

Un tropo de tiempo. El crepúsculo se balancea en el Himalaya central

A Trope of Time. Twilight Swings across the Central Himalayas

John LEAVITT

Université de Montréal
john.leavitt@umontreal.ca

Recibido: 15 de septiembre de 2005

Aceptado: 14 de diciembre de 2005

Resumen

En este ensayo se estudia la figura transicional “el crepúsculo se balancea”, que juega un papel central en un ritual crepuscular de posesión divina desarrollado en la región central del Himalaya, en la zona norte de la India. La figura se presenta en términos de la tropología occidental, de la tropología clásica india y, combinando ambas, se considera en sus asociaciones con algunos de los aspectos más fuertemente connotados de la vida de los habitantes del Himalaya Central, así como su papel en el proceso ritual.

Palabras clave: tropo, Himalaya, ritual, posesión, poética india y occidental, situación de vehículo, la “magia del etnógrafo”.

Abstract

This paper considers the transitional figure "twilight has swung", which plays a central role in a crepuscular ritual of divine possession performed in the Central Himalayas in northern India. The figure is presented in terms of western tropology, of classical indian tropology, and, using both, is considered in its associations to some highly charged aspects of Central Himalayan life and in its role in the ritual process.

Key words: trope, Himalaya, ritual, possession, indian and western poetics, vehicle situation, the “ethnographer’s magic”.

SUMARIO: 1. Los milenios. 2. El crepúsculo se balancea a lo largo del Himalaya. 3. Recurriendo a las poéticas. 4. El crepúsculo. 5. El balanceo. 6. Ampliando la comparación del balanceo. 7. El atardecer y el tiempo: la magia del etnógrafo. 8. Apéndice. 9. Referencias bibliográficas.

1. Los milenios

Una primera versión de este ensayo fue presentada oralmente a finales de los años noventa, a punto de concluir el milenio pasado¹. En aquella ocasión empecé mi alocución con un chiste malo: “Ha pasado mucho tiempo -dije- desde el último cambio de milenio; en realidad parece que hubiesen pasado mil años”.

¿Por qué resultaba tan malo el chiste? Era un chiste porque situaba a los oyentes ante la expectativa de una hipérbole, pero en ese preciso momento este cliché particular no era una hipérbole. Era malo porque, excepto quizás al “Hombre de los Dos Mil Años de Edad” del cómic de Mel Brooks y Carl Reiner, o al depresivo Baudelaire que escribió aquello de “Tengo tantos recuerdos como si hubiese vivido mil años”, mil años no se sienten como mil años. No se sienten como nada en realidad, son una pura abstracción. Sin embargo, un milenio es una abstracción bien definida, como lo son siglos, vidas, años, meses, semanas y días. Entre éstos, algunos son puras abstracciones, pero otros -etapas vitales, estaciones del año, mes lunar, semana social, ciclos del día y de la noche- se viven también en el cuerpo. Eso que llamamos tener un sentido del tiempo se relaciona con la experiencia vivida, a través de un condicionamiento cultural del cuerpo más o menos -choate body hexis-, con abstracciones establecidas a partir de la repetición de transiciones familiares, algunas de las cuales se viven igualmente en el cuerpo, otras no. Todas estas transiciones están disponibles para el trabajo de significación cultural y personal; no es de sorprender que hagamos un gran tema del milenio cuando cada atardecer puede ser un momento digno de interés, una repetición recurrente, un momento trópico vivido corporalmente.

2. El crepúsculo se balancea a lo largo del Himalaya

En la escena ritual de Kumaon, en la región central del Himalaya, al norte de la India, se dice de la breve transición del crepúsculo que se balancea. Esta conjunción del tema *sandhyā* “crepúsculo” o la diosa “Crepúsculo”, una forma específicamente religiosa de la palabra que puede presentarse como un nombre divino, con el verbo *jhulañ*, balancearse de acá para allá”, se escucha repetidamente en la salmodia preliminar del *jāgar* o “vigilia”. Ésta es una ceremonia celebrada para favorecer un contacto recíproco directo con los dioses locales a través de la posesión de un médium, conducida por un

¹ Gracias a Bernard Bate por organizar un simposio del congreso de la AAA, donde se presentó una primera versión de este ensayo, y por la referencia del poema de Gary Snyder citado aquí. Agradezco también a James Fernández sus valiosas sugerencias.

percusionista y cantante profesional de composiciones poéticas a quien llamaré rapsoda. Como el mismo nombre del ritual indica, tiene lugar por la noche y las primeras palabras del rapsoda, pronunciadas al atardecer, son las de su canto al crepúsculo, también llamado el *sandhyā*, la canción del crepúsculo o canción del atardecer.

Kumaon está radicada entre Cachemira -al oeste- y Nepal -al este-, en la zona de confluencia entre el hinduismo y el budismo. Pese a que culturalmente es parte del mundo indio e hindú, Kumaonis, como otras regiones himalayas, tiene una identidad histórica, cultural, lingüística y religiosa característica. Kumaon es una región de colinas y valles, normalmente de clima templado; los kumaonis de las zonas rurales se dedican a la agricultura en terrazas y a la cría de ganado. Su organización social se basa en una división en linajes exogámicos, cada uno de los cuales forma una pequeña aldea. La reproducción social de esta unidad se basa en la descendencia patrilineal y la residencia virilocal, lo que implica patrones del ciclo vital muy diferentes para hombres y mujeres. El hombre permanece en su aldea natal toda su vida y carga con la responsabilidad de procurarse otro varón para continuar con el linaje; la mujer, por su parte, crece en una familia -y aldea-, que solamente abandona para mudarse a otra llegado el matrimonio. Aunque la mujer casada mantiene un contacto constante con su casa natal, después del matrimonio se identifica principalmente con el linaje de su marido.

Los kumaonis rinden culto a los principales dioses hindúes, pero también poseen su propio panteón regional compuesto de dioses, que eran referidos en los informes británicos del siglo XIX como “diosecillos” o incluso “demonios”. Estos dioses locales están involucrados de una forma más inmediata en los problemas humanos cotidianos, y son ellos los que juegan un papel central en los ritos de posesión.

Un *jāgar* es una vigilia, un mantenerse despierto por la noche y entrar en contacto directo con uno de estos dioses locales. El contacto se produce mediante la posesión divina de un ser humano, bailando en el cuerpo de la persona y hablando a través de la boca de esa persona. Una de las variedades de *jāgar* se desarrolla para ayudar a una familia a superar o prevenir algún tipo de problema, como una enfermedad, la mala suerte o la esterilidad, y tiene lugar en el hogar familiar. El día del ritual, los amigos, vecinos y familiares se reúnen después de la puesta del sol y el rapsoda, tras interpretar una pieza de percusión introductoria en honor de los dioses congregados, entona su invocación al crepúsculo. A lo largo de esta invocación, un médium designado, que es lo que la gente piensa literalmente que sucede,

hace evidente su presencia mediante temblores y un aparente estado de trance. La canción del crepúsculo, en los casos en los que he participado o de los que he escuchado hablar, parece transformar la bulliciosa, animada multitud de curiosos en un tranquilo y atento auditorio. El rapsoda entonces vuelve sobre la historia del dios, y el oráculo comienza a danzar interpretando las acciones que narra el rapsoda. Los espectadores ya están para entonces cautivados: cuando la historia es jocosa, la gente se ríe. En las entrevistas me contaban que ellos se conmovían de igual manera en las partes tristes.

El dios, en la persona del médium poseído, reparte además ceniza sagrada, una sustancia bendita y benéfica, a todos los congregados. Quizá sea éste el momento que concita mayor atención; cada persona, en cuclillas para recibir la bendición divina, da la impresión de una concentración solemne en el contacto directo, físico, con el dios. Éste habla entonces por boca del médium. La asamblea se relaja un tanto durante este discurso, e incluso algunos miembros pueden interpelar al dios. Si el dios lo requiere, el *jāgar* terminará a la mañana siguiente con el sacrificio de un macho cabrío o una gallina y un banquete comunal. Después de un *jāgar*, la familia anfitriona y todos los invitados parecen sentirse aliviados y tranquilos. Existe una sensación de que las cosas se han hecho correctamente, y ahora están en manos del dios (sobre el *jāgar*, véase Gaborieau, 1975; Fanger, 1990; Leavitt, 1997; Kregel, 1999).

El cántico del crepúsculo adopta diferentes formas según los distintos rapsodas: algunos cantan, otros recitan. Hasta donde yo puedo saber a partir de la poca literatura publicada (Belvāl, 1978, 1981; Jośī, 1981), de algunas grabaciones (Bernède, 1997), y de mi propia experiencia en Kumaon a principios de los años 80 y en una visita reciente, el cántico *sandhyā* siempre dice que el c(C)repúsculo se balancea y normalmente que el c(C)repúsculo cae. Entre los kumaoni, decir que el crepúsculo o la tarde caen está más relacionado con una metáfora muerta que en el inglés actual. En cualquier situación, en mitad de cualquier conversación, si está oscureciendo no es extraño decir o escuchar que “la tarde está cayendo”, “la tarde ha caído” -*sāś pari gai-*, utilizando la palabra ordinaria para designar la tarde, derivada de la palabra en sánscrito, con matiz religioso, *sandhyā-*, aunque uno dice que el crepúsculo *se balancea* solamente en el contexto del cántico *sandhyā*. Y, de nuevo hasta donde yo puedo saber, solamente es en este cántico donde el Crepúsculo es presentado como un ser divino: *sandhyā mātā*, “Madre Crepúsculo”; *sandhyā tāriṇi avidhā hāriṇi, har dukh nivāriṇi*, “Redentora Crepúsculo, destructora del infortunio, ahuyentadora del sufrimiento”. La

Diosa Sandhyā es una figura bien conocida en el hinduismo ortodoxo, por lo que esto no es extraño; la diosa Uṣas, “Alba”, es una figura importante en el *g Veda*, y el atardecer es un momento señalado religiosamente para los hindúes.

La conjunción del crepúsculo con el balanceo adopta numerosas formas gramaticales. El verbo puede aparecer como un participio, en la frase *jhulani sandhyā mē, paṛani sandhyā mē* -en el crepúsculo oscilado, en el crepúsculo declinado-; pero con más frecuencia aparece como un verbo finito, como parte de una forma verbal compuesta: *sandhiyai jhuli ai cha* or *sandhyā jhuli ai ge* -“El crepúsculo ha llegado balanceándose”- o *sandhyā jhuli ge* -“El crepúsculo se ha balanceado”-. Algunos rapsodas preguntan: *sandhyā kā bakhat mē sandhyā kā jhuli gai?* -“A la hora del crepúsculo, ¿dónde se ha balanceado el crepúsculo?”-. Una vez asistí a un *jāgar*, una noche en la que no pudo encontrarse un rapsoda; algunas de las mujeres de la aldea cantaron un *jāgar*, de este modo: *jhuli ai ge sandhyā* -“balanceándose ha llegado el crepúsculo”- y *jhulī-jhulī sandhyā paṛī*- balanceándose, balanceándose el crepúsculo ha caído”-.

Estos ejemplos quieren dar idea de la variabilidad, pero también de la estabilidad de la figura del c(C)repúsculo balanceado. ¿Pero es de hecho una figura? Mi impresión inicial fue que decir que el crepúsculo se balancea no es una descripción literal, sino una forma “secundaria” de decir algo, lo que generalmente la tradición tropológica occidental ha denominado una figura. Algunas personas han sugerido que la frase podría simplemente ser una forma de describir la manera en que las luces cárdenas del atardecer se deslizan a lo largo de las montañas; ello implicaría entonces considerar el balanceo en el sentido empleado por Gary Snyder (1968:13).

Y la sombra se balancea alrededor del árbol,
transformándose en la zarza,
de hoja en hoja,
a través de los días.
Y la sombra se balancea alrededor del árbol.

El crepúsculo en la vida real, como en estos versos, se balancea en una sola dirección; pero el verbo *jhulaṇ* en sus varios usos, normalmente significa balancearse de un lado a otro. Y en las elaboraciones de esta expresión en los *sandhyās kumaoni*, podemos encontrarlo moviéndose en dos o varias direcciones. El rapsoda Jay Rām canta: “¿Dónde, a la hora del crepúsculo, dónde el crepúsculo se ha balanceado? En los cuatro puntos cardinales, en las cuatro direcciones el crepúsculo ha caído; el crepúsculo ha

ido al este, el crepúsculo del este ha ido al oeste, el crepúsculo del oeste, Señor, ha ido al norte, el crepúsculo del norte ha alcanzado el sur, en los cuatro puntos cardinales, en las cuatro direcciones” -véase el texto kumaoni en el apéndice-. El rapsoda Kamal Rām también pregunta: “¿Dónde se ha balanceado el crepúsculo?”; y después estructura su *sandhyā* en oscilaciones alrededor de lugares geográficos bien conocidos, asociados con los dioses regionales. Si se localizan los destinos de cada oscilación en el mapa o, presumiblemente, en el mapa teórico que los participantes tienen del espacio geográfico, aparece claramente que los vaivenes del crepúsculo van desde el lugar donde se celebra el ritual en la región central de Kumaon hacia el oeste, y de ahí al este y después más al oeste y luego al extremo oriente. Así, éste es un vaivén que oscila atrás-y-adelante, como podríamos esperar de otras formas de la raíz verbal *jhuv-*, *jhul-*, que se asocia a cunas, columpios, maromas de puentes colgantes y palanquines -y esto, al menos, justifica la conclusión de que estamos ante alguna clase de tropo²-.

Pese a que gran parte son iletrados, y hasta tiempos recientes la mayor parte lo eran completamente, los granjeros del Himalaya y las personas que desarrollan con especial destreza este ritual, no tienen dificultades para reconocer formas poco habituales de decir cosas, y tampoco tienen -hasta donde yo he podido averiguar- ninguna teoría explícita de lenguaje figurado. Para comprender la importancia y el producto de importación que significa el balanceo crepuscular, he tenido que recurrir a las poéticas occidental e india³.

3. Recurriendo a las poéticas

En la tradición poética occidental llamaríamos metáfora a un “crepúsculo que ha llegado balanceándose” o “crepúsculo oscilante”, un tropo basado en la similitud más que, como se dice, en la contigüidad -metonimia- o en relaciones de la parte por el todo -sinécdoque-. La visión habitual en Occidente de una metáfora sigue siendo no la de un nombre con un verbo o participio poco usual, sino la identificación de una entidad -nombre- con otra de una forma que no debe ser tomada literalmente. “Barney es un profesor de antropología” no quiere decir más que lo que dice; el oyente se apropia de la

² Es posible que lo que se esté queriendo referir aquí sea el crepúsculo del atardecer, en una dirección, y el crepúsculo del alba en otra. No he oído nada parecido entre los kumaonis.

³ Para una introducción a la teoría de los tropos desde los griegos, véase Barthes, 1970; Ricoeur, 1975; Bahti, 1993; Martin, 1993; sobre la poética india, véase Gerow, 1971, 1974, 1977, 1993; Porcher, 1978; Raghavan, 1974; sobre los tropos en Antropología, véase Sapir y Crocker, 1977; Fernández 1991.

información, tal y como fue referida, y ya está. Asumiendo que Barney es un ser humano, decir que “Barney es un auténtico tigre” no significa que la persona en cuestión pueda desarrollar rayas, matar y comer antílopes crudos, ayuntarse con una tigresa y parir pequeños tigres, o poseer cualquier otro atributo de estos felinos. Saber que Barney no es un tigre significa que el oyente debe aceptar que el significado aquí es metafórico y limitarse a buscar el parecido que él pueda guardar con el tigre. Es una metáfora estereotípica, basada más en el conocimiento que en la observación. Desde que los occidentales modernos han aprendido a asociar los tigres a la ferocidad, ésta es una poderosa forma imaginaria de decir que “Barney podría pelear duro de ser necesario”. Es imaginaria no sólo en el sentido de que evoca una dura pelea: alude, en efecto, a un tigre, rayas, dientes, y así provoca un plus de imágenes. En el uso corriente de críticos y filósofos, la entidad reemplazada -Barney, en este caso- se llama “tenor”, y la entidad de pensamiento reemplazada metafóricamente -el tigre- se llama “vehículo” -los términos fueron introducidos por Richards (1936)-.

Sin embargo, “El crepúsculo se balancea” podría plantear dos problemas para la gran tradición de la poética occidental. Uno de ellos se refiere a su estructura, el otro a su función y contexto. Primero, esta figura no identifica el tenor A como el vehículo B, nombre por nombre, sino que dice que el tenor A actúa en la forma de B, sin especificar una entidad que sería el sujeto no-figurado del verbo B. Segundo, ésta es una metáfora ritual, no primordialmente literaria. Su efecto es más que producir un placer estético o revelar nuevos significados: su papel en el “texto” del que es parte, un multimedia, en su mayoría representado, un “texto” aparentemente afectivo y hondamente efectivo, es ser una figura clave para poner a los dioses en contacto directo con los seres humanos. Esto indica que el análisis del significado no basta: también es preciso un análisis del movimiento y de las resonancias emocionales.

Estos dos aspectos de la figura la vuelven problemática para la poética occidental. Pero da la casualidad de que en la poética india se tratan explícitamente estos problemas.

La teoría india de las figuras, *alamkāraśāstra*, la “doctrina de la ornamentación”, fue elaborada en sánscrito desde el siglo VI a. C. y alcanzó su punto más álgido entre los siglos IX al XIII d. C. Como en la poética y en la retórica clásica occidental (Fontanier, 1830 [1977]), los poetas indios comenzaron con una pretendida distinción entre el lenguaje llano, que en la India se denominaba *vārtā* -“informe”- o *vācya* -“[simple] discurso”-, y el lenguaje figurado. En Occidente, los usos no ordinarios del lenguaje se

llamaron figuras -del latín *figura*-, algo que ha sido mejorado, o tropos -del término griego *tropos*-, literalmente un giro del discurso; en la India, el término comúnmente utilizado era *alamkāra* -“ornamentación”-, aunque la esencia de esta ornamentación del lenguaje fuese referida al *vakrokti* -“decirlo sinuosamente”-, más ajustado a la idea de tropo; V. Raghavan lo llama “fuera del camino” (1973: 102).

Permítaseme aquí apuntar que, a diferencia de algunos de mis estimados profesores y amigos, yo no creo que por el mero hecho de ser india, una teoría india sea siempre más apropiada para tratar material indio que una teoría occidental o de cualquier otro lugar. La poética clásica india era hasta hace poco desconocida para los kumaonis; incluso hoy día, la mayoría no conoce a Bhāmaha o Ānandavardhana mejor que a Quintiliano o Roland Barthes, o sea, que no los conocen en absoluto. Es posible que la poética india haya tenido la ventaja de haber madurado dentro del universo hindú, del que el *jāgar* kumaoni puede ser visto como un desarrollo rural semi-moderno, y de este modo haber compartido algunas de las asunciones fundamentales con el objeto que nos ocupa. Con todo, no estoy realmente seguro de ello y, por el momento, tampoco siento la necesidad de estarlo. Sucede que la poética india ofrece algunos conceptos y movimientos analíticos que, al menos de forma paralela a lo que mi exposición de este material sugiere, son razonables y vislumbran modos de acercarse a él.

Una metáfora que incluye un verbo antes que un segundo nombre resulta bastante extraña para la tropología occidental, que ha definido la metáfora principalmente por reemplazar un nombre por otro. Pese a ello, incluso en la poesía occidental la forma más común que adopta la metáfora es, de hecho, la de un nombre con un adjetivo o verbo inesperados (Brooke-Rose, 1958). La mayoría de los teóricos sienten la necesidad de “encontrar” el supuesto nombre al que implícitamente está referida, de modo que si un hablante gruñe una respuesta esto significa que el hablante en cuestión es un perro o un lobo (Martin, 1993: 762). La alternativa ofrecida es abogar por la literalidad de la metáfora: “Los rapsodas pueden hacer que sus representaciones figuradas del proceso, el atributo y la actitud evoquen un ámbito de relaciones, desde la pura alusión a la fusión total. Si es así, no sacarán provecho de los teóricos que traducen cada hallazgo estético en una relación de equivalencia” (Martin, 1993: 762). Sobrada verdad. Y hemos visto que existe la posibilidad de tratar el balanceo del crepúsculo de forma literal. Pero con esto se olvida el hecho de que el uso de un atributo aparentemente figurado, como el de un nombre figurado, sugiere un ámbito de asociaciones. Aunque decir de alguien que gruñe, no significa que sea un

perro o un lobo, el uso de la palabra suscita situaciones y asociaciones lobunas y perrunas.

Como en la tradición occidental, la poética india analiza figuras basadas en la similitud o en cualidades compartidas -lo que en Occidente se llama metáfora y símil- en términos de una entidad dada -el tenor de Richard- que se compara con, identifica con o a la que se atribuyen propiedades de alguna otra -el vehículo de Richard-. En la poética india esto se denomina respectivamente *upameya*, lo que va ser comparado, y *upamāna*, con lo que se compara -la raíz verbal que comparten es *mā*, “medir”-. Al mismo tiempo, la poética india tiene un término y un concepto justamente para este tipo de figura, ante la que parece que estamos, un tenor que es calificado de una forma inesperada, aparentemente no-literal. Como en la gran tradición occidental, se buscan las entidades o situaciones que sugiere la calificación: el término utilizado en los tratados occidentales de la poética india es un vehículo oculto. Esta clase de tropo es un *utprekṣā*, la atribución de una cualidad o modo de acción de una entidad a otra. Es claramente una figura similar y está asociada con el *upamā* -“símil”- y con la *rūpaka* -“metáfora”-, aunque distinta de ambas.

El término *utprekṣā* se traduce habitualmente como “atribución”. Etimológicamente se combina la raíz verbal *īkṣ* -“mirar”- con los prefijos *ut-* -“sobre, encima de”- y *pra-* -“hacia adelante”-: en el sentido más literal es “tener vistas a”. Según la terminología occidental, en esta figura se evoca un vehículo, en este caso mediante su modo de movimiento, aunque también es pasado por alto; en cambio, aquí es buscado. A pesar de que esto pueda sonar a la reducción occidental de un verbo a un mero nombre, un concepto que reemplaza a otro, lo que se está realmente buscando aquí son situaciones típicas y los pensamientos y sentimientos que ellas evocan de forma estereotípica.

Un segundo problema tiene que ver con lo que ya he dicho, esto es, que aquí consideramos una figura ritual, usada en ceremonias destinadas a provocar una conmoción efectiva. Conmoción, en primer lugar, en el sentido más literal: provoca que los dioses se muevan hacia los participantes, que los demonios y la enfermedad se alejen de ellos. Pero también tomamos conmoción en un sentido figurado: mis observaciones de y las conversaciones con los participantes apuntan a que la participación en el ritual sea, al menos de forma típica, una experiencia de conmoción emocional (Leavitt, 1984; 1996).

Ahora bien, la poética occidental ha elaborado sobre todo la idea de que las figuras poéticas operan conceptual y cognitivamente; hacen pensar de

ciertas maneras, activan ciertas imágenes. De forma general, estas doctrinas privilegian el pensamiento sobre el sentimiento. Y aquéllos, que critican el sesgo conceptual y cognitivo de la mayoría de los estudios sobre la metáfora, no valoran la especificidad afectiva que la metáfora puede provocar excepto, en una inversión que parece mantener los términos invertidos, precisamente su dificultad conceptual y cognitiva, por el hecho de que obliga al lector a hacer un trabajo extra: “no hay peor perjuicio contra la poesía que entenderla demasiado pronto” (Forrest-Thomson, 1978, citado en Martin, 1993: 762). Para algunos (por ejemplo, Shklovsky, 1916 [1965]), esto otorga a la metáfora una función de reveladora de aspectos del mundo previamente no apercibidos. Pero el énfasis permanece en el entendimiento, en el acceso a significados, con la aparente exclusión de los sentimientos provocados específica y quizá estereotípicamente, como podría ser esperado en muchas prácticas rituales.

La ventaja aquí para la poética india es que, como sucede de forma general en la visión tradicional india, la dicotomía occidental de cuerpo-mente simplemente no existe (Leavitt, 1996). Lo tomado en cuenta es la persona en su totalidad y la situación interpersonal. En este caso, se asume que las figuras poéticas actúan no sólo conceptual o cognitivamente, sino también en el sentido de que producen un efecto emocional que es también corporal. El *quid* del lenguaje ornamentado es provocar ecos, reverberaciones *-dhvani-* de elusivas, implícitas asociaciones (Porcher, 1983), de modo que genera una clase particular de experiencia emocional esencializada y purificada *-rasa-*. Estas asociaciones y resonancias llegan del exterior del texto mismo; deben estar de antemano en la memoria, tanto en la memoria conceptual como en la memoria corporal. Lo presupuesto en la poética clásica india es que la responsabilidad en una representación poética recae tanto del lado del receptor como del intérprete: la obra poética no se produce para la humanidad o para el universo en general, sino para un grupo particular que debe haber asumido un conjunto de experiencias y valores compartidos y, en tanto ésta es la India hindú, una naturaleza corpóreo-mental compartida. La poética india ha estado trabajando en algo parecido a una teoría del lector-respuesta o de la recepción muy sofisticada desde hace por lo menos mil años.

Considerar esto seriamente, creo, requiere que alguien procedente de otra sociedad, que no tenga el mismo conocimiento implícito y las mismas asociaciones que los esperados productores y consumidores de la figura, se involucre en algo parecido a una investigación socio-antropológica sobre el papel de los elementos de la figura fuera de la figura misma, en realidad

fuera del ámbito textual, en la vida: prerrequisito etnográfico para el análisis poético. A continuación ofrezco retazos de esta etnografía basada en los dos elementos de la figura aquí considerada, primero, el crepúsculo y, después, el balanceo. En el caso del balanceo se buscará identificar situaciones en las que sea probable señalar el vehículo y que sean parte de su resonancia.

4. El crepúsculo

El *upameya* es, en este caso, la palabra *sandhyā* -“crepúsculo”-. La palabra es un préstamo directo del sánscrito, una forma del que es también el ancestral lenguaje de los kumaoni modernos. En terminología lingüística, es un *tatsama*, un préstamo de una antigua palabra del sánscrito que conserva su forma sánscrita. Contrasta con la forma *tadbhava*, la previsible transformación de la antigua palabra -*sandhyā*- en el kumaoni central moderno, dando lugar a la palabra *sās* -“crepúsculo” o “atardecer”-, relativamente sin corregir.

En sánscrito, *sandhyā* es una forma prácticamente diáfana que conjuga un prefijo *sam* -“con”- con una forma de la raíz verbal *dhā* -“poner”-, más una terminación femenina nominalizada: su sentido etimológico es juntura o unión, en este caso la unión del día y de la noche -“el punto de encuentro de dos periodos de tiempo”- (Sivananda, 1947: 135). Su uso original está marcado tanto por la unión del día y de la noche, como del orto y del ocaso - como también sucedió alguna vez en el caso del término inglés *twilight*, “crepúsculo”, y que aún se conserva en el vocablo español *crepusculo*-. Las lenguas regionales y las religiones locales por toda la India han tomado prestada la palabra, así como el concepto de crepúsculo como el vínculo entre estados cósmicos fundamentalmente diferentes, a partir de este sentido original del término. Para los hindúes ortodoxos, el *sandhyā* es la oración recitada al alba, al mediodía y al anochecer.

En el contexto de la representación oral y ritual de los kumaoni indica solamente el atardecer, al igual que su palabra derivada, el *sās* cotidiano de los kumaoni. Las resonancias del término en este contexto están especificadas por unas series de pequeñas imágenes de esta transición, que están presentes en los mismos cánticos *sandhyā*. Así lo canta el rapsoda Jay Rām: “El pájaro del nido se está acomodando en el nido, las cuerdas de la vaca y del ternero se están amarrando, las noventa mil estrellas se están abriendo, las muchachas segadoras del bosque están llegando, a la alberca está llegando el agua”. Y también lo canta el rapsoda Kamal Rām:

A la hora del crepúsculo, Señor, padre mío, la vaca y los terneros han sido amarrados, el pájaro del nido ha regresado al nido, Señor, padre mío, a la hora del crepúsculo.// El viajero en el camino, Señor, padre mío, ha instalado su campamento en el camino, Señor, padre mío, a la hora del crepúsculo el niño ha regresado al regazo, Señor, padre mío, a la hora del crepúsculo nosotros recibimos tu nombre, señor, padre mío". (Véase el apéndice sobre los textos kumaoni de estos dos pasajes).

Cada uno de estos pasajes representa una serie de escenas sobre sucesos que ocurren durante el crepúsculo; cada escena tiene algo en común con las otras, y el conjunto puede en cada caso tomarse como una elaborada figura semejante. Cada una especifica el tipo de unión que el crepúsculo mantiene con la gente involucrada en el ritual, evocando todo un cronotopo en el que adultos, niños, vacas y terneros, viajeros y pajarillos pasan el día afuera dedicados a sus quehaceres, si bien con la noche cesan en su actividad para regresar a la casa, al regazo, a la cuadra bajo la casa, al nido o incluso al ámbito doméstico provisional del campamento al borde del camino.

Este cronotopo es, de hecho, un hogar típico de la región central del Himalaya. En la zona rural de Kumaon, el hogar es la unidad básica de la vida social y la unidad mínima de producción. Está compuesto por una familia nuclear o extensa y sus vacas, búfalos y otro ganado de menor tamaño. Su componente humano está formado por un grupo corporativo que vive en el piso superior; su contingente animal pernocta en una suerte de cobertizo *-goth-*. Durante un día típico los miembros de este hogar se dispersan a lo largo y ancho del paisaje: "las mujeres" y las muchachas trabajan en los campos de cultivo o se adentran en el bosque para segar hierba y reunir madera para el fuego; los más pequeños o van a la escuela o llevan a pastar el ganado; los hombres mayores salen a enrolarse en algún trabajo asalariado o a comerciar, a menudo a bastante distancia de la aldea. Al anochecer, todas estas unidades dispersas se reúnen. Por la noche todos permanecen en la casa, ocupados en tranquilas actividades como cocinar, comer y dormir, para disgregarse nuevamente a la mañana siguiente.

Esto significa que las abstractas oposiciones del día y de la noche, el movimiento y la inmovilidad, y sus interrelaciones -así el día implica relativa movilidad y la noche relativa inmovilidad-, son experimentadas cada día en las actividades de todos los hogares, tanto si son explícitamente formuladas como si no. Existe un arraigado sentido de que ésta es la forma en que deben organizarse las cosas; la gente se disgustaba bastante cuando nosotros salíamos por la noche para asistir a rituales en otras aldeas de la zona, y

dormíamos hasta bien entrada la mañana del día siguiente. Nos reprochaban que hiciéramos las cosas al revés.

La expresión poética no tiene necesidad de ser vaga; esta serie de fórmulas poéticas, al mostrar los paralelismos entre las actividades de los distintos tipos de seres humanos y otros seres, proporciona relaciones abstractas de oposición y paralelismo tan claramente como lo haría un diagrama, a la vez que sugiere su pertinencia para todo el conjunto de los seres vivos *-jiu-*.

Esta serie de oposiciones encuentra resonancias en la cosmología hindú, en la que las oposiciones del día/noche y del movimiento/inmovilidad también sugieren patrones cosmológicos más amplios (Leavitt, 2000). La cosmología hindú ortodoxa ve la historia como una sucesión de etapas en un ciclo que siempre incluye períodos de oscuridad e inmovilidad. La vida humana es vista de la misma forma, según la doctrina de la reencarnación, como una alternancia continua entre la vida y la muerte (Dimmitt y Buitenen, 1977: 15-24). De este modo puede interpretarse esta combinación de las dos oposiciones de la metáfora como apelando a este marco más amplio de la existencia del mundo y de los seres vivos. De hecho, en el ritual kumaoni y las narrativas rapsódicas, este mundo en el que nosotros moramos es referido como *yo mirtu maṇḍal* -“este círculo de muerte”-, que podemos expresar como “esta esfera mortal”. Éste, pues, es el rasgo distintivo de la vida en este mundo: que el día/movimiento/vida no dura para siempre, sino que existe solamente en alternancia con sus opuestos: noche/inmovilidad/muerte.

En el área rural de Kumaon, como en cualquier otra zona rural del sur de Asia, el crepúsculo es la hora en la que los miembros del hogar se reúnen después de la dispersión diurna. En las llanuras del norte de India se llama *godhuli* -“[la hora de la] polvareda de las reses”-, la hora en que las vacas regresan a casa y puede verse en la distancia el polvo que levantan, ese color dorado recortado en la puesta de sol. Como en cualquier otro lugar del sur de Asia, este momento del día está cargado típicamente de un sentido de calidez y seguridad. Mediante esta conexión, el crepúsculo se asocia con el regreso de las vacas a casa y con la relación de los niños con sus madres: directamente, en tanto que los niños regresan a casa con las vacas para ser alimentados, e, indirectamente, ya que las vacas, proveedoras de leche, se asocian en el hinduismo con la figura de la madre proveedora -a la vaca se le llama frecuentemente *go māitā*, “madre vaca”-. Me quedé muy impresionado por esta serie de asociaciones de sentimientos cuando hablé con un amigo del norte de la India, muy sofisticado él que vive en los Estados Unidos,

acerca de la hora de la “polvareda de las vacas”. Cuando empezó a explicármelo me contaba que le hacía recordar a su madre y su infancia, que le hacía sentir cierta morriña y la lejanía de la casa; me decía que era el momento más bonito del día. Parecía muy conmovido, durante ese tiempo permaneció tranquilo hasta que el tema derivó hacia cosas menos personales.

Excepto por el polvo -las regiones bajas del Himalaya son menos polvorientas que las llanuras del norte de la India-, la zona de Kumaon comparte por entero este complejo de sentimientos. El crepúsculo es la transición entre el estar fuera, en el mundo, y estar dentro de la casa, en contacto íntimo con los demás; y está fuertemente cargado de un sentido de calidez y seguridad.

Algo más abstractamente, el crepúsculo se convierte en la unión entre dos modos de *kinesis* si, como sugieren estas imágenes, equiparamos el día con movimientos intencionados y la noche con la clausura y el descanso. Atribuir un movimiento de balanceo a este momento, un movimiento que no es intencionado, que no es unidireccional, parece más que apropiado. Puede existir también un sentido explícito de trascendencia, de conmovedora calma que está de algún modo más allá tanto del movimiento del día como de la clausura de la noche. Y éste es el momento, una suerte de apertura entre dos ámbitos más fijos, en el que resulta apropiado invocar a los dioses locales para que se manifiesten inmediatamente, y más específicamente para invocar a los dioses más furibundos y descontrolados para que se calmen en el suave balanceo de la danza en el cuerpo humano.

5. El balanceo

Si el balanceo, pues, es un modo de movimiento que no describe de forma literal el crepúsculo, ¿entonces qué situaciones describe literalmente? Para poner la cuestión en términos etnográficos: ¿qué se balancea en la zona rural de Kumaon?

No puedo afirmar que haya tratado exhaustivamente esta pregunta, sin embargo, sí destacaría algunas cosas. Entre los objetos caracterizados por el verbo *jhulan*, algunos de las que pueden designarse por la forma nominal *jhuv* -“un vaivén”- son los columpios infantiles, las cunas, el puente de cuerda sobre el río -que ya no está en uso en la zona en la que trabajé, pero véase Traill (1828: 142)- y el palanquín. Estos objetos evocan situaciones típicas vinculadas con los dioses. Los columpios se asocian con los dioses en muchas partes del mundo hindú (Bose, 1927 [1967]; Gell, 1980), y en Kumaon los columpios están frecuentemente colgados cerca de los templos de los dioses locales. Los palanquines, por su parte, son los medios de

transporte predilectos no sólo de las novias y los miembros de las casas reales, sino de los dioses y sus imágenes; muchos mitos kumaoni terminan con los trescientos treinta millones de dioses portando en su palanquín a la Gran Diosa de regreso a su morada.

Éstas son relaciones metonímicas, relaciones de contigüidad. Los puentes sugieren una relación metafórica de similitud con los dioses: los puentes te cruzan, y “cruzar” -la raíz verbal es *tr-* es la fuente de buena parte del vocabulario hindú referido a la salvación divina (Wadley, 1975: 92-101) - hemos visto que la diosa Crepúsculo es llamada *tāriṇi* (“Salvadora”), literalmente “la que -nos- cruza”.

La cuna y el columpio comportan más asociaciones que parecen relevantes aquí. La cuna de los niños, el *jhuv* o *cāvar*, es una gran cesta colgada por cuerdas del techo de la casa. Es una sinécdoque, creo, de la temprana infancia, que en las colinas de Kumaon -como en cualquier parte del norte de India- corresponde a un periodo de completa licencia y, a la vez, de completa protección e indulgencia, especialmente para los varones, un periodo que, una vez más para los varones, vendrá seguido por lo que algunos han llamado la *ofensiva -crackdown-*, cuando los muchachos adoptan su rol como miembros responsables del patrilinaje. En palabras del psicoanalista Sudhir Kakar (1978: 127):

Incluso más que la brusquedad de la transición, su rasgo más llamativo es el *contraste* entre una indulgencia temprana, más o menos desenfadada y benevolente, y las normas inflexibles de obligada obediencia y conformidad a los cánones familiares y sociales... Un proverbio del norte de la India, dirigido a los hombres, expresa ajustadamente lo que los niños ahora deben afrontar: “Trata a un hijo como un *raja* durante los primeros cinco años, como un esclavo los siguientes diez años, y como un amigo en adelante”.

En conjunto, esta situación se da también en Kumaon. El columpio, la cuna, según creo, pueden considerarse principalmente asociados con situaciones de seguridad, amor e indulgencia antes de que lleguen las responsabilidades.

El columpio, *jhuv* o *hiṇāv* tiene asociaciones paralelas. Columpiarse es una parte esencial de las festividades de la primavera, cuando los niños y los jóvenes solteros pasan largas tardes en el bosque pastoreando las vacas, jugando y columpiándose, compartiendo las repentinamente abundantes bayas silvestres y flirteando de romance en romance. Todo está reverdecido y florido después del largo invierno. Muchas canciones celebran el *raṅgilo caita*, el animado mes de Cait que, como el mayo en la tradición de Europa

occidental, es un mal mes para casarse pero bueno para el coqueteo y el juego amoroso. Especialmente para las jovencitas, columpiarse en el *jhuu* representa una sinécdoque, si se quiere, de toda esta estación, y la estación una metonimia de esta etapa vital, una época típicamente asociada con la licencia, la indulgencia y protección de la familia natal.

En el mundo occidental se considera correcto y apropiado que los romances de mayo acaben en matrimonio en junio. En el norte de la India, por el contrario, el matrimonio une a dos personas que, en el mejor de los casos, no se han visto antes de la noche de bodas. Así, el amante de la primavera casi nunca llega a ser el futuro novio o la futura novia. Para ésta, especialmente, nada podría ser más nítido que la distinción entre su vida como hermana soltera, que juega y se columpia en el bosque con los amigos de la infancia, y su vida como joven esposa en una aldea extraña, confinada en la mansedumbre y el silencio que debe guardar ante casi todos. Esta transformación se siente de una forma más entusiasta en el mes de Cait, a principios de primavera, y muchas canciones relatan cómo una joven novia regresa a su casa natal en este mes para recuperar -temporalmente- su libertad inicial. Típicamente, las situaciones en las que uno se balancea siendo un adulto joven se asocian a la libertad, la despreocupación, la ausencia de restricciones y la indulgencia; en el caso de la personas mayores -especialmente las mujeres casadas- a una intensa nostalgia.

Tanto el balanceo en la cuna como el balanceo en el columpio muy probablemente resultan, según me parece, evocaciones de estas etapas vitales que son recordadas, comentadas y cantadas como períodos de tolerancia y protección que están condenadas a terminar con la adquisición de responsabilidades sociales.

Cuna, columpio, puente, palanquín: he aquí cierta cantidad de probables vehículos, que no necesitamos ni podemos elegir, todos ellos típicamente asociados con un pequeño número de situaciones y un conjunto restringido de emociones típicas. Dos de ellos tienen connotaciones divinas, otros dos se relacionan con periodos vitales típicamente cargados de buenos sentimientos que se recuerdan con nostalgia. Mediante estas series de asociaciones, desde la cuna al columpio del bosque, la idea del balanceo evoca los períodos más fuerte y positivamente señalados de la vida: para los chicos, antes de la *ofensiva -crackdown-*; para las chicas, antes de la *ofensiva del matrimonio*. Los sentimientos asociados son idénticos en ambos casos, y resultan enteramente compatibles con el confort y la nostalgia evocada por las asociaciones con el balanceo.

Empezamos con el balanceo como el momento de la unión entre estados diferentes, sugiriendo de una forma conceptual abstracta, bastante clara: un estado de trascendencia de oposiciones cotidianas de este círculo de la muerte. Abordado desde esta perspectiva, el balanceo parece hacer algo conceptualmente muy similar. También puede ser visto este momento como un término mediador entre categorías que hemos visto evocadas por el crepúsculo, el movimiento y la inmovilidad. Como en la oposición entre el día y la noche, la del movimiento y la inmovilidad está constantemente presente en la vida y el pensamiento de los kumaoni; ambas reaparecen constantemente en la invocación preliminar del ritual. ¿Qué se balancea, después de todo, sino un movimiento que no va a ninguna parte, que va en dos direcciones casi al mismo tiempo, el que da una sensación de cubrir una distancia sin cubrir nada?

Por un lado, entonces, tenemos un paralelismo conceptual que se estructura entre el crepúsculo y el balanceo como puntos mediadores, puntos de transición, específicamente entre la actividad y la calma. Por otro lado, tenemos un conjunto de asociaciones afectivas típicas que se refuerzan mutuamente -acerca de esto véase Leavitt (1996)-. El crepúsculo evoca el regreso a casa, y esto significa de una forma más particular el regreso a la casa natal, a la casa materna: en el mismo *sandhyā*, el vate Kamal Rām llama a la casa donde se celebra el ritual *matokuri* -“la casa de la madre”-; como ya hemos visto, al Crepúsculo a menudo se le llama *sandhyā mātā* -“Madre Crepúsculo”-. El balanceo, según lo que hemos visto, no sólo se refiere a los dioses, sino también a la indulgencia y protección de la que gozan los niños pequeños, mientras duermen junto a su madre, y la que disfrutaban las muchachas antes del matrimonio, mientras viven en su casa natal con su madre. Mi impresión es que éstas son poderosas asociaciones típicas para los kumaoni de las zonas rurales; y esto, creo, es al menos uno de los ecos emocionales de este *utprekṣā* -hace todo más resonante al transmitirse indirectamente a través de vericuetos-.

Es posible que lo que confiere su efecto emocional a la figura del crepúsculo, que se balancea, sea precisamente la conexión entre una estructura conceptual, un conjunto de ideas concentradas, si se quiere, y todo un haz de emociones condensadas: las emociones infunden a las ideas un poder y una convicción mayor por ser implícitas, por ser sentidas más que conceptualizadas. La causa que hace efectiva a la metáfora, desde esta perspectiva, lo que le permite añadir su contribución al efecto total de la invocación, y así al efecto total del ritual, es la forma en que identifica las categorías más amplias de la cosmología, traídas desde distintos contextos

culturales, con sentimientos íntimos y personales, si bien previsibles y típicos. En este caso, la idea de los dioses llega a saturarse con emociones derivadas de las experiencias y de las asociaciones compartidas sobre el crepúsculo y sobre la infancia y la juventud, suscitando un efecto de confianza, quietud y receptividad con el dios. Esta clase de fusión de concepto y afecto ya fue consignada por Edward Sapir hace mucho tiempo: “Donde, como en el caso de una bandera nacional o un bello poema, los dos tipos teóricamente distintos de comportamiento simbólico se funden en uno... por lo tanto, estamos entonces ante símbolos de inusitada potencia e incluso peligro” (1934: 494). En este caso, dar rienda suelta a conceptos evoca las figuras de dioses -en cierta medida- trascendentes, y poner en juego sentimientos evoca sensaciones de bienestar, libertad y nostalgia comparables a las que experimenta un niño por su madre.

Estos ecos específicos juegan su papel, según creo, en la economía total del ritual, que transporta a los participantes hasta ponerlos en contacto directo con los dioses regionales, que se supone que les calman y reafirman su rol como protectores de la familia, haciéndose cargo de sus problemas. Ya en la etapa preliminar de la ceremonia, se sugiere a los participantes -y se apunta con todo el peso de las asociaciones que he resumido- que su relación con el dios es como la de un niño con su madre, que están exentos de responsabilidad, libres de restricciones, y que el dios, como una madre, se ocupará de todo. Esta interpretación se va consolidando en el curso del ritual. Cuando la deidad, finalmente, se arranca a hablar, él o ella anuncia sin ambages esta relación materno-filial: “Eres el niño de mi regazo”, dice la deidad. “No te preocupes. No sacudas las aguas de tu cuerpo arriba y abajo. Yo me hago responsable”. Y una y otra vez: *tu myar godi ko bālak* -“Eres el niño de mi regazo”-; *tum meri phule ki bāri* -“Eres mi jardín de flores”-.

6. Ampliando la comparación del balanceo

Estas son las asociaciones que -según creo pueden ser razonablemente argüidas- son evocadas típicamente en la frase “el crepúsculo se balancea” en el contexto de este ritual. Muchas de ellas no son únicas de Kumaon y tampoco son nuevas. Dada la naturaleza de nuestro planeta, de la naturaleza de la biología y de la mayoría de las economías humanas, algunas de ellas son al menos probablemente significativas para la mayoría de las sociedades humanas.

En el sur de Asia, algunas de las imágenes evocadas por los rapsodas son en realidad muy antiguas. El himno védico, dedicado al dios del sol *Savitṛ* a la hora del atardecer -*Rg Veda* 2.38-, está compuesto por las siguientes

estrofas -compárese con las estrofas de los rapsodas kumaoni incluidas en el apéndice-:

Incluso al que viaja con raudos corceles desbocados; [*Savitṛ*] ha disuadido incluso al vagabundo de seguir su camino... la noche ha llegado bajo las órdenes de *Savitṛ*. El fulgor del fuego se ha desatado y se ha propagado; el deseo de todos los que deambulan por regresar a casa. Todos ellos, dejando inconcluso su trabajo, han seguido el mandato del divino *Savitṛ*...

Todo pájaro o bestia vuelve a su nido o corral; *Savitṛ* ha devuelto cada criatura a su verdadera morada. (Traducción al inglés de Doniger O'Flaherty, 1981: 198).

Y el Himno a la Noche (*Rg Veda* 10.27) contiene los siguientes versos:

Así a nosotros hoy tú -te has acercado-, y nosotros hemos regresado a casa, como los pájaros a su nido en el árbol.

A casa han regresado los aldeanos, a casa las criaturas con patas, a casa aquellos que tienen alas, a casa incluso los ávidos halcones. (Traducción al inglés de Doniger O'Flaherty, 1981: 200).

La literatura de la poética india, además, emplea el tropo del anochecer, con pequeñas escenas paralelas, para exponer casos de modo ejemplarizante. Bhāmaha -*Kāvyālaṅkāra* 2.87-, en el siglo VIII, cita el verso *gato 'stam arko bhātīndur yānti vāsāya pakṣiṇaḥ* -“El sol se ha puesto, la luna fulge. Los pájaros regresan a su morada”- como un ejemplo, que atañe a todas las cosas, de un enunciado no-poético relativo al decoro, y así se representa al mismo *vārtā* (Vijayavardhana, 1970: 30). En el siglo XI, Mammaṭa (1950) cita el mismo verso -*Kāvyaprakāśa* 5.240- para, en sentido contrario, insistir en sus muchos significados contextualmente determinados. Ofrece así diez interpretaciones diferentes para “El sol se ha puesto”, y éstas incluyen “Es la hora de encontrarte con tu amante”, “Es la hora de cesar en el trabajo”, “Es la hora de que las vacas regresen a casa” y “Es la hora de que comience el rito del *sandhyā*”. Cuando, en otras palabras, un poeta en lengua sánscrita precisó un verso sobre el anochecer tan categórico y literal como fuese posible, recurrió a aquello de que los pájaros regresan a casa; y cuando otro poeta necesitó invocar significados para el mismo verso, una cantidad razonable de éstos encajaron en el cronotopo de la actividad diaria, el descanso nocturno y en el señalamiento ritual de la transición que aquí hemos visto evocados en la posesión ritual del Himalaya.

Para terminar, sólo dos cuestiones más acerca de este último pasaje. Primero, Mammaṭa (1950) insiste en la naturaleza infinita de las posibles implicaciones de la frase; dice: *anavadhir vyaṅgyo 'rtha* -“los significados

sugeridos son ilimitados”- (Porcher 1983: 48). Esto puede ser verdad; pero he argumentado en el sentido de que la serie de imágenes presentadas por los rapsodas kumaoni sirven, entre otras cosas, para limitar el significado sugerido por el crepúsculo, para dirigir la atención de los oyentes en ciertas direcciones antes que en otras. Segundo, la misma frase *gato 'stam arkaḥ* - “El sol se ha puesto”- es un tipo de *utprekṣā* bastante rígido y típico cuyo significado literal es, de hecho, “el sol ha regresado a casa”. Y regresar a casa a la caída del sol es de lo que tratan todas estas series de imágenes.

7. El atardecer y el tiempo: la magia del etnógrafo

Si estas imágenes nos hablan, desencadenan resonancias en nosotros, es debido a que, como muchos seres humanos, vivimos en sociedades que organizan su tiempo y espacio de forma tal que la mayoría de sus miembros salen a trabajar durante el día y regresan para comer y dormir por la noche. El tiempo es repetición tanto como cambio, y esta transformación recurrente del mundo es una fuente disponible transculturalmente de la experiencia temporal. Algo similar ocurre con el alba, donde las canciones sobre el amanecer son, con su constante evocación de los temas centrales del amor romántico, un elemento esencial de muchas literaturas europeas (Hatto, 1965).

Las fuertes asociaciones con el crepúsculo no representan una afectividad universal como tal, sino un crono-tropo ampliamente disponible, por lo cual una continua transformación del mundo, insoslayable y regular, es identificada desde la temprana infancia con un conjunto de sentimientos típicos regularmente repetidos, *rasas* si se quiere. Estos sentimientos están vinculados a las condiciones de la transición, de modo que para muchos de nosotros el crepúsculo, este entre-tiempo, posee una suerte de cualidad deslumbrante, una suerte de movimiento en la quietud, una calma cinética, que es inherentemente conmovedora, o bien trascendentalmente bella o profundamente triste, o ambas, probablemente, según nuestra situación. Vivimos esto cada día, experimentándolo sin reparar mucho en ello. Es posible hacerlo explícito y, mediante la identificación de tropos típicos y sus resonancias, imaginar cómo hombres y mujeres de otros climas y culturas viven también estas situaciones señaladas.

Incluso en los tropos demasiado rígidos, metáforas muertas, algo de movimiento persiste. En una tira cómica de la década de los años veinte, el “Krazy Kat”, Gato Loco, de George Herriman, Ignatz, el pomposo ratón, declama: “Las sombras de la noche están declinando” con un elocuente gesto de su mano: dramático, incluso rimbombante, pero mundano. El eterno

inocente, la mente literal, Krazy Kat, como siempre abstraído y como ensimismado, le toma la palabra. “Las tengo, las tengo”, ello grita -Krazy Kat tiene género neutro- mientras las sombras caen desde el anochecer. Mediante esta magia, quién sabe si se trata de la “magia del etnógrafo” (Stocking, 1983), el tropo regresa y la metáfora es renovada.

8. Apéndice

Texto 1. Extraído del cántico de apertura de un *jāgar* cantado por Jay Rām, carpintero, de la Aldea de Diyārī, Distrito de Nainitāl, U.P., India, los días 4 y 5 de noviembre de 1981:

ghol ki carī ghol mẽ baiṭh rai cha, gāy bāchī kā barañ bādhi jānū, nau lākh tārā khul jānū, jāṅgal kā ghasyārī ai jānū, pāñī kā panār ai jānū.

El pajarillo del nido se acomoda en el nido, las cuerdas de la vaca y el ternero se atan, las noventa mil estrellas se abren, las muchachas segadoras regresan del bosque, las albercas se llenan de agua.

ki sandhyā kār bakhat mẽ sandhyā kā jhuli gai? cārai khaṇḍ mẽ, cārai disān mẽ sandhyā paṛ gai chau.

¿Dónde, a la hora del crepúsculo, dónde el crepúsculo se ha balanceado? En los cuatro puntos cardinales, en las cuatro direcciones el crepúsculo ha caído.

pu1rbā khaṇḍ mẽ sandhyā nhai gai, pu1rab kī sandhyā pacchim nhai gai, pacchim kī sandhyā, bhagvān, uttar nhai gai, uttar kī sandhyā dacchiṇ mẽ pahūc gai.

El crepúsculo ha ido al este, el crepúsculo del este ha ido al oeste, el crepúsculo del oeste, Señor, ha ido al norte, el crepúsculo del norte ha alcanzado el sur, en los cuatro puntos cardinales, en las cuatro direcciones.

Texto 2. Extraído del cántico de apertura del *jāgar* ejecutado por Kamal Rām, ganadero de la aldea de Satkhol, Distrito de Nainitāl, U.P., India, entre el 1 y 2 de abril de 1982:

sandhyā kā bahat mẽ, isvar mero bābā, gāi bachan kā bādan lāgū, ghol ki carī jo cha ghol mẽ lhai gai cha, isvar mero bābā, sandhyā kā bahat mẽ.

A la hora del crepúsculo, Señor, padre mío, la vaca y los terneros han sido amarrados, el pájaro del nido ha regresado al nido, Señor, padre mío, a la hora del crepúsculo.

bāṭi baṭauv ko dyār jo cha, isvar mero bābā, bāṭai bādi go, isvar mero bābā. sandhyā kā bahat mẽ godi ko bālak jo cha god mẽ sukālo hai go, isvar mero bābā, sandhyā kā bahat mẽ tumāro nām lhinū, isvar mero bābā.

El viajero en el camino, Señor, padre mío, ha instalado su campamento en el camino, Señor, padre mío, a la hora del crepúsculo el niño ha regresado al regazo,

Señor, padre mío, a la hora del crepúsculo nosotros recibimos tu nombre, señor, padre mío.

Traducción: Fernando Lores

9. Referencias bibliográficas

BAHTI, Timothy

1993 "Figure, Scheme, Trope", en Alex Preminger y T.V.F. Brogan (eds.), *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 409-412.

BARTHES, Roland

1970 "L'ancienne rhétorique, aide-mémoire". *Communications*, 16: 172-223.

BELVĀL, Mathurā Datt

1978 *Gaṅganāth Devtā kā varṇan*. Kusumkherā: Mathurā Datt Belvāl.

1981 *Bālā Goriyā yāne Gvel Devtā kī amar kathā*. 2ª ed. Kusumkherā: Mathurā Datt Belvāl.

BERNEDE, Franck.

1997 "Bardes de l'Himalaya. Népal/Inde. Epopées et musique de transe". *Le Chant du Monde CNR*, 2741080. Collection du CNRS et du Musée de L'Homme.

BOSE, Nirmal Kumar

1927 [1967] "The Spring Festival of India", en N. K. Bose (ed.), *Culture and Society in India*. London: Asia.

BROOKE-ROSE, Christine

1958 *A Grammar of Metaphor*. London: Secker and Warburg.

DIMMITT, Cornelia; BUITENEN, J.A.B. van

1977 *Classical Hindu Mythology: A Reader in the Sanskrit Purāṇas*. Philadelphia: Temple University Press.

DONIGER O'FLAHERTY, Wendy (Ed.)

1981 *The Rig Veda*. Harmondsworth: Penguin.

FANGER, Allan C.

1990 "The Jāgar-Spirit Possession Séance among the Rājputs and Silpakārs of Kumaon", en Maheshwar P. Joshi, Allen C. Fanger y Charles W. Brown, (eds.), *Himalaya: Past and Present, I*. Almora: Shree Almora Book Depot, 173-191.

FERNÁNDEZ, James W. (Ed.)

1991 *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press.

- FONTANIER, Pierre
1830 [1977] "Manuel classique pour l'étude des tropes", en P. Fontanier (ed.), *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion. 4^a ed., 5-267.
- FORREST-THOMSON, Victoria
1978 *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-Century Poetry*. New York: St. Martin's.
- GABORIEAU, Marc
1975 "La transe rituelle dans l'Himalaya central: Folie, avatar, méditation". *Puruṣārtha*, 2:147-172.
- GELL, Alfred
1980 "The Gods at Play: Vertigo and Possession in Muria Religion". *Man*, n.s., 15: 219-248.
- GEROW, Edwin
1971 *A Glossary of Indian Figures of Speech*. The Hague: Mouton.
1974 "The Poetics of Stanzaic Poetry: The Alamkāra-Śāstra", en Edward C. Dimock, Jr. et al. (eds.), *The Literatures of India: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press, 120-128.
1977 "Indian Poetics". *A History of Indian Literature*, V, fasc. 3. MRT. Wiesbaden: Harrassowitz.
1993 "Indian Poetics", en Alex Preminger and T.V.F. Brogan, (eds.), *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 582-585.
- HATTO, Arthur T. (Ed.)
1965 *Eos: An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn*. The Hague: Mouton.
- JOŚĪ, Mathurādatt
1981 *Rājā Gorīyā-Mahākāvya (Gvel Devtā kī amar kahānī)*. Janail, Almora: Śrī Nārāyaṇdatt Jośī, Kumāū-Sāhitya-Bhaṇḍār.
- KAKAR, Sudhir
1978 *The Inner World: Childhood and Society in India*. Delhi: Oxford University Press.
- KRENGEL, Monika
1999 "Spirit Possession in the Central Himalayas. *Jāgar*-Rituals: An Expression of Customs and Rights", en Jackie Assayag y Gilles Tarabout, (eds.), *La possession en Asie du Sud*. *Puruṣārtha*, 21, 265-288.
- LEAVITT, John
1984 "Structure et émotion dans un rite kumaoni, Himalaya central". *Culture*, 4: 19-31.
1996 "Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions". *American Ethnologist*, 23: 514-539.

- 1997 "The Language of the Gods: Poetry and Prophecy in the Central Himalayas", en John Leavitt, (ed.), *Poetry and Prophecy: The Anthropology of Inspiration*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 129-168.
- 2000 "The Year in the Kumaon Himalayas". *Cosmos: Journal of the Traditional Cosmology Society*, 16: 43-88.

MAMMAṬA

- 1950 *Kāvyaṣākāśa*. R.D. Karmarkar (ed.). Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

MARTIN, Wallace

- 1993 "Metaphor", en Alex Preminger and T.V.F. Brogan, (eds.), *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 760-766.

PORCHER, Marie-Claude

- 1978 *Figures de style en sanskrit. Théories des Alamkāraśāstra. Analyse de poèmes de Venkaṭādhvarin*. Paris: Collège de France, Institut de Civilisation Indienne, série in-80, fasc. 45.
- 1983 "Le déploiement de l'implicite dans la poétique sanscrite". *Puruṣārtha*, 7: 39-56.

RAGHAVAN, V.

- 1973 [1942] *Studies on Some Concepts of the Alamkāra Śāstra*. Madras: Adyar Library and Research Centre, Adyar Library series, 33.
- 1974 "Indian Poetics", en Alex Preminger et al., (eds.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Enlarged edition. Princeton: Princeton University Press, 383-384.

RICHARDS, I.A.

- 1936 *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford University Press.

RICOEUR, Paul

- 1975 *La métaphore vive*. Paris: Gallimard.

SAPIR, Edward

- 1934 "Symbolism". *Encyclopaedia of the Social Sciences*, vol. 14, 492-495.

SAPIR, J. David; CROCKER, J. Christopher. (Eds.)

- 1977 *The Social Use of Metaphor: Essays on the Anthropology of Rhetoric*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SHKLOVSKY, Viktor

- 1916 [1965] "Art as Technique", en Lee T. Lemon y Marion J. Reis, (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press.

SIVANANDA, Swami

- 1947 *All About Hinduism*. Rikhikesh: Sivananda Publication League.

SNYDER, Gary

1968 "A Berry Feast," en Gary Snyder, *The Back Country*. New York: New Directions, 13-16.

STOCKING, George W. Jr.

1983 "The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski," en George W. Stocking (ed.), *Observers Observed: Essays in Ethnographic Fieldwork*. Madison: University of Wisconsin Press, p. 70-120.

VIJAYAVARDHANA, G.

1970 *Outlines of Sanskrit Poetics*. Varanasi: Chowkhamba S.S. Office, Chowkhamba Sanskrit Series, 76.

TRAILL, G.W.

1828 Statistical Sketch of Kamaon. *Asiatic Researches* 16: 137-234.

WADLEY, Susan

1975 *Shakti: Power in the Conceptual Structure of Karimpur Religion*. Chicago: Department of Anthropology, University of Chicago.