, a una sola voz, como una única narrativa posible.

PALABRAS CLAVE: *acustemología*, sonido, kaluli, Papúa Nueva Guinea.

A RAINFOREST ACOUSTEMOLOGY

Abstract

This text has the purpose of giving a voice to a sort of alternating reality, to a kind of resonant sensibility I have found by way of anthropological research of the ecology of language, of music and acoustics. My hope is that when granting spaces to marginalized voices from where they can speak out, scream and sing, therefore anthropology could in certain measure counteract the rooted arrogance of colonial and imperial authority, the same of history written in just one tongue, history with one voice as if unique and possible narrative.

KEYWORDS: *acoustemology*, sound, kaluli, Papua New Guinea.

INTRODUCCIÓN¹

¿De qué manera la investigación antropológica puede contribuir a configurar el discurso de la ecología acústica y de los estudios de los paisajes sonoros? ¿Cómo podría ayudarnos a concebir

¹ Una versión anterior de este artículo se publicó como parte del capítulo "Sound Worlds" (Feld 2000), del libro *Sound*, editado por Patricia Kruth y Henry Stobart. 2000. Darwin College, Cambridge, Cambridge University Press, páginas 173-200. Se reproduce con autorización del autor. Gracias a Juana Camacho del Grupo de Antropología Social del ICANH por la gestión y supervisión de esta traducción. Para mayor información sobre la *acustemología*, véase también Feld (1996b).

las culturas auditivas como formaciones históricas de sensibilidades distintas, como geografías sonoras de la diferencia? Una respuesta posible consiste en señalar que los antropólogos tienden a adoptar la posición kantiana según la cual todo conocimiento comienza en la experiencia. La manera de saltar de ese abismo

consiste en estudiar el modo como los patrones y las prácticas de la experiencia construyen los hábitos, los sistemas de creencias, los conocimientos y las acciones que llamamos "cultura". Los inventos y diversas sensibilidades humanas, la capacidad de representar de manera adecuada y evocadora los diferentes mundos de la experiencia; eso es lo que ha de interesarnos de manera apremiante. Para responder a esa inquietud, el proyecto antropológico debe, básicamente, preguntar cómo serían las cosas si uno fuera (es decir sintiera, intuyera, imaginara, actuara como, o se convirtiera en) un determinado tipo de persona.

UBICACIÓN DEL LUGAR EN UN ESPACIO-TIEMPO GLOBAL

Los kaluli son uno de los cuatro grupos en que se dividen los 2.000 bosavi que viven en la selva húmeda tropical de la Gran Meseta de Papúa en la Provincia de las Tierras Altas del Sur en Papúa Nueva Guinea. En varios cientos de kilómetros cuadrados de tierras bajas y bosques montanos, a una altitud cercana a los 600 m. s. n. m., los kaluli cazan, pescan, recolectan y cultivan huertos intensivos con descanso y rotación de la tierra. Se alimentan principalmente de sajo, procesado a partir de palmas silvestres que crecen en pantanos poco profundos y en arroyos que se bifurcan de arterias fluviales mayores que descienden

desde el monte Bosavi, el cono derrumbado de un volcán extinto de 2.400 metros de altura.

Hubo una época en la que era relativamente fácil describir a los bosavi como una sociedad pequeña y sin clases, en la medida en que el fundamento de la diferenciación social no dependía de la especialización ocupacional establecida por la tradición, la estratificación, el rango, la profesión, ni por el estatus atribuido a alguien o adquirido por este. Por lo general, en los asuntos económicos y políticos, la vida también era igualitaria. Sin líderes, representantes, voceros, jefes, dirigentes o encargados del control, designados o elegidos, los kaluli cazaban, recolectaban, cultivaban sus huertos y trabajaban para producir lo que necesitaban. Se ocupaban de ellos mismos, de sus vecinos y de sus parientes mediante una cooperación generalizada, consistente en el intercambio de alimentos y mano de obra. Esta dinámica igualitaria implicaba tanto la ausencia de instituciones sociales centralizadas como la ausencia de deferencia hacia las personas, las funciones, las categorías o los grupos basados en el poder, la posición o las propiedades materiales (E. Schieffelin 1976; B. Schieffelin 1990).

La jerarquía se ha desarrollado de manera dramática en torno a los cambios sociales que recientemente han reconfigurado la vida de los kaluli, empezando por el contacto con el Gobierno colonial, en especial a partir de finales de los años cincuenta. Pero fueron las misiones evangélicas las que produjeron las transformaciones más radicales en la zona bosavi, iniciando por la construcción de una pista de aterrizaje a mediados de los sesenta. A comienzos de los años setenta llegaron los primeros misioneros fundamentalistas que se quedaron como residentes. Tras la independencia de Papúa Nueva Guinea en 1975, tuvo lugar una nueva oleada de influencia del Gobierno nacional. Ya en los ochenta y noventa, la existencia de una segunda pista de aterrizaje, un hospital, escuelas, puestos de socorro, puestos de las misiones, personal gubernamental de desarrollo y, en especial, los pastores ubicados en cada población han introducido formas cada vez más complejas de deferencia basadas en la riqueza diferenciada, en especial en la riqueza monetaria (B. Schieffelin 2000; E. Schieffelin 1991).

En este momento el área bosavi atraviesa por un conjunto de cambios más complejos que tendrán consecuencias para el futuro

cultural y ecológico. Los proyectos petroleros y de explotación de gas ya están transformando la región adyacente, y cursan demandas y debates sobre la tala en la zona, el acceso por carretera al área y proyectos de desarrollo a gran escala. Junto a estos, se han presentado las consecuencias caóticas a las que dan lugar las inyecciones ocasionales pero significativas de dinero y riqueza material que siguen a los patrones esporádicos de emigración. El efecto de conjunto consiste en que el conflicto por las inequidades reales, percibidas y posibles encuentra ahora bases más amplias con la intensificación de las desigualdades en el acceso al poder y a los recursos, a partir de la división por sexo, edad, plurilingüismo y cristianización (E. Schieffelin 1997).

DE LA ANTROPOLOGÍA DEL SONIDO A LA ACUSTEMOLOGÍA

Mi vínculo con la región bosavi durante los últimos veinte años se ubica en esta historia de manera compleja. En 1976 fui al Bosavi porque había oído las primeras grabaciones en cinta que Edward L. Schieffelin hizo en el área entre 1966 y 1968. Me dejó absorto la musicalidad de la expresión kaluli y en particular la relación que esa musicalidad tenía con los sonidos de la selva húmeda tropical; relación que fue descrita por primera vez por Schieffelin en su libro *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers* de 1976. Lo que yo quería investigar era precisamente esa relación.

R. Murray Schafer, en su libro *The Tuning of the World* (1977), presentó por primera vez la hipótesis general de que las personas de alguna manera hacen eco de sus paisajes sonoros en el lenguaje y en la música. El libro constituye una síntesis de las ideas que surgieron durante su trabajo como director del “World Soundscape Project” (“Proyecto del paisaje sonoro mundial”) en la Universidad Simon Fraser. En ese texto formula los conceptos de *paisaje sonoro* y *ecología acústica* y analiza las tendencias en las transformaciones de los ambientes sonoros a través de la historia. La obra de Schafer y sus colegas es extensa y estimulante, y alentó el escrutinio antropológico y etnomusicológico mediante estudios de campo bien documentados.

Con esto en mente, durante mi primera investigación de los bosavi en los años setenta, elaboré la idea de una etnografía del

sonido, o estudio del sonido como un sistema simbólico acultural, para poder relacionar la importancia de la ecología acústica y, en particular, el estudio del paisaje sonoro de la selva húmeda tropical con la musicalidad y la poética de los lamentos y las canciones vocales bosavi. La mediación entre esta ecología de la selva húmeda tropical y la música bosavi resultó ser de naturaleza cosmológica, puesto que los kaluli consideran que los pájaros no son tan solo cantantes, sino que, además, son los espíritus de sus muertos. Los pájaros se aparecen los unos a los otros y hablan entre sí como personas, y su presencia es para los vivos un recordatorio constante de historias de pérdidas humanas, de una ausencia que se hace presente en el sonido y el movimiento. La relación entre la construcción y evocación de formas expresivas locales y el mundo de los pájaros que ponían en metáforas era profundamente emocional. Encontré que de este hecho proviene la gran fuerza estética del lamento, la poética y la interpretación de canciones de los kaluli, que fueron los temas de mi primera investigación (Feld 1990, 1982).

En mis investigaciones subsiguientes de los bosavi, un creciente interés en el lugar, la cartografía poética y los significados cotidianos del mundo sonoro bosavi ha llevado un poco más lejos la idea de que el sonido es un sistema acultural y ha desembocado en lo que he llamado *acustemología*. En un sentido, este paso es un avance natural de mi interés por entender los mapas de topónimos en las canciones bosavi y el modo como la interpretación vocal articula la relación poética y ecológica de este pueblo con los sonidos y significados propios de la selva húmeda tropical. Pero también he dado este paso como una respuesta crítica a las investigaciones sobre ecología acústica que separan artificialmente los entornos sónicos de la omnipresencia de la invención humana. Los paisajes sonoros, en no menor medida que los paisajes visuales, no son tan solo exteriores físicos que rodean la actividad humana en el espacio o que están aparte de esta. Los paisajes sonoros son percibidos e interpretados por actores humanos que les prestan atención para forjar su lugar en el mundo y a través de este. Los paisajes sonoros revisten importancia para aquellos cuyos cuerpos y vidas resuenan en el tiempo y en el espacio social. Al igual que los paisajes visuales, se trata de fenómenos tanto psíquicos como físicos, de construcciones culturales y materiales (Casey 1996).

Con el uso del término *acustemología* quiero sugerir una unión de la acústica con la epistemología, e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo. El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Así, la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (*embodied competences*) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados. Estas competencias contribuyen a la conformación de los modos diferenciados y compartidos de ser humanos, y a la apertura de las posibilidades y materializaciones efectivas de la autoridad, la comprensión, la reflexividad, la compasión y la identidad.

Siguiendo la pauta establecida por la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty (1962), de la que hizo eco Don Ihde en *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* (1976), entiendo por *acustemología* la investigación de las relaciones reflexivas e históricas entre oír y hablar, entre escuchar y producir sonidos. Esta reflexividad está doblemente encarnada: en los actos de habla nos oímos a nosotros mismos, y en los actos de audición resonamos con el carácter físico del habla. La escucha y el habla se encuentran en una relación de profunda reciprocidad, en un diálogo encarnado entre la producción de sonidos y las resonancias internas y externas que surgen de la historización de la experiencia. El diálogo continuo del yo consigo mismo, del yo con otro, y su influencia recíproca a través de la acción y la reacción están constantemente presentes en la sensación del sonido, que es absorbido y reflejado, dado y recibido en un intercambio constante. El carácter sonoro de la audición y el habla constituye un sentido encarnado de la presencia y la memoria. Así, el habla faculta identidades de la misma manera que las identidades facultan el habla. El habla es evidencia encarnada como autoridad derivada de la experiencia, proferida hacia el exterior o el interior como una subjetividad que se hace pública, y reflejada en la audición como lo público que se vuelve subjetivo.

EL SONIDO COMO UNA CARTOGRAFÍA POÉTICA

¿De qué manera una perspectiva acustemológica del habla y del lugar puede ayudar a poner de manifiesto la conexión entre el sólido carácter local del mundo sonoro bosavi y su emplazamiento en un contexto global? Para comenzar, las canciones bosavi están constituidas textualmente como cartografías poéticas de senderos en la selva húmeda tropical. Esta noción de *cartografías poéticas* está claramente delimitada en las prácticas composicionales y vocales locales por cuatro conceptos. Estos son *tok*, *caminos* entre localidades conectadas, cuya *sa-salan*, habla interna o revelación poética, consiste en *bale to*, palabras invertidas, metáforas, y *go:no:to*, palabras para sonidos o fonestemas² miméticos. Hacer “caminos” de canciones es el modo como el pueblo kaluli canta el bosque como una fusión poética de espacio y tiempo, donde las vidas y los eventos coinciden como memorias vocalizadas y encarnadas (Feld 1990).

2 El término *fonestema* se deriva del término *phonaestheme*, acuñado por J. R. Firth en 1930. Según el suplemento del *Oxford English Dictionary*, se trata de “un fonema o grupo de fonemas con asociaciones semánticas reconocibles debidas a la comparación repetida en palabras de significado cercano”. Según Philip Grew, se trata de “una expresión en la cual se percibe una unidad de referencia fonosimbólica”. Cfr. Philip Grew, “Fonestesia. Nessi di fonemi e connessioni associative tra espressioni con affinità affettive”. Informe presentado ante el Coordinamento Lingue dei Centri per Educazione Permanente, Milán, 3 de junio de 1994. [N. del T.].

No hay manera de exagerar la importancia del sonido y la voz en estas prácticas conmemorativas y performativas. Esto se debe a que, mientras que el bosque en su mayoría está escondido a la vista, no es posible ocultar los sonidos. En las experiencias cotidianas del bosque, la presencia acústica reveladora está en perpetua tensión con la presencia visual oculta. Esta tensión sensorial entre lo visto y lo oído, entre lo oculto y lo que se revela, está, ella misma, poetizada en dos metáforas sinestésicas que los kaluli usan para relacionar el emplazamiento del bosque con su evocación estética. Se los conoce en la zona como *dulugu ganalan*, *sonido de levantar-fuera*, y *a:ba:lan*, *fluir* (Feld 1996a, 1996b; Keil y Feld 1994).

El *sonido de levantar-fuera* glosa las alternancias y superposiciones que componen la experiencia sensorial del paisaje sonoro de la selva húmeda tropical. En la naturaleza no se oye unísono alguno. En el bosque tropical la altura y la profundidad

se confunden con facilidad y la ausencia de pistas visuales con frecuencia hace que la profundidad sea sentida como el carácter difuso de algo en la altura que se mueve hacia afuera. El *sonido de levantar-fuera* codifica de manera precisa y a la vez sugestiva esa ambigua sensación: que el movimiento hacia arriba se siente como movimiento hacia afuera. Esta ubicación del sonido es a la vez un sonido del lugar. Sabemos la hora del día, la estación del año y la ubicación en un espacio físico relativo mediante el manto sensorial de sonidos en el bosque. Esta forma de escuchar y sentir el mundo se refleja en la producción de canciones kaluli, en las que las voces se superponen y resuenan con los sonidos circundantes del bosque, con instrumentos o con otras voces para crear una forma de expresión densa, intrincada, alternada y entreverada.

El *sonido de levantar-fuera* es tan potencialmente omnipresente en las experiencias y la estética del mundo kaluli como la *armonía* en las experiencias y la estética de Occidente. Como la *armonía*, el *sonido de levantar-fuera* es una gran metáfora que configura relaciones sónicas, relativas al modo en que los tonos se combinan entre sí en el tiempo y el espacio, así como relaciones sociales, relativas al modo en que las personas interactúan en conjunto. Ya sea que se trate de pájaros, insectos, vientos y cursos de agua del bosque, o de la vocalización de los kaluli, o de la superposición e interacción de esta con aquellos, el *sonido de levantar-fuera* siempre da la impresión de una sincronía, pero desfasada. Con esto me refiero a que, a pesar de su carácter cohesivo, el *sonido de levantar-fuera* siempre parece estar compuesto por fuentes sonoras que están en diferentes puntos distantes de cualquier sentido de unísono, pasajero o hipotético.

No es una heterofonía o polifonía claramente definida; el *sonido de levantar-fuera* es más bien una ecofonía en la que un sonido puede sobresalir momentáneamente, para después desvanecerse en la distancia, traslapado o replicado por el surgimiento de algo nuevo o que se repite en el mosaico auditivo. El concepto kaluli de *eco* ayuda a poner de manifiesto esta idea de presencia y difusión. En el idioma bosavi, *eco* se representa mediante el fonestema mimético *gugu-go:go:*. *Gu* denota un sonido que se mueve hacia abajo; en su duplicación, *gugu* señala que la acción es continua. De manera similar, *go:* denota un sonido que se mueve hacia afuera; en su duplicación, *go:go:* también señala la continuidad de la acción. De suerte que lo que se oye y experimenta como

eco es la ambigua interacción auditiva del sonido que se mueve hacia abajo y el sonido que se mueve hacia afuera de manera continua. En ese constante juego de inmediatez y vaguedad, *gugu go:go*: es un recordatorio sonoro siempre presente del carácter de arriba-es-fuera del paisaje sonoro del bosque.

Un conjunto de convergencias similares caracteriza la potencia metafórica de la expresión *a:ba:lan*, *fluir*. *Fluir*, en primer lugar, constituye un comentario a la presencia sensual del agua que se mueve a través de las tierras de la selva húmeda tropical y las conecta. En su movimiento, el agua entra y sale de la presencia visual y de la inmediatez; no obstante, aun cuando es invisible, sigue siendo audible todo el tiempo. Los arroyos que descienden de las corrientes de alta montaña del monte Bosavi se entrecruzan una y otra vez a través de los bosques de la zona. En las laderas de los bosques montanos es imposible caminar más de un par de minutos en cualquier dirección sin cruzarse con alguna forma de flujo de agua. Mientras se camina, estas vías fluviales desaparecen y vuelven a emerger constantemente detrás de la densidad de arbustos, colinas y fronteras de vegetación del bosque. *Fluir* denota esta presencia siempre emergente y en retirada, esta constancia del agua que se mueve y resuena a través del suelo, configurándolo.

De igual manera, *fluir* caracteriza el movimiento circulatorio alterno, que emerge y se desvanece, de una o varias canciones. Ya sea en la inmediatez de la percepción o en el recuerdo remoto que perdura en la memoria, el concepto de *fluir* nombra esa persistente fuerza de atracción de las imágenes de una canción y de su progresión de sonidos y palabras que perduran en la mente. El equivalente metafórico occidental para el concepto kaluli de *fluir* es la noción de *disco rayado*, empleado para el sonido que no cesa sino que se queda con el oyente. En los dos casos se trata de metáforas para una repetición encarnada.

Las nociones de los kaluli relacionadas con el término *fluir* convergen en la interpretación vocal de canciones cuyos textos son *caminos* forestales de los lugares nombrados. Cantar una secuencia de lugares nombrados es una manera de llevar a los oyentes a un viaje que *fluye* por las vías fluviales locales y atraviesa las tierras contiguas. El flujo de estos *caminos* poéticos cantados apunta a la conexión de los lugares bosavi con las personas, las experiencias y la memoria. Así, la naturaleza *fluida* de las aguas

a través de las tierras refleja la naturaleza *fluida* de las canciones y los lugares a través de las biografías y las historias locales.

Los *caminos* cantados surgen a partir de la experiencia cotidiana, de los viajes a pie por el bosque que hacen las personas desde y hacia su comunidad donde está la casa grande (*longhouse*), camino hacia los huertos, los lugares de recolección de sajo u otras comunidades de casa grande. Las experiencias cotidianas del bosque siempre incluyen la experiencia entretejida de tierra y agua. Los tipos de formas de la tierra más importantes se derivan de la imagen de unos *fele*, *muslos*, unidos a un *do:m*, *cuerpo*. Los *muslos* son tierras relativamente planas que se deslizan y descienden por los lados. Se llega a estos *muslos* desde tramos escarpados de ascensos, descensos y deslizamientos de tierra que constituyen los costados de su *cuerpo*.

Esta concepción de la tierra como un *cuerpo* enraizado, conformado por costados y *muslos*, está estrechamente relacionada con la acumulación y el movimiento de las vías fluviales del bosque. El hecho de caminar sobre un *cuerpo* supone que hay agua debajo; una vez que se atraviesa este *cuerpo*, del otro lado habrá otro al que se puede subir. Del mismo modo, normalmente en los *muslos* hay una o más *eleb*, *cabezas* de aguas que descienden o reposan abajo en cada lado. En otras palabras, el agua se apoya y se mueve a lo largo de un cuerpo que yace y fluye río abajo, como de costumbre, por sus *muslos*.

Mediante estas imágenes se construye un mundo en el que el cuerpo es concebido como las curvas de tierra entre las que, alrededor de y sobre las cuales fluye el agua. Es más, así como estas formaciones de tierra primordiales están conectadas como los muslos al cuerpo, así también el paso del agua por la tierra fluye como el movimiento de la voz. La voz fluye retumbando a través del cuerpo, conectando de manera perceptible los tramos físicos contiguos, resonando de manera sensible de principio a fin. Este *fluir* refleja el del agua por la tierra, con sus múltiples presencias a través y a lo largo de numerosas formas relativamente contiguas, pero físicamente diferenciadas. El *fluir* del agua y de la voz se mueve a través de tierras y cuerpos para unir sus segmentos y revelar así su integridad.

Tomados en conjunto, el *sonido de levantar-fuera* y el *fluir* dan muestra de la notable creatividad con la que los kaluli absorben y responden al carácter sensorial del ambiente de la selva

húmeda tropical. El *sonido de levantar-fuera* naturaliza la forma y la interpretación de las canciones mediante sus resonancias con el mundo del bosque. De manera similar, el *fluir* naturaliza la cartografía poética como la puesta en escena de la memoria biográfica. Juntas, estas ideas fusionan la experiencia espacial y temporal, vinculan los pasados y los presentes cotidianos, unen los poderes del lugar y del viaje. Y, lo que es más importante, el *sonido de levantar-fuera* y el *fluir* emplazan este mundo de manera directa, no solo en textos, sino en la relación reflexiva del habla y la escucha. A manera de ilustración, a continuación se presentan tres estudios de caso.

CANTAR DENTRO Y FUERA DEL LUGAR

En primer lugar, tomemos en consideración una canción compuesta por Bifo, de la comunidad suguniga, que pertenece a un género de canciones ceremoniales kaluli llamado *ko:luba* (es posible oír esta canción en Feld 1991, pista 10). Esta fue una de las noventa canciones que se interpretaron durante una ceremonia *ko:luba* que duró toda la noche. La ceremonia tuvo lugar el 5 de julio de 1982, cuando los suguniga visitaron a la comunidad sululeb.

Durante la *ko:luba* doce cantantes y bailarines disfrazados formaron varias parejas para cantar desde la tarde hasta el amanecer. Como de costumbre, se interpretaron cerca de cien canciones en el transcurso de la velada. Cada canción se repitió cinco veces seguidas; primero, en la parte trasera del corredor principal de la casa grande (*longhouse*); después en el centro; posteriormente al frente; luego, de nuevo en el centro, y, finalmente, una vez más en la parte de atrás. Entre una ejecución de la canción y otra, los bailarines se desplazaban de un lugar de la casa a otro, dando saltitos.

Durante cada una de las interpretaciones, los miembros de las parejas se paraban mirándose de frente y se movían hacia arriba y hacia abajo manteniéndose en su sitio. Todo el tiempo se acompañaban tanto por la cadencia de sus talones que rebotaban en el suelo de la casa grande como por los sonidos distintivos del movimiento de las hojas y plumas del disfraz y por el batir, arriba y abajo, de una sonaja hecha de muelas de cangrejo de río

(*degegado*, llamada así por su sonido castañeante) que pendía de los cinturones de baile en la parte trasera del disfraz. Los disfraces y la danza creaban un efecto de *sonido de levantar-fuera* que se superponía a las voces. Los espectadores llenaron la casa y abarrotaron la pista de baile. Los ayudantes permanecían detrás y a los lados de los bailarines para alumbrarlos con antorchas de resina.

Las canciones *ko:luba* constan de un estribillo y varias estrofas. El estribillo repite una melodía y un texto, y se alterna con las estrofas, que consisten en otra melodía cuyo texto varía ligeramente con cada repetición. En el idioma kaluli, el estribillo es llamado el *mo:*, que significa *tronco* o *base*, y las estrofas se llaman *dun*, *ramas*. Así, puede decirse que las canciones *ko:luba* se *ramifican* en estrofas a partir del *tronco* o estribillo. Vemos aquí el modo como se poetiza una imagen del bosque, uniendo el sentido del entorno con el carácter sensorial de la interpretación vocal y el baile.

Bifo compuso su canción en las semanas previas a la ceremonia en Sululeb. En el evento la cantó a dúo con Wasio, a la manera del *sonido de levantar-fuera*, en la que la segunda voz replica y se superpone a la primera, mientras cantan exactamente la misma melodía y el mismo texto. Durante la primera enunciación de la canción, que se realiza bailando en la posición ubicada en la parte trasera de la casa, un hombre llamado Hasele rompió en llanto en voz alta y siguió llorando con frecuencia durante toda la interpretación de la canción. Mientras lloraba mencionaba los nombres de sus hermanos como letra de sus vocalizaciones melódicas de lamento. Por último, se abalanzó a la pista de baile con una antorcha de resina y, mientras seguía la canción, quemó la espalda de Bifo como represalia por el dolor y la tristeza que la canción le ocasionó.

La profunda congoja de Hasele se derivó de la intensidad del patetismo personal de la canción de Bifo que se transcribe a continuación. En 1971 Hasele y sus dos hermanos, Seligiwo: y Molugu, abandonaron la zona del Bosavi y fueron a trabajar bajo contrato cerca de Rabaul, un centro colonial alejado del Bosavi, que se encuentra fuera de la masa insular de Nueva Guinea, en la remota isla de Nueva Bretaña. Al año siguiente Hasele volvió al Bosavi, pero sus hermanos se quedaron cerca de Rabaul. Nunca regresaron al Bosavi ni se ha vuelto a tener noticias de ellos.

<i>mo:</i>	<i>tronco</i>
uwo:lo	el ave del paraíso (<i>Ptiloris magnificus</i>) está llamando
Bolekini uwo:lo:	llama desde Bolekini
uwo:lo:	<i>uwo:lo:</i> está llamando
wo:wo:	gritando <i>wo:wo:</i>
<i>dun</i>	<i>ramas</i>
Go:go:bo: nabe	¿podré comer en Go:go:bo:?
ne sago:lomakeya	no tengo primos (allá)
ni imolobe	me muero de hambre
wo:wo:	gritando <i>wo: wo:</i>

En cada una de las ejecuciones, la canción se repetía cuatro o cinco veces. Las *ramas* sucesivas que se derivan del *tronco* crean poéticamente un mapa tanto físico como social mediante el empleo alternado de topónimos y de términos para nombrar relaciones. Los topónimos Mosbi (Puerto Moresby), Rabal (Rabaul) y Medi (Mendi) se alternan en la primera línea de las *ramas* sucesivas, sustituyendo a Go:go:bo:. Se trata de ciudades lejanas que pocos kaluli conocen. De manera paralela, los términos para nombrar relaciones *no:* (madre), *nao* (hermano) y *ada:* (hermana mayor o hermano menor) se alternan en el segundo verso de las estrofas, sustituyendo a *sago:* (primo). La poética que se manifiesta en las *ramas* despliega así un paralelismo irónico en el que los lugares nombrados de manera sucesiva son cada vez más lejanos y, por lo tanto, más peligrosos y solitarios, mientras que las relaciones sociales nombradas sucesivamente son cada vez más cercanas y, por lo tanto, más familiares y estables. La comida es por excelencia la lengua y el medio en que se expresan la hospitalidad, la generosidad, la sociabilidad y las relaciones de los kaluli, tal como lo analiza Bambi B. Schieffelin en su trabajo etnográfico de 1999, *The Give and Take of everyday Life*. La comida también es fundamental en estas *ramas* poéticas; la distancia en el espacio y la pérdida social son equiparadas con el dolor de morir de hambre.

Este paralelismo entre los lugares y las relaciones sociales, que se presenta en las *ramas* de la canción, contrasta con la imagen fundamental del *tronco*: el lugar en donde se ubica la casa grande

(*longhouse*) de la familia de Hasele, desde donde una solitaria ave del paraíso (*Ptiloris magnificus*), el pájaro espiritual del cantante, usando su canto de pájaro, lanza llamados que son palabras que forman su nombre onomatopéyico, *uwo:lo:lo*. A medida que las *ramas* se alejan más y más en su viaje, el *tronco* trae de vuelta la canción y la mantiene en el lugar familiar en el que ha residido. De esta manera la forma de la canción se vuelve una con su contenido, y da paso a la representación de un mundo que es a la vez espacial, con lugares que se alejan y regresan, y temporal, cuya duración crea un viaje de pérdida.

Si bien la canción de Bifo fue la única en esta *ko:luba* que mencionó topónimos pertenecientes al mundo más allá de Bosavi, la técnica no era para nada nueva en 1982. Ya había oído canciones similares a mediados de los setenta, canciones que incluían nombres que surgieron de las primeras experiencias con los contratos laborales, cuando los hombres bosavi se fueron del área entre mediados y finales de los años sesenta. No obstante, los poderes de evocación de la canción de Bifo claramente tuvieron efectos sorprendentes e inmediatos, y su interpretación ejemplifica el modo en que cantar los nombres de lugares remotos puede tener una carga tan poderosa como cantar aquellos que son profundamente familiares. El uso de esos nombres también muestra cómo los kaluli rápidamente extendieron sus mapas cantados, de manera que incluyesen nuevos mundos, conquistados y perdidos.

En agosto de 1982, mientras oía conmigo una cinta con la grabación de esta canción, Hasele asentía con la cabeza y sonreía con dulzura al oírse a sí mismo llorando por sus hermanos. Cuando terminó la canción, se encogió de hombros, pasó saliva y dijo: “Sowo: o:ngo: emele mo:mieb ko:lo:”, lo que traduce: “Son como los muertos, no volverán”.

El texto, la interpretación y el impacto de esta canción atestiguan el recuerdo local de prácticas coloniales australianas que consistían en importar trabajadores de zonas remotas y rurales a las plantaciones costeras en los antiguos territorios de Papúa y Nueva Guinea. Estas prácticas llegaron al Bosavi no bien transcurridos treinta años desde el primer contacto, quince años del primer censo colonial, y casi inmediatamente después de haber concluido la construcción de la primera pista aérea en 1964. Los lugares cuyos nombres representan en la zona a la colonia que se extiende más allá han sido intensamente poetizados, de tal

manera que evoquen la conexión entre el trabajo y la pérdida, entre la distancia y la aflicción. La historia, las regiones y los mundos remotos que se encuentran más allá de la experiencia cotidiana se vuelven locales y adquieren una sensación de cercanía, una inmediatez palpable. El mundo sonoro de los bosavi se convierte en todo el conjunto del espacio y el tiempo de una región remota encapsulada dentro de un territorio colonial. A medida que el territorio absorbe el mundo kaluli, los kaluli absorben el territorio al apropiarse poéticamente de sus topónimos en su lenguaje, sus canciones y su canto. Una vez que han sido enunciados en el habla, estos topónimos son confiados a la memoria. Las voces locales conocen aquellos lugares; los han oído y los han sentido resonando a través de sus cuerpos y a través de su tierra. Como el agua a través de la tierra y la voz a través del cuerpo, los nombres también *fluyen*, y al hacerlo indican el modo en que el conocimiento local se encuentra encarnado de manera mnemónica como conocimiento vocal.

¿CUÁLES SON SUS NOMBRES?

La canción de Bifo surgió en el mundo de las ceremonias kaluli, centrado en los varones. Se trata de la faceta de la vida kaluli que está más fuertemente asociada con la expresión ritual masculina. Pero las mujeres kaluli enuncian preocupaciones similares con respecto a la ubicación y la memoria social en lamentos y canciones para el trabajo y el tiempo libre. En agosto de 1990, Ulahi, la compositora principal del disco compacto *Voices of the Rainforest*, me invitó al riachuelo Wo:lo, que era uno de sus lugares favoritos de canto, para que grabásemos algunas de sus nuevas canciones. Al finalizar una de sus canciones, un *gisalo*, Ulahi de manera espontánea acometió la ejecución de un fragmento que improvisó en ese instante (puede oírse en Feld 1991, pista 6, segunda canción).

wo:wo:
ni America kalu-o-e
gi wi o:ba-e
ni Australia gayo-o-e
gi wi o:ba-e

los llamo
mis hombres de Estados Unidos
¿cuáles son sus nombres?
mis mujeres de Australia
¿cuáles son sus nombres?

ni America kalu-o-e	mis hombres de Estados Unidos
wo:wo:	(los llamo)
ni America kalu-o-wo: wo:	mis hombres de Estados Unidos
	(los llamo)
gi wi o:ba-e	¿cuáles son sus nombres?
ni Australia gayo-e	mis mujeres de Australia
gi wi o:ba-e	¿cuáles son sus nombres?
ni America kalu-o-wo:	mis hombres de Estados Unidos
o wo:-wo: wo:	los llamo y los vuelvo a llamar
gi wi o:ba-e	¿cuáles son sus nombres?
ni Australia gayo-e	mis mujeres de Australia
ni America kalu-o-e	mis hombres de Estados Unidos
a:-ye-wo: wo:	los llamo y me pregunto

Esta canción me dejó atónito, pero antes de que pudiera decir cualquier cosa, Ulahi dio una breve explicación reflexiva, que aparece a continuación traducida de manera más bien literal:

Bueno, cuando pienso sobre eso, hablo con tristeza. Yo no veré sus lugares pero ustedes ven el mío; no sé cuáles son sus nombres, ¿quiénes son? Me pregunto, cuando pienso así, ustedes, las personas que viven en tierras muy lejanas, que me oyen; yo no he oído los nombres de sus tierras, así que, ¿quiénes son ustedes? Eso es lo que digo, Steve, como has venido antes, puedes decir: “Mi nombre es Steve, soy un hombre de Estados Unidos”, pero todos los demás, ¿cuáles son sus nombres? Antes me dijiste: “Muchas personas oirán tus canciones bosavi”, pero al pensar sobre eso, mientras canto sola pienso en cuáles serán sus nombres. Eso es lo que estaba pensando. En realidad no conozco los nombres de las tierras, solo Estados Unidos, Australia, así que canto de esa manera triste para que puedan oírlo.

El trasfondo de este comentario es una conversación que tuve con Ulahi mientras caminábamos juntos desde Bolekini, nuestra aldea, hasta el sitio en el arroyo Wo:lu donde ella interpretó sus canciones ese día. Ulahi, con quien he trabajado frecuentemente desde 1976, me preguntó por qué quería volver a grabar sus canciones. Le respondí que muchas personas oirían su voz porque un hombre de mi tierra que hacía canciones (Mickey Hart, famoso por ser miembro de la banda de rock Grateful Dead) me estaba ayudando a hacer una nueva grabación de sonidos bosavi. No podía explicarle realmente el modo como *Voices of the Rainforest* habría de marcar un notable cambio de dirección con respecto a

las grabaciones académicas que había hecho con anterioridad, dirigidas a un auditorio erudito de etnomusicólogos. Y en el mundo de los bosavi, nombres como Grateful Dead nunca habían sido oídos. Así que solo le dije a Ulahi que, con la ayuda de mi amigo, muchas personas en Australia y en Estados Unidos algún día la oirían cantar.

Obviamente, lo que daba vueltas en la mente de Ulahi era la idea de su voz resonando a través de América y Australia. Pero, ¿para quién? ¿Quién la oiría en ese mundo que estaba más allá? ¿Y qué podrían entender ellos del mundo cercano que ella conocía? La canción improvisada de Ulahi se consagra a este tema, apropiándose de los topónimos de los más grandes entre los mundos imaginables que están más allá de su alcance, y yuxtaponiéndolos delicadamente con el misterio de los nombres propios de las personas. Al imaginarse a sus oyentes de esta manera, Ulahi reconoce a la vez nuestra presencia en su mundo sonoro y nuestra ausencia. Pero el hecho de ubicar los nombres dentro de su interpretación, de enunciar esos nombres de manera poética, los hace suyos en ese instante y de ahí en adelante. Con esto, Ulahi a la vez anticipa y reciproca el gesto de cada oyente lejano que pueda llegar a oír su voz en la grabación, a pronunciar su nombre o a pronunciar el nombre de su tierra.

¿UNO O VARIOS MUNDOS?

Como último ejemplo, consideraré una canción que grabé a finales de 1994. Esta muestra una clase diferente de sonido, que ha penetrado todas las ciudades y el interior de Papúa Nueva Guinea. Se trata de un sonido que porta consigo las historias entrelazadas de la evangelización y la armonía coral occidental, y la difusión de guitarras y ukeleles por todo el mundo. Es el sonido de la música popular para agrupación acústica de cuerdas que se extendió por todo el Pacífico. Por supuesto, este sonido tan urbano de Papúa Nueva Guinea, que tuvo un tremendo auge y gran demanda en el mercado de casetes durante la época de la independencia del país en 1975, al ser adoptado por los kaluli adquiere una manera de sonar increíblemente local.

Como muchos otros temas interpretados por agrupaciones de cuerdas de la zona, la canción *Papa-mama* fue ejecutada por un

grupo de hombres y mujeres kaluli que constaba de voces principales y coros, guitarra líder, guitarra rítmica, bajo y ukelele (puede oírse en Feld 2001, disco 1, pista 11). La canción se canta primero en tok pisin, lengua franca de las ciudades y pueblos de Papúa Nueva Guinea, y después en idioma kaluli. El líder del grupo, Odo Gaso, también conocido como Oska, aprendió la canción de un pastor que no es kaluli; después la tradujo y la adaptó al estilo de la música para agrupación de cuerdas, que aprendió mientras estudiaba en la Tari High School.

papamama
tanim bel, nau tasol,
i no tumora

padre y madre,
cambien de opinión, ahora,
no mañana

bratasusa
tanim bel, nau tasol,
i no tumora

hermano y hermana,
cambien de opinión, ahora,
no mañana

i no yumi tasol
olgeta hap
Papua Nugini
tanim bel pinis

no solo nosotros
sino todos los lugares de
Papúa Nueva Guinea
ya se han arrepentido

dowo: no:wo:
asugo: nodoma
o:g wemaka:
alibaka:

padre, madre,
den vuelta a su pensamiento,
aquí y ahora
no mañana

nao nado
asugo: asugo: nodoma
o:g wemaka:
alibaka:

hermano, hermana,
den vuelta a su pensamiento,
aquí y ahora
no mañana

ni ko: mbaka:
Papua Nugini sambo
asugo: nodolo:

no solo nosotros
todos en Papúa Nueva Guinea
han dado vuelta a sus pensamientos

Aunque en la zona el tok pisin sigue oyéndose relativamente poco, se integró al repertorio lingüístico conocido en el Bosavi gracias al regreso de los trabajadores, al incremento en la presencia gubernamental y, por supuesto, a la evangelización; hechos estos que datan de principios de los setenta. Las guitarras y los ukeleles empezaron a aparecer por la misma época en manos de hombres jóvenes que regresaban de contratos laborales. Quienes volvían de las secundarias de provincia y los estudiantes de las escuelas de las misiones locales y del Gobierno también habían sido alentados de alguna manera para que se dedicaran al instrumento, si bien no había muchas lecciones formales o algo que se les pareciese. Durante todos los setenta y ya bien entrados los ochenta, jamás oí una guitarra o un ukelele afinado o interpretado como un instrumento melódico. Los jóvenes tocaban esos instrumentos para acompañar canciones en tok pisin que habían oído en la radio, en casetes o en boca de pastores. Pero siempre interpretaban los instrumentos como lo harían con un cascabel hecho con una vaina de semillas, y a veces lo hacían acompañados de uno de esos cascabeles, de manera que el rasgueo producía siempre más bien una textura rítmica isométrica que, con las voces, daba la sensación del *sonido de levantar-fuera*.

El sonido de agrupación de cuerdas elaborado por Odo Gaso y sus amigos desde finales de los ochenta pone de manifiesto algunas habilidades y prácticas innovadoras. En primer lugar, por supuesto, se nota que comienza a haber cierto dominio de los estilos propios de una agrupación centrada en la guitarra y de las habilidades necesarias para afinar y tocar la guitarra, el ukelele y el bajo.

A esto se suma cierto dominio de la armonía, que fue introducida por los himnos y cantos eclesiásticos de los misioneros cristianos. No obstante, estas habilidades musicales jamás se separan por completo de su vínculo con las prácticas naturalizadas de los kaluli. Las relaciones de las partes instrumentales entre sí, de las partes cantadas entre sí, y la interacción de estas con aquellas reciben voz en forma de un profuso *sonido de levantar-fuera*.

En el ámbito de la organización social de las actividades musicales, todas las prácticas vocales indígenas de los kaluli y los contextos musicales antes estaban divididos de acuerdo con el sexo de los intérpretes. Fue solo debido a la evangelización cristiana y a la escolarización, que los niños, hombres y mujeres bosavi

empezaron a cantar juntos y aprendieron a crear una mezcla de registros vocales del tipo *sonido de levantar-fuera*. El formato de agrupación de cuerdas elaborado por Odo lleva esta mezcla aún más lejos. En este caso, como en muchas otras agrupaciones bosavi, las voces principales son las de una pareja casada, Odo y su esposa Sibalame, y el *sonido de levantar-fuera* se organiza mediante la división en registros de voz según el sexo.

Otro aspecto interesante de estas canciones es que normalmente la letra se canta en tok pisin y en bosavi. Esto resulta realmente difícil, debido a las inevitables complicaciones prosódicas que se derivan del hecho de intentar acomodar las formas léxicas bosavi dentro de las cadencias y el número de compases rítmicos propios de la estructura de la canción popular occidental. No obstante, el hecho de interpretar la canción primero en tok pisin y después en bosavi sirve a la vez para desmitificar y apropiarse, haciéndolos locales, del lenguaje y los significados atribuidos a lugares que están fuera de alcance.

A pesar de las innovaciones, este tipo de canción, basada en la nueva generación de intérpretes que mezcla los sexos, es multilingüe y frecuentemente de inspiración cristiana o basada en el texto de los himnos cristianos, apunta de manera consistente en dirección de las enormes continuidades sonoras con otros tipos de canción bosavi. Está presente, por ejemplo, una mezcla de voces e instrumentos con el *sonido de levantar-fuera*, que exhibe una gran densidad de capas y es indicativa de la preferencia estética de los kaluli por las capas de sonido superpuestas que se hacen eco entre sí. Al mismo tiempo, si bien estas canciones no suelen consistir en un mapa de una secuencia de lugares en el bosque o en la distancia, en casi todos los casos incluyen un topónimo, y este corresponde a un centro regional o, como en este caso, a Papúa Nueva Guinea. La provincia o el país así imaginado, un país cristiano, se convierte por primera vez en una totalidad situada, un mundo sonoro de agrupación de cuerdas que conecta a los remotos kaluli con Papúa Nueva Guinea mediante la idea de que el país se compone de iglesia, escuela y radio.

LOS MUNDOS SONOROS COMO
HISTORIAS ENCARNADAS

Estas tres canciones, la canción ceremonial de Bifo, la reflexión improvisada de Ulahi y las innovaciones para agrupación de cuerdas de Odo, ejemplifican algunas de las muchas capas intensamente locales del mundo sonoro de los kaluli. Se trata de un mundo en el que la diferencia local encarna su historia en el sonido, en el que, de manera profunda, el sonido concierne al saber y la existencia en el mundo. El mundo de la selva tropical del Bosavi, de voces del tipo *sonido de levantar-fuera* que cantan canciones que son *caminos que fluyen*, expresa el encuentro de lo local con el colonialismo, con los contratos laborales, con la evangelización cristiana, con las visitas de antropólogos extranjeros, con la nación-Estado y con las compañías disqueras. Se trata de un mundo sonoro en el que las sensibilidades han chocado entre sí y ahora rebotan en forma de representaciones culturales susceptibles de difundirse que encarnan y expresan historias musicales, es decir, historias vividas de manera musical. Este es un mundo sonoro en el que no solo encontramos que la vida musical se cimienta social e históricamente, sino que, además, la propia vida social es experimentada y se vuelve significativa a través de la música.

La experiencia vital en las canciones bosavi, los sonidos de la selva, la poética de los lugares y la enunciación de la canción se reúnen en una cartografía conmemorativa. Los actos de elaborar y oír sonidos son imaginados y practicados de manera cartográfica como actos de elaboración y audición de un mundo. Para los bosavi, como para muchos otros pueblos, *musicar*³ es una manera corporal de situarse a sí mismo en el mundo, de acoger el mundo dentro y expresarlo hacia afuera como un mundo íntimamente conocido y vivido, como un mundo de conocimientos locales que se expresan como conocimiento vocal. Las canciones kaluli trazan un mapa del mundo sonoro

3 El término *musicking*, que aquí traducimos con la introducción del verbo *musicar*, fue acuñado por el musicólogo Christopher Small con la intención de definir la música mediante un verbo en vez de usar un sustantivo. Según Small, *musicar* significa tomar parte, de cualquier manera, en una ejecución musical. Según esta visión, *musican* todos aquellos que interpretan la música, quienes la componen, quienes bailan, quienes la escuchan, quienes afinan los instrumentos, quienes reciben los tiquetes a la entrada del lugar donde será el concierto, etc. Cfr. Christopher Small, *Musicking: The Meaning of Performance and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998. [N. del T.].

como un espacio-tiempo de lugares, interconexiones, intercambios, viajes, recuerdos, miedo, nostalgia y posibilidades. Se trata de un mundo sonoro cuya *acustemología* enuncia un continuo diálogo poético, un diálogo en el que el emplazamiento y el desplazamiento son encarnaciones de las geografías de la diferencia entre lo local y lo global.

NOTA

La mayoría de las palabras bosavi puede pronunciarse de manera sencilla al tomar su transliteración al español por su valor fonético. Se emplean dos signos adicionales: *o*: corresponde a la *o* abierta en fonética, un sonido más largo que el de la vocal española *o*, como en la palabra *oocito*; y el signo *a*: corresponde a la épsilon fonética, que es el sonido de la *e* en la palabra *mesa*. La pronunciación del bosavi y la estructura de ese idioma, incluyendo su fonestética, simbolismo sonoro y onomatopeya, son examinadas en detalle en B. B. Schieffelin (1998).

Traducción del inglés

JORGE MARIO MÉNDEZ

jmunon@gmail.com

REFERENCIAS

- CASEY, EDWARD S. 1996. "How to Get from Space to Place in a very Short Stretch of Time". En *Senses of Place*, editado por Steven Feld y Keith Basso, 13-52. Santa Fe: School of American Research Press.
- FELD, STEVEN. (1982) 1990. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 2.^a ed. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 1991. *Voices of the Rainforest* [disco compacto]. Boston: Rykodisc.
- _____. 1996a. "A Poetics of Place: Ecological and Aesthetic Co-evolution in a Papua New Guinea Rainforest Community". En *Redefining Nature: Ecology, Culture, and Domestication*, editado por Roy F. Ellen y Katsuyoshi Fukui, 61-87. Oxford: Berg.

- _____. 1996b. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea". En *Senses of Place*, editado por Steven Feld y Keith Basso, 91-135. Santa Fe: School of American Research Press.
- _____. 2000. "Sound Worlds". En *Sound*, editado por Patricia Kruth y Henry Stobart, 173-200. Cambridge: Darwin College, Cambridge University Press.
- _____. 2001. *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* [tres discos compactos y folleto]. Washington: Smithsonian Folkways Recordings.
- FIRTH, JOHN RUPERT. 1964. *The Tongues of Men and Speech*. Londres: Oxford University Press.
- IHDE, DON. 1976. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Atenas: Ohio University Press.
- KEIL, CHARLES y STEVEN FELD. 1994. *Music Grooves, Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1962. *Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge & Kegan Paul. [Traducción al español: *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes, 3.^a ed. Barcelona: Península, 1994].
- SCHAFER, R. MURRAY. 1977. *The Tuning of the World*. Nueva York: Knopf.
- SCHIEFFELIN, BAMBI B. 1990. *The Give and Take of Everyday Life: Language Socialization of Kaluli Children*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1998. *Bosavi-English-Tok Pisin Dictionary* [con Steven Feld los artículos: "Ho:ido: Degelo:", "Ho:nowo: Degili", "Kulu Fuale", "Ayasilo Ha:ina" y "Da:ina Ha:waba:"]. Canberra: Pacific Linguistics, C-153, Australian National University.
- _____. 2000. "Introducing Kaluli Literacy: A Chronology of Influences". En *Regimes of Language*, editado por P. Kroskrity, 293-327. Santa Fe, NM: School of American Research Press.
- SCHIEFFELIN, EDWARD L. 1976. *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. Nueva York: St. Martin's Press.
- _____. 1991. *Like People You See in a Dream* [en colaboración con Robert Crittenden]. Stanford: Stanford University Press.
- _____. 1997. "History and the Fate of the Forest". *Anthropological Forum* 7 (4): 575-597.