

TEORÍA ESTÉTICA Y PUEBLOS ANCESTRALES EN WALTER BENJAMIN

SELNICH VIVAS HURTADO

*Facultad de Comunicaciones y Filología
Universidad de Antioquia (Colombia)
selnich.vivas@udea.edu.co*

ABSTRACT

This article is a reconstruction of the connections between Walter Benjamin and Native American cultures. Mention of the ancestral is recurrent in both autobiographical and academic texts. Benjamin was a regular reader of anthropological research and had become interested in American cultures. Non-European cultures allowed him to broaden his understanding of the origin of languages, the functioning of media and the nature of the art. Benjamin's aesthetic theory, a mixture of mystical experiences and Marxist reflections, allows for a comprehensive reading of indigenous poetry. For this reason, a dialogue is proposed between Benjamin and the Murui-Muina poetry of the Colombian Amazon. In particular, is shown the relationship between the *rafue*, the *uarua*, the aura, the reproducibility, the translation and the dumbness of the world.

KEYWORDS

Walter Benjamin, Political Aesthetics, Aboriginal Poetry, Murui-Muina, Uarua.

1. INVOCACIÓN

Nos hemos acostumbrado a ver en Walter Benjamin a un teórico de las modernidades. Asociamos sus ideas a la fotografía, la radio, al cine, al Kaiserpanorama, la publicidad, los pasajes comerciales, las ciudades, Baudelaire, Proust y Kafka. Asociamos sus ideas políticas al análisis de la violencia, a la crítica del fascismo y de los regímenes totalitarios. A ese Benjamin racional, analítico y marxista no se le suele relacionar positivamente con la magia y, mucho menos, con las culturas ancestrales. Hoy pocos se atreverían a ver en Benjamin un amante de los pueblos ancestrales. Pero Benjamin era un coleccionista de experiencias culturales y poéticas no occidentales. Un teórico de esas formas “primitivas” de conocimiento que, finalmente, representan una contraparte de la modernidad y, por ende, un componente especial de cualquier

teoría estética contemporánea. Por supuesto que esos Benjamins nos apasionan y coexisten en la misma obra. Ninguno es mejor o peor. No dejan de sorprendernos, sin embargo, en sus francas contradicciones y transiciones. Si no hubiera firmado sus obras con el mismo nombre hoy diríamos que tenía varios heterónimos y numerosos ancestros que le hablaban al oído, entre sueños. Uno de esos ancestros entiende la poesía desde conceptualizaciones cercanas a las de una comunidad indígena del Amazonas colombiano, los murui-muina. Con ellos queremos sentar a dialogar a Benjamin.

2. CULTURAS ANCESTRALES: OTRAS AFINIDADES ELECTIVAS

Existen numerosos documentos que prueban las relaciones entre Benjamin y las culturas ancestrales americanas. Empecemos por los que tienen directa relación con los murui-muina. Gershom Scholem cuenta que su amigo Walter tenía un gran interés por la antropología y que en 1916 le mostró un esquema en el que hablaba de las nuevas dimensiones de lo humano: entre otras, el individuo, la persona, lo no humano, lo más allá de lo humano, lo fantasmagórico, el cuerpo, lo verbal, lo que está más allá de lo verbal. Ese esquema, según Scholem, surge de la lectura de los “Schriften des Ethnologen Karl Theodor Preuß über Animismus und Präanimismus” (Scholem, 1990: 44) [escritos del etnólogo Karl Theodor Preuß sobre animismo y preanimismo]. Preuß era conocido en Alemania por haber vivido entre los cora y los huicholes, de México, y entre los murui-muina [uitoto] y los kággaba [kogi] de Colombia. Sus investigaciones recogen, en versiones bilingües, muestras amplias de la poesía y la narrativa de estos pueblos ancestrales. Una de ellas, *Religion und Mythologie der Uitoto* (1921) [Religión y mitología de los uitoto]¹, sigue siendo hasta hoy la compilación más completa de los géneros poéticos de los murui-muina. La obra de Preuß y su valoración del mundo intelectual indígena influyó poderosamente en el trabajo de Ernst Cassirer, quien derivó del etnólogo el concepto de pensamiento mítico. Benjamin, por su parte, menciona a Preuß en su estudio “Probleme der Sprachsoziologie” (1935) [Problemas de la sociología del lenguaje], que se publicará en 1935 en la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Este informe de lectura, prueba que Benjamin sabía de la existencia de los murui-muina y de la importancia de tener en cuenta las comprensiones de las culturas ancestrales dentro de una posible teoría estética.

En su *curriculum vitae* de 1940, escrito en Lourdes, Francia, el doctor Benjamin, todavía con la esperanza de poder viajar a los Estados Unidos, indica que su labor

¹ Preferimos el término murui-muina, atendiendo la denominación propia que se emplea en la actualidad. El término uitoto, Preuss lo sabía, tiene una connotación negativa, caníbal.

como traductor de Baudelaire está ligada a sus estudios de la filosofía del lenguaje. Y su pasión por la filosofía del lenguaje, a su vez, está asociada a su curiosidad por lo ancestral que es la semilla del arte.

Von vornherein ist das Interesse für die Philosophie der Sprache neben dem Kunsttheoretischen vorherrschend bei mir gewesen. Es veranlaßte mich während meiner Studienzeit an der Universität München der Mexikanistik mich zuzuwenden – ein Entschluß, dem ich die Bekanntschaft mit Rilke verdanke, der 1915 ebenfalls die mexikanische Sprache studierte.

[Desde el comienzo ha primado en mí el interés por la filosofía del lenguaje junto al de la teoría del arte. Esto me motivó, durante mi época de estudiante en la Universidad de Múnich, a prestar atención a la mexicanística [filología de las lenguas mexicanas] —una decisión que le debo a la amistad con Rilke, quien del mismo modo en 1915 estudiaba las lenguas mexicanas— (Benjamin, VI: 226).²]

Que el interés por la antropología, la filosofía del lenguaje y la teoría del arte haya llevado a Benjamin y a Rilke al estudio de las lenguas mexicanas significa que, para ambos, filósofo y poeta, era absolutamente relevante comprender cuáles eran las concepciones de arte y poesía que manejaban pueblos distantes de la tradición europea hegemónica. Salirse del arte europeo era una manera de entender sus raíces más remotas. En esas otras concepciones se podría hallar una respuesta complementaria al origen de las lenguas, al origen de la obra de arte y a la función del arte en las sociedades humanas modernas y antiguas. Como es evidente, el interés de Benjamin y Rilke no es una extrañeza en aquella época. Gershom Scholem (1990) cuenta que además de Benjamin y Rilke en la misma universidad se habían interesado por el nahuatl y el maya otros amigos de Benjamin, entre ellos, Florens Cristian Rang (47), con quien sostuvo una correspondencia constante en torno al arte y la filosofía. Precisamente en una de las cartas que le envía en 1923 Benjamin le agradece la lectura de un libro que Rang le ha prestado. El parámetro estético que Benjamin utiliza para celebrar esa lectura es el siguiente:

Das Buch fesselt, auf seinem hohen Niveau, mich mit der Kraft, mit der See- oder Indianergeschichten als Junge auf mich wirkten.

[El libro, en su nivel más alto, me cautiva con la fuerza con la que las historias del mar y las de indígenas me afectaban de niño (1966: 301).]

No sabemos con exactitud a qué historias de indígenas se refiere Benjamin. Tal vez a las de Karl May. Lo exótico suele cautivar la consciencia infantil. En la figura de

² Las citas de Benjamin se tomarán siempre de la reimpresión de 1991 de *Gesammelte Schriften* en siete volúmenes y dos volúmenes complementarios, editados por Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, entre otros. Por eso indicamos solo el número del volumen y la página respectiva. Las cartas se citarán de la edición de 1966 preparada por Gershom Scholem y Theodor W. Adorno.

Winnetou, a veces, a fuerza de fantasía, May se inventa un mundo indígena victorioso frente al avance de los colonos norteamericanos. También, gracias a las fuentes consultadas por May, se pueden sentir huellas del pensamiento y de la cultura de algunos pueblos ancestrales. Pero Benjamin y Rang no eran los únicos que en su infancia habían jugado a cowboys contra indígenas (Freund & Vivas, 2012)³. Podría decirse que el interés por las culturas ancestrales en la Alemania de comienzos del siglo XX era mayor al de hoy, aunque hoy vivamos en un mundo globalizado y virtualizado. La defensa de los derechos de la Tierra y de las culturas ancestrales y el estudio de sus lenguas eran temas de actualidad y también una moda científica en la época de Benjamin.

En muchos sentidos los fascismos y las vanguardias europeas se interesaron en las estéticas “primitivas” americanas, africanas y de la India. Para justificar sus perversas teorías de la superioridad europea o para buscar huellas de una supuesta pureza de raza. La pregunta por lo primigenio llevó también a la experimentación artística con formas de representación lejanas en el tiempo, pero ligadas a los arquetipos y al inconsciente colectivo. Baste mencionar el efecto que tuvieron en la conciencia estética de Picasso, Modigliani y Matisse los libros sobre el arte africano de Carl Einstein y sobre las lenguas y culturas africanas de Leo Frobenius. Los etnógrafos Karl von den Steinen, Theodor Koch-Grünberg, Theodor Konrad Preuss, para solo mencionar unos pocos americanistas que vivieron en Colombia y que influyeron en Cassirer, habían logrado interesar a artistas, escritores, médicos y filósofos en las estéticas primitivas que, siendo muy antiguas, provocaban un efecto moderno en el arte y en el pensamiento. A comienzos del siglo pasado existía en Alemania una verdadera pasión por el mundo indígena americano y africano. Se publicaron, por ejemplo, varias antologías de relatos y poemas indígenas del Amazonas con transcripciones al alfabeto latino y con traducciones al alemán. Las culturas orales no occidentales impactaron de repente la cultura escrita europea y aparecieron nuevamente⁴ los valores primitivos para confrontar la conciencia escrita civilizada (Werkmeister, 2010). Esta moda, sea

³ Entre elogios y desprecios, el listado corto de los encuentros entre intelectuales de lengua alemana y culturas indígenas americanas incluiría a Albrecht Dürer, Nikolaus Federmann, Ulrich Schmidel, Hans Staden, Georg Christoph Lichtenberg, Alexander von Humboldt, Georg Friedrich Hegel, Carl Friedrich Philipp von Martius, entre muchos otros. El encuentro con América hace parte de la conmoción cultural alemana.

⁴ La primera conmoción se produjo durante el descubrimiento de América. En ese momento el miedo a los caníbales quedó en suspenso cuando se confirmó que hablaban lenguas humanas y que eran tan diestros en la orfebrería y en la arquitectura como los mejores artistas europeos. La conciencia europea se sacudió. Ya no eran la única civilización sobre el planeta. Albrecht Dürer admiró las miniaturas en oro venidas del otro lado del mundo: “Diese Ding sind alle köstlich gewesen [...]. Und ich hab aber all mein Lebtage nichts gesehen, das mein Herz also erfreuet hat als diese Ding” (2021). [Esas cosas son todas tan valiosas [...]. Y nunca en mi vida he visto algo que haya alegrado tanto mi corazón como estas cosas]. Montaigne, de acuerdo con la historia trazada por Weinberg (2014), pudo inventar las características discursivas del género ensayo solo como respuesta a un otro desconocido y admirado, América, que le obligaba a pensarse a sí mismo desde un “nuevo espacio textual” (12).

desde una mirada exotista, sea desde una dignificación de la otredad, sirvió de punto de partida para la composición de nuevas obras en la plástica y en la música y permitió la apertura hacia otras formas narrativas y poéticas.

Kafka se sintió cercano a los indígenas y escribió “Wunsch, Indianer zu werden” [Deseo de volverse indígena], y *Die Verwandlung* [La transformación]. Theodor W. Adorno, inspirado en *The Adventures of Tom Sawyer* de Mark Twain, compuso el Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe* [el tesoro del indígena Joe]. Podríamos rastrear la presencia de temas y motivos indígenas especialmente en *Amazonien. Romantrilogie* de Döblin, una novela sobre las culturas indígenas de Colombia y Sudamérica que sorpresivamente imita los recursos poéticos de esas culturas. Pero además es innegable la pregunta por un mundo no racionalizado en Musil. En Ernst Cassirer, el gestor de una nueva corriente filosófica y antropológica con *Das mythische Denken* [el pensamiento mítico], de 1925, encontramos una relación directa con los cantos y relatos murui-muina.

Lo indígena aparece en la obra de Benjamin bajo una doble potencia crítica. Primero como actitud política y luego como práctica escritural. El acercamiento a la historia de la conquista de América y a los estudios antropológicos consolida en Benjamin su crítica a la violencia y al fascismo. De hecho, la “familiaridad de Benjamin con corrientes antropológicas” críticas le permitió romper con el “paradigma teórico de la unilinealidad de la cultura y de la *selección natural* que legitimaba la muerte de sociedades menos adaptadas y la supervivencia de las más fuertes” (Herrera Ruiz, 2020: 141). Benjamin prefirió ver en las culturas ancestrales y en las modernas confluencias y experiencias comunes. Dos textos cortos permiten confirmar esta lectura. La reseña de “Bartholomée de Las Casas. Père des Indiens” (1929) y la lectura de las crónicas de Hernán Cortés, comentadas brevemente en su programa de radio (1930). Recordar los horrores cometidos por los españoles en América era al mismo tiempo hablar de los orígenes remotos del fascismo. Es decir, de las prácticas sistemáticas de eliminación de pueblos enteros bajo la justificación de una raza superior. Europa ya había vivido la primera guerra mundial, estaba a punto de empezar la segunda, y parecía adormecida, soñolienta de olvido. La historia de sus horrores recientes y lejanos parecía repetirse sin el más mínimo atisbo de pudor. Cuando Benjamin escribe la reseña del libro de Brion ya África llevaba más de treinta años de invasión, colonización y repartición entre las potencias europeas, entre ellas Alemania. Es decir, la horrenda política colonial implementada por España, Portugal, Francia e Inglaterra en el siglo XV se encontraba en pleno furor a comienzo del siglo XX.

Die Kolonialgeschichte der europäischen Völker beginnt mit dem ungeheuerlichen Vorgang der Conquista, der die ganze neueroberte Welt in eine Folterkammer verwandelt. Der Zusammenprall der spanischen Soldateska mit den gewaltigen Gold- und

Silberschätzen Amerikas hat eine Geistesverfassung geschaffen, die niemand ohne Grauen sich vergegenwärtigen kann.

[La historia de los pueblos europeos colonizadores comenzó con el monstruoso proceso de la Conquista, que transformó todo el mundo recién conquistado en una cámara de tortura. El encuentro atiborrado de la soldadesca española con los enormes tesoros de oro y plata de las Américas creó una condición mental que nadie puede imaginar sin horror. (Benjamin, III: 180)]

“Monstruoso”, “transformó” y “cámara de tortura” son expresiones que recuerdan de manera directa la *Metamorfosis* y *En la colonia penitenciaria* de Kafka. La estética del horror no ha sido una invención reciente de la fantasía literaria. La fantasía ha estado al servicio de las masacres desde el comienzo de la historia moderna. Para muchos pueblos del mundo la modernidad significó lo mismo que exterminio. Por eso mismo, el papel del arte, dentro y fuera de las colonias, consistiría, precisamente, en oponerse a esa normalización del horror. Benjamin sabe que Kafka, un escritor de un país colonizado, es el caso contrario a Marinetti, intelectual de una potencia económica, y por eso su reseña tiene un valor históricossocial. Lo que ya se hizo en América en contra de las culturas ancestrales se estaba haciendo a comienzos del siglo XX en Turquía, África y Europa en contra de los mismos europeos.

La nueva condición mental de la guerra legítima, aquella que justifica la acumulación de oro y plata por cualquier medio, esa es la misma que no quiere ver el horror ostentoso de sus riquezas y poderes. Esa es la misma que celebra el ingenio del victimario. En la unilinealidad de la cultura el asesino aparece como héroe. En las crónicas de Cortés, Benjamin encuentra la connivencia entre la exaltación del crimen, la expresión sublime del arte y la inteligencia. Cortés cuenta cómo uno de sus hombres, Sancho de Arango, entrenó a un perro, Becerrillo, para que matara sin clemencia a los indígenas. Los devoraba a mordiscos. El cronista Cortés emplea, cuatro siglos antes, el mismo lenguaje que el oficial del cuento de Kafka. Cortés habla del perro Becerrillo, el comandante habla de la máquina⁵.

Seine Kühnheit und Klugheit waren gleich außerordentlich. [...] Beim Angriffe pflögte er sich in die dichtesten Haufen der Indianer zu stürzen, diese beim Arme zu fassen und sie so gefangen wegzuführen [...], riß er sie augenblicklich zu Boden und erwürgte sie.

[Su audacia y astucia eran igualmente extraordinarias. [...] Cuando atacaba, solía sumergirse en los montones más numerosos de indios, solía agarrarlos por los brazos y así los llevaba capturados [...], al instante los tiraba al suelo y los estrangulaba (Cortés citado por Benjamin, VII-1: 245).]

⁵ Los personajes de Kafka padecen, como los indígenas, bajo las armas de la civilización: la ley y la escritura. Así lo informa admirado el oficial y administrador de la máquina de escribir y torturar de *In der Strafkolonie* [En la colonia penitenciaria]: Un “eigentümlicher Apparat” [un aparato singular], “mit einem Zeichner“ [con una punta que dibuja], talla el castigo en la piel del condenado (Kafka, 2002: 161).

¿Es posible exaltar la inteligencia sin sentir horror frente a las bajezas de la especie humana? No. No es posible. O solo a condición de justificar el crimen como condición *sine qua non* del progreso. Exaltar la banalidad del mal por su astucia es una manera de volverse cómplice. Cómplice de una civilización que se declara superior a otras y por ese mismo motivo se siente con derecho a exterminarlas. Con sus propias manos o por medio de otra persona o de un perro. Becerrillo era un perro entrenado, convertido en una máquina de matar. Un antecedente de las futuras cámaras de tortura o de las cámaras de gas. Lo terrible del relato del conquistador español consiste en su carácter perversamente anticipatorio. Lo que ya les habían hecho a los indígenas, con ayuda de los mastines, volvió a suceder en contra de los judíos y los africanos, cuatro siglos después. El maestro de Alemania, en el poema de Paul Celan *Todesfuge*, se comportará del mismo modo que el conquistador español. En los campos de concentración los perros también fueron entrenados para matar y divertir de este modo a sus amos⁶. En la crónica de Cortés, según la cita de Benjamin⁷, una mañana el capitán “wollte sich [...] den grausamen Spaß machen, von Bezerillo eine alte gefangene Indianerin zerreißen zu lassen” (Benjamin, VII-1: 245) [El capitán quería divertirse con la crueldad de mandar al Becerrillo a despedazar a una vieja indígena cautiva].

La práctica escritural benjaminiana en relación con lo indígena parte de la valoración de otros estilos poéticos, especialmente del surrealismo y el cubismo, influidos por culturas no occidentales. O también de la valoración de escritores no europeos, cuyos temas y formas narrativas provienen, por ejemplo, de los Andes. Benjamin se interesa por los cuentos de Ventura García Calderón, compilados en francés bajo el título *La vengeance du Condor*. En su opinión, se trata de historias de tema indígena contadas por un “unübertrefflichen Erzähler” [narrador insuperable] (III: 39). García Calderón, un narrador peruano, bilingüe, de un estilo insuperable que cuenta, entre otras historias, cómo un indígena se libra de la explotación de su amo de ascendencia española gracias a la intervención del cóndor.

La escritura de tema indígena o ancestral representa dentro de la obra benjaminiana uno de sus grandes logros literarios. En la *Acta Muriensa* (1925), una deliciosa sátira

⁶ En el poema de Celan se dice que el “Meister aus Deutschland” [el maestro de Alemania], “schreibt” [escribe]. Escribe, placentero, mientras los perros devoran a las víctimas. Cuando se le interrumpe, sale de la casa y “pfeift seine Rüden herbei”, “er pfeift seine Juden hervor” [azuza a sus mastines, perros para que ataquen y azuza a sus judíos para que trabajen] (Celan, 1975: 41).

⁷ Para contradecir la historia única, la historia escrita, se puede complementar la cita de Benjamin con las citas dibujadas de las pinturas rupestres del Chiribiquete, Cerro Azul y La Lindosa en el Guaviare, Colombia. Allí se ve cómo las culturas ancestrales representaron al mastín, un *cyborg*, con cuerpo de animal y puntas de acero, convertido en máquina de exterminio. Esa representación, mediante tintes naturales vegetales rojos, sobre fondo blanco, muestra al perro como un animal transformado por la técnica humana.

en contra de la universidad europea⁸, asistimos a las lecciones del profesor Morgenstern, quien, sin darse cuenta, aplica las enseñanzas de Lichtenberg, para evidenciar el absurdo de la lógica. El absurdo de la educación escolar en general, podríamos decir. Morgenstern les presenta a sus estudiantes “eine Reihe tiefgründiger Versuche zur modernen Logik” [una serie de profundos ejercicios de lógica moderna] (Benjamin, IV-1: 446). Para demostrar un procedimiento deductivo, Morgenstern acude al siguiente silogismo, inscrito en la historia de la filosofía occidental:

Alle Indianer tragen Zöpfe
Kant war ein Indianer
 Also trug Kant einen Zopf.
 [Todos los indígenas llevan trenzas
Kant era un indígena
 Entonces Kant llevaba una trenza. (446)]

El humor benjaminiano dinamita los juicios lógicos. Los transforma en absurdos. Así logra evidenciar y contradecir los prejuicios ocultos. El estereotipo asocia al indígena (hombre o mujer) a una trenza. ¿Se habrán apropiado de este *look* los europeos después de la Conquista? En caso afirmativo, y ya que sabemos que no todas las culturas ancestrales de América usan trenzas, podríamos decir que algunos indígenas que usan trenzas influyeron en las costumbres, en la lógica, de los europeos. En cualquier caso, Kant, según el silogismo, sería el primer indígena filósofo, pues llevaba una trenza. Lastimosamente una trenza artificial, un *scalp*⁹. ¿Lo que podría invalidar la comprobación histórica de la inferencia? Al parecer a la clase de Morgenstern asisten algunos indígenas, quienes tienen la tarea de probar un razonamiento deductivo escrito en alemán:

Heute rot, morgen tot
 Morgenrot
 Rothäute.
 [Hoy rojo, mañana muerto
 Amanecer rojo
 Piel roja (Benjamin, IV-1: 446).]

En este segundo razonamiento la lógica no puede aportar nada a la comprensión del silogismo. El sentido, ahora, no se infiere a partir de la capacidad deductiva, analítica de quien lee. Las dos premisas iniciales no conducen a una conclusión. Más

⁸ En el estilo y en los propósitos, esta sátira de Benjamin contra una universidad se conecta con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944) de Jorge Luis Borges y con “Los papeles de la academia utópica” (1970) de Pedro Gómez Valderrama.

⁹ Una lectura crítica del uso de la peluca entre los europeos sale de la boca de Lichtenberg: “Eine Perücke einen *Scalp* zu nennen” [Llamar a la peluca un *scalp*, el cuero cabelludo y la cabellera de una víctima] (2021).

bien ella proviene de la dolorosa experiencia padecida por un pueblo colonizado. El contexto cultural externo al silogismo corresponde a la discriminación y al racismo. Aunque el primer y el segundo silogismo empleen el mismo formato, la misma lógica formal, en este segundo caso la lógica no sirve para hacer deducciones. Solo las aliteraciones y los sonidos, casi onomatopeyas, pueden conducir a una comprensión y salvar del peligro a quien logre recordar el mensaje. La lógica ahora es una advertencia de muerte. Una de las lógicas del modelo colonial indica que ser “rot” (rojo) es lo mismo que estar “tot” (muerto). Es decir, carecer de cualquier derecho a existir, sin importar sus aportes a las ciencias y a las artes. Nadie es rojo, ni siquiera los mal llamados pieles rojas. El uso despectivo del término sirvió, de un lado, para aludir a los tintes cobrizos, extractados de plantas y barros, que servían para tonificar y cuidar la piel. Ese color cobrizo sirvió para reafirmar la invención de las razas. Blanca (superior), roja (inferior) y negra (mucho más inferior). De otro lado, para aludir a la práctica de exterminio implementada por los colonos en Norteamérica, en la que se acostumbraba a arrancar la cabellera del indígena asesinado para entregarla y cobrar una recompensa¹⁰. Esa práctica del conquistador representaría una venganza en contra del indígena que había arrancado el *scalp* de sus enemigos blancos. El resultado lógico sería que la aurora (Morgenrot) coincide con la muerte de los que tienen piel roja. El etnocidio queda justificado por escrito y gracias a un automatismo verbal, sonoro. Desde una lengua europea se declara la muerte de las culturas ancestrales americanas como el primer paso hacia el porvenir, hacia la civilización. Las razones de esta confianza en el progreso están fundadas obviamente en el deseo de continuar colonizando esas culturas y, en la medida de lo posible, blanquearlas, es decir, educarlas en los valores europeos, con la fe en el cristianismo y en el capital¹¹. Las clases de lógica formal del profesor Morgenstern no servirán para despertar conciencia sobre la defensa de las culturas inferiorizadas por el discurso académico. El humor de Benjamin, por el contrario, sí posibilitará una crítica al modelo de civilización extractivista predominante.

¹⁰ Recibir recompensas por matar personas, por pertenecer a una clase social o una cultura distinta, se instauró en Colombia como una práctica militar legitimada, los “falsos positivos”. Solo en los últimos diez años del siglo XXI hubo 6402 víctimas.

¹¹ Para Lichtenberg (2021) los indígenas hablaban del “*Pananad* oder den Unbeweglichen, weil sie selbst gerne faulenzen” [del *Pananad* o la inmovilidad solo porque a ellos les gustaba hacer pereza]. En la misma línea despectiva, Hegel (2021) considera que las culturas americanas no conocían la disciplina del trabajo. Solo hasta que llegaron los europeos se inició la cultura. “Es waren industriöse Europäer, die sich des Ackerbaues, des Tabak- und Baumwollenbaues usw. Befleißigten” [Fueron los europeos emprendedores los que establecieron la agricultura, el cultivo del tabaco y del algodón].

3. DE LO “PRIMITIVO” A LA TEORÍA ESTÉTICA

Lo ancestral impacta la conciencia política, pero también la reflexión estética. Cuando Benjamin escribió su informe sobre la sociología del lenguaje era un gran conocedor del tema indígena y de las culturas primitivas europeas y no europeas que, como indica Werkmeister (2010), se ubican más allá de la escritura, es decir, en otras plataformas mediales antiguas que sacuden la estética moderna. Los estudios etnográficos, lingüísticos y filosóficos sobre culturas ancestrales, las antologías de relatos y poemas indígenas y las obras de arte de África y América llevadas a los museos de Europa le permitieron a Benjamin replantear y ampliar en términos estéticos la pregunta por la *Ursprache*, la lengua primitiva, y por la *Kunstwerk*, la obra de arte¹².

Si hay un modelo estético benjaminiano se podría definir de manera simplista con tres palabras: *Aura*, *Ähnlichkeiten* y *Reproduzierbarkeit*. El juego de relaciones entre aura, correspondencia y reproductibilidad sustentaría las preguntas epistemológicas. Por ejemplo: qué es la percepción sensorial, qué es comunicar, qué es interpretar, que son los procesos miméticos, cuál es la diferencia entre Naturaleza y representación. Aura y reproductibilidad ocupan dos enfoques de sus preocupaciones estéticas, marxista y esotéricas a la vez. La primera la asocia a la magia de la lengua, la vida espiritual, y a la segunda a la materialidad de la obra de arte, las condiciones materiales, sociales concretas. La palabra *aura* evidencia las raíces gnósticas; así como *reproductibilidad* los fundamentos marxistas y dialécticos.

No cabe duda, sin embargo, que el tránsito de una teoría a otra y luego su mezcla en textos diversos y dispersos evidencian, primero, el carácter enigmático de las teorías de Benjamin y, luego, el de las obras de arte en general (Bock, 2013). La virtud de este modelo consiste en combinar el materialismo histórico, la sociología, la teoría de los medios y la filosofía con el análisis de fenómenos enigmáticos como la poesía. Esta mezcla de piezas disímiles de la cultura europea de varias épocas más la recepción de culturas ancestrales de América, India, China y Japón le facultan para expresar una crítica al modelo de desarrollo y a la comprensión burguesa del lenguaje referencial (Bock, 2013: 103). Esa crítica de Benjamin debe servir, al mismo tiempo, para plantear una crítica al canon estético colonial que no admite ni los aportes ni la dignidad de la poesía ancestral en la historia de la cultura universal. El modelo estético de Benjamin es crítico y revolucionario precisamente porque cuando funge de marxista siempre vuelve constantemente a la magia de los lenguajes. Y cuando funge de filósofo de la religión y de gnóstico siempre vuelve a la materialidad del arte.

¹² En este contexto, resultaría enriquecedor comparar *Anfänge der Kunst im Urwald* (1905) de Theodor Koch-Grünberg con *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936) de Martin Heidegger. Tanto en ellos como en el psicoanálisis y la psiquiatría existe la creencia de que en la conciencia del hombre moderno hay huellas de sus experiencias ancestrales.

Veamos algunos ejemplos. Benjamin comienza su estudio sobre la lengua en general con esta convicción: “Jede Äußerung menschlichen Geisteslebens kann als eine Art der Sprache aufgefaßt werden” [Toda expresión de la vida espiritual humana puede ser considerada como un tipo de lengua] (II-1: 140). La pintura, la música, el cine, la fotografía, la arquitectura, la danza, el canto, el tejido, etc. son dimensiones cognitivas y espirituales, no simples prácticas. Ninguno de esos lenguajes es superior a otro. Las nuevas tecnologías solo transforman las antiguas, potenciándolas, sustituyéndolas, potenciándolas. Las vanguardias dialogan con el arte ancestral y el arte ancestral anticipa las vanguardias. Jamás podríamos decir que el petroglifo es inferior al libro o que el cine es superior a la danza. Todos los lenguajes están en igual dignidad cognitiva para comunicar la experiencia vital, espiritual y material. Lo expresado en los objetos varía en matices de acuerdo con las posibilidades sensoriales, materiales y simbólicas del lenguaje utilizado. Eso significa que la vida espiritual humana se crea y se recrea gracias a esos lenguajes. Cada lenguaje percibe e interroga el mundo de un modo particular. En los productos de todos esos lenguajes se registra la memoria cultural de la humanidad. Cada fragmento, cada vestigio, tiene memoria de lo vivido y por eso es necesario para comprender la totalidad de la vida. Hasta allí la primera parte del modelo, pensada desde el materialismo histórico.

En la parte mística del modelo, Benjamin nos dice que no solo existen las lenguas humanas. También existen las lenguas de las cosas, las lenguas de la Naturaleza. “Die Sprachen der Dinge sind unvollkommen, und sie sind stumm” [Las lenguas de las cosas son imperfectas, y ellas son mudas] (II-1: 147). Esas lenguas de las cosas, de los animales, de las plantas, de los fenómenos, del cosmos, no son comprensibles de manera directa por los humanos. Su imperfección no es falta de sabiduría. Todo lo contrario, en la mudez del ser de las cosas y en la forma de interactuar esconden los más valiosos secretos, inalcanzables para la conciencia humana. El místico Benjamin nos dice que los humanos fueron expulsados del Paraíso por su deseo de conocer, por su intención de nombrar las cosas. Quería apropiarse de la lengua de Dios y Dios lo condenó a la incomprensión. Para acceder a esos saberes, es decir, para volver al Paraíso y ser uno con la Naturaleza, la especie humana ha inventado una “magische Gemeinschaft mit den Dingen” [una comunión mágica con las cosas] (147). Esa unión común, esa comunión, no es material sino puramente espiritual, es decir requiere de acciones mágicas, ritualísticas, que conjuren, invoquen, armonicen las cosas. El poeta quiere escuchar y luego nombrar el mundo para que el mundo de las cosas se deje sentir, interpretar, traducir. En eso consiste la magia del lenguaje poético. En la palabra primitiva, anterior al acuerdo impositivo del diccionario, es especialmente perceptible en la poesía y en la experiencia vital cotidiana en las culturas ancestrales. Ellas creen en y conviven con el poder de la palabra salida de las entrañas del mundo. Ellas se sienten

hijas de la Naturaleza, nunca “Herr der Natur” [señor y dueño de la Naturaleza] (144), como sucede con el hombre posterior a la antigüedad.

La magia del lenguaje en general y de la obra de arte en particular se produce en un cruce entre la mudez elocuente del mundo y la elocuencia humana insuficiente. No es el cosmos el que tartamudea, el que no puede hablar. Su lengua muda es incomprensible por parte del aparato sensorial humano. Aunque el hombre es “der Nennende” (144) [el nombrante], su lengua, afincada en un cuerpo, en un aparato sensorial y cognitivo particular, es incapaz de entender el mundo a plenitud. Solo llega a los fragmentos, a las epifanías. Pero ya que el cuerpo humano es naturaleza, esa lengua conserva la capacidad para activar los restos inaudibles del mundo mediante un conjuro. Articular lenguaje, expresar algo, por el medio imperfecto que sea, significa proferir un conjuro mágico, un artefacto de lenguaje que abra el sentido del mundo. Toda expresión de la vida espiritual humana es un ejemplo de esa búsqueda. Intenta crear el vínculo con lo circundante que es a la vez imperceptible. Toda expresión de la vida espiritual humana es una respuesta posible a los muchos lenguajes que no son comprensibles por lo humano. De tal modo que todos los lenguajes humanos son traducciones de lenguajes ocultos. En la raíz del lenguaje siempre pervive lo enigmático. En el origen de las lenguas primigenias se halla la convivencia en el mundo: nombrar la mudez es traducirla a una forma particular de la experiencia vital.

La diferencia entre las comprensiones ancestrales y modernas del lenguaje radica en que las primeras celebran esa tarea mágica y las segundas le temen y propenden por su abolición. Las primeras practican y creen en las correspondencias entre ser y palabra. Soltar la palabra es invocar al ser que la habita. Las segundas intensifican las relaciones entre palabras. Las frases atraen frases, no espíritus. En la lengua moderna se postula una diferencia radical entre la palabra y el objeto nombrado. La una no se corresponde con el otro. El significante siempre es arbitrario, una convención. La racionalización del mundo convierte al lenguaje en un instrumento para el ordenamiento del mundo desde la lógica humana. Los pueblos antiguos, por el contrario, confían en que el lenguaje es expresión del misterio del cosmos. El cosmos se expresa en la palabra. Por eso, “Die Sprache gibt niemals *bloÙe* Zeichen” [la lengua jamás entrega signos *vacíos*] (Benjamin, II-1: 150). En la palabra se expresan las relaciones entre el micro y el macrocosmos. Las culturas ancestrales creen que la “Natur erzeugt Ähnlichkeiten” [Naturaleza engendra correspondencias] (II-1: 204) y que ellas se ven reflejadas en el lenguaje. Es decir que hay relaciones secretas entre los fenómenos y el lenguaje, entre los seres y las comprensiones, entre el cuerpo humano y el territorio, entre las enfermedades y las energías. Sin esas semejanzas entre la Naturaleza y el aparato sensorial humano sería imposible adquirir una lengua, pues la base de esa adquisición depende de la capacidad de imitación. Gracias a que los

humanos pueden repetir lo visto, lo escuchado, lo sentido, es que conservan su pertenencia a la Naturaleza y logran influir en el mundo y descubrir sus secretos.

Al comparar las lenguas ancestrales con las lenguas modernas y al hablar de los procesos de adquisición de la lengua, según los estudios de los investigadores consultados¹³, Benjamin llega a la conclusión absolutamente relevante para la estética de que el pensamiento primitivo describe “das Wesen von Sprache schlechthin” [la esencia del lenguaje por excelencia] (Werkmeister, 2010:218). Y, entendiendo que para Benjamin la lengua es la base del arte, se podría decir que el sentipensar primitivo —su capacidad para experimentar y recuperar la indivisibilidad de la unidad ser/cosmos— es la esencia y la necesidad del arte y de la poesía. La poesía conjura la mudez cósmica, imita y traduce los mensajes mudos del mundo. La poesía aspira a las correspondencias entre lo terreno y los sideral, entre lo perceptible y lo imperceptible. Lo que está en juego no es si un sistema verbal es primitivo y otro moderno. Cada sistema de lenguaje implica en su herencia milenaria una manera de hacer hablar la mudez del mundo, es decir, una forma de testimoniar la experiencia vital dentro y en relación con el cosmos. Cada obra de arte restaura el lenguaje primigenio.

Weil sie stumm ist, trauert die Natur. Doch noch tiefer führt in das Wesen der Natur die Umkehrung dieses Satzes ein: die Traurigkeit der Natur macht sie verstummen.

[Porque ella está en silencio, la Naturaleza está en duelo. Y para ir más al fondo de la esencia de la Naturaleza se puede invertir la frase: la tristeza de la Naturaleza la hace silenciosa. (Benjamin, II-1: 155).]

Cuando la Naturaleza está triste por falta de interlocutores, observadores, escuchantes, danzantes, cultivadores, imitadores, surge la obra de arte. Ella responde al llamado de la mudez del mundo. La lengua de señas, también mencionada por Benjamin en sus estudios, ejemplifica a la perfección una de las primeras experiencias epifánicas del mundo a través del cuerpo. Hablar con el cuerpo no es una forma atrasada de lenguaje. Tampoco una discapacidad. Más bien una reconexión directa, no mediada, de mudez a mudez, desde la experiencia vital en el mundo hasta la experiencia vital en el cuerpo y viceversa. El debate en torno a la lengua de señas, de acuerdo con el reporte de lectura de Benjamin, lleva a los investigadores (Lévy-Bruhl y Leroy) a considerarla como la más antigua. La “Sprache der Hand” [la lengua de la mano] sirvió para hablar “auf weite Strecken, über die der Schall nicht trägt” [a grandes distancias, en las que el sonido no se transmite]. Además, sirvió para hacerse entender en absoluta mudez entre los cazadores cuando estaban en “angesichts des Wildes” [en presencia del animal] (Benjamin, III: 461). La lengua de señas es telecomunicación y

¹³ Entre muchos otros investigadores, Benjamin menciona a Edmund Husserl, Ernst Cassirer, Ferdinand de Saussure, Frédéric Lefèvre, Henri Delacroix, James George Frazer, Jean Piaget, Karl Bühler, Lew Wygotsky, Lucien Lévy-Bruhl, Nikolaus Marr, Olivier Leroy, Rudolf Carnap, Rudolf Leonhard, Theodor Konrad Preuß.

actuación. De tal modo que la lengua de señas, en la larga historia de los lenguajes, ocupa un lugar de valía para entender la poesía y el arte. Ella imita en silencio poniendo en movimiento el cuerpo, ella traduce sin separar al traductor de lo traducido, creando una identidad entre el mensaje y el mensajero. Ella no comunica algo, ella es el mensaje.

Otro de los comportamientos miméticos propios de la adquisición del lenguaje y de la invención de la poesía es la capacidad onomatopéyica humana y de otras especies. Siguiendo el estudio de Karl Bühler, Benjamin insiste que no sólo los niños, los cantantes y los actores desarrollan esa capacidad para repetir sonidos. Más bien esa capacidad se encuentra en la raíz misma de las lenguas y a través de ella se va construyendo lentamente y a lo largo de siglos de experiencia vital, siempre un imitar aproximado. Bühler, citado por Benjamin, dice: “Niemand bestreitet, daß alle bekannten Sprachen, selbst die der heutigen Pygmäen, onomatopoetische Elemente nur eben Dulden” [Nadie pone en duda que todas las lenguas conocidas, incluso la lengua actual de los pigmeos, solo toleran elementos onomatopéyicos] (III: 455). Tolerar quiere decir que lo sienten como propio, parte de su naturaleza ancestral de origen. Aquí encontramos otra pista para entender la valía de la poesía moderna en general y de la ancestral en particular. Ambas aspiran a rememorar y repetir los sonidos de la Naturaleza. Sea oral o sea escrita, la poesía habita la música del cosmos. Somos nuevamente un universo sonoro en el vientre de la poesía.

Benjamin valora la pluralidad de lenguajes como una necesidad cognitiva: entre más lenguas y más lenguajes, nuevos y antiguos, más formas de interacción con la mudez del mundo en tiempos modernos. Benjamin llama a su prólogo a las traducciones de Baudelaire “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923). Sabemos que la palabra *Aufgabe* tiene una doble connotación: tarea y renuncia. Traducir de una lengua a otra, de la mudez del mundo a una lengua humana, es una renuncia anticipada. Por eso la obra del traductor se sabe un fracaso por anticipado, pero la conciencia de fracaso es al mismo tiempo la razón de ser de cualquier traducción y de cualquier poema. En ambas participa por igual la magia del lenguaje. El traductor no puede ver la obra a traducir como un cuerpo muerto, un montón de signos. El Benjamin coleccionista cree que hay todavía muchas formas de la traducción, desde los vestigios materiales hasta los conjuros que permitirían la comunicación con el origen.

En abril de 1925 Benjamin se propuso hacer una antología de los ensayos de Wilhelm von Humboldt. Entre ellos pensaba incluir “Inwiefern läßt sich der ehemalige Kulturzustand der eingeborenen Völker Amerikas aus den Überresten ihrer Sprachen beurteilen?” [¿Hasta qué punto se puede valorar el nivel cultural anterior de los pueblos nativos de América a partir de los restos de sus lenguas?]. En qué momento Benjamin se desencantó del enfoque de Humboldt es un tema por estudiar. Lo cierto

es que Benjamin inició sus reflexiones sobre la teoría lingüística diciendo que “Humboldt übersieht selbstverständlich überall die magische Seite der Sprache” [Humboldt por supuesto pasa por alto en todo momento el lado mágico de la lengua] (VI: 26). Benjamin prefirió practicar y formular él mismo esa teoría, antes que volverse editor y comentarista de Humboldt. Valorar la magia de las lenguas impide verlas como meros objetos de estudio.

4. TRADUCCIÓN EN LUGAR DE PÉRDIDA DEL AURA

El término traducción —*Übersetzen: über:* en otro; *setzen:* poner, ubicar; poner en otro lugar, trasladar, reubicar— puede emplearse para explicar sin sobresaltos apocalípticos la llamada pérdida del aura y la reproducción, sea por medios manuales o técnicos. Desde la perspectiva metafísica podríamos complementar el estudio materialista dialéctico si tenemos en cuenta que la traducción es connatural a lo humano y a la vivencia primigenia en el mundo. Benjamin lo tenía previsto: la traducción debe ser contemplada “in der tiefsten Schicht der Sprachtheorie” [en la capa más profunda de la teoría del lenguaje] (II-1: 151). Cada lengua es una traducción de las otras lenguas, incluidas las lenguas del cosmos. En tal medida una memoria particular de esa experiencia de la mudez. La diferencia radica en su materialidad. Las lenguas son “Medien verschiedener Dichte” [medios de diferente espesura, densidad, textura] (151). Las lenguas son tejidos particulares del mundo.

Wolfgang Bock dice que el ensayo del joven Benjamin sobre la lengua en general es una teoría teológicamente enigmática que propone la destrucción de la torre de Babel como el inicio de una condena lingüística (2010: 16). Efectivamente, no se puede esperar que las lenguas indígenas salgan de la torre de Babel. Pero si se puede comparar el carácter enigmático del origen de todas las lenguas del mundo. Por eso resulta más enigmática, esotérica y ancestral la noción de aura que Benjamin incluyó en numerosos estudios. No obstante, cuando Benjamin se hace más oscuro y enigmático también alcanza mayor lucidez sociológica. Por eso creemos que la pérdida del aura es una manera diferente de decir traducción, transformación, reubicación.

Volvamos a la imagen de la mudez del mundo. Si, en medio de su tristeza, el cosmos no habla, por lo menos espera ser traducido. Cualquier intento por interpretarlo es una traducción y por tanto una modificación de su aura, de su materialidad, de su experiencia silente. Dicho con una palabra recurrente en los *Passagen-Werk*: toda imitación de la obra de arte primigenia, el cosmos, es necesariamente una transformación de su “historischer Index” [índice histórico] (Benjamin, V-1: 577). Toda reproducción o imitación de una obra de arte responde al mismo principio. Para el marxista Benjamin el índice histórico de la obra de arte testimonia, desde su

materialidad, los modos de producción material y espiritual. Las condiciones históricas y el lugar de enunciación desde el cual se hizo la lectura del cosmos. La obra de arte tiene una “*Beschaffenheit*” [acabado, proceso de creación] (577). En ese acabado están las huellas de la época y de la sensibilidad correspondientes. Cada copia es una transformación de su naturaleza y de su talante histórico, epifánico. Por consiguiente, una copia no es apenas una burda alteración, también una experiencia modificada.

Las reflexiones en torno a la reproductibilidad técnica del arte de Benjamin corresponden a un índice histórico particular. Se ligan a los fenómenos industriales de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Se refieren a una de las formas de la pérdida del aura, no a la única ni a la peor o mejor conocida, sino a la más reciente para su época. La intervención del computador en los procesos de producción artística es tan veloz y misteriosa como las prácticas telepáticas y ritualísticas en las culturas ancestrales. Unos y otros, cada uno en su densidad mediática, hacen memoria de otros procesos de reproducción anteriores y posteriores. En el origen la *Ursprache* y de la *Kunstwerk* ya asistimos a formas de transformación de la materialidad del mundo por medio de un organismo maravilloso, el cuerpo.

El argumento sobre la reproductibilidad técnica del arte¹⁴ es relativamente sencillo: presentar y explicar los peligros que asediaban a la obra de arte, en todos sus formatos, visuales, sonoros, escritos, en una época moderna en la que, gracias a la máquina, es posible copiar masivamente cualquier obra. Uno de esos peligros era la pérdida del aura. Es decir, la pérdida del testimonio histórico vital que la produjo originalmente. Pero de los planteamientos de Benjamin se infiere que el arte reproducido no solo vivencia transformaciones negativas, sino que esas transformaciones son connaturales a la obra de arte, en todas las épocas y culturas, y abren posibilidades enormes para nuevas formas de arte en diálogo con las formas antiguas. “*Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen*” (I-2: 436) [La obra de arte siempre ha sido por naturaleza reproducible] (I-2: 436). La palabra *grundsätzlich* es la más interesante de toda la frase. La traducimos con la expresión *por naturaleza* para insistir en su legado silente del mundo. El cosmos es básicamente, fundamentalmente, imitable en su materialidad y en su perceptibilidad. Si la capacidad mimética, imitativa, onomatopéyica, gestual se encuentra en las fases iniciales del origen de las lenguas y los lenguajes, no cabe duda que el producto de esas lenguas y lenguajes debe ser *grundsätzlich*, imitable, reproducible por él mismo o por otro medio, utilizando fragmentos de su materia que se combinan en un nuevo tejido.

¹⁴ Benjamin escribió cuatro versiones de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica]. Tres en alemán y una en francés, con la ayuda del pintor y escritor Pierre Klossowski. Esta última fue publicada en París en 1935. De tal modo que él mismo fue consciente y practicante de las diversas formas de la reproductibilidad.

Tanto las formas antiguas de reproducción manual, corporal, como las formas mecánicas analógicas modernas —y todas las digitales del mundo virtualizado— implican en cualquier caso transformaciones en la percepción y en la comprensión de esas obras y de su momento espiritual y material de ocurrencia. La oralidad, la lengua de señas y el dibujo deben entenderse como imitaciones/traduccionas de las obras de la Naturaleza. Así mismo la escritura manual es una modificación/traducciona de la oralidad. Y en sentido estricto, la imprenta también es una modificación de la escritura manual. La fotografía y el cine también comportan modificaciones de la pintura y del teatro. La imprenta transformó las antiguas maneras de narrar que provenían de la oralidad, pero la radio, la segunda oralidad, las retornó y las enriqueció. En esta historicidad tecnológica el arte se ha enriquecido con los nuevos y los antiguos aportes. Las traducciones de una lengua a otra, de una tecnología a otra, incluso sus mezclas, han permitido formas, estilos y comprensiones inusitados. En las culturas antiguas y en las modernas, han aparecido nuevos recursos que intentan diversificar la magia del lenguaje. Benjamin hablaba de cómo el traductor del hindi puede servir para “verindischen” el alemán (IV-1:20), es decir, para enriquecerlo con las músicas y la sintaxis propias del sánscrito. Contaminar, desaturar, es propiciar el diálogo entre las lenguas, los medios. Y, como en el caso de Hölderlin, se puede hablar también de una transformación medial altamente subversiva cuando un poema suyo escrito en alemán utiliza los recursos sonoros, no solo temáticos, de una lengua muerta.

Está claro que la irrupción de una nueva tecnología o de una antigua en un contexto cultural particular puede afectar sensiblemente a la sociedad, al arte y al cuerpo humano. A estas transformaciones de la percepción y el entendimiento les llama Benjamin “Erschütterung der Kultur” [conmoción de la cultura] (I-2: 461) y “gesellschaftliche Umwälzungen” [subversiones sociales] (440). Por eso, estudiar el ingreso de la escritura alfabética a América constituye uno de los capítulos fundamentales de la historia del libro que debe poner patas arriba el optimismo cultural de la sociedad letrada. Las culturas aborígenes de América fueron arrasadas por la escritura alfabética. Esa irrupción implicó una representación del mundo y de lo humano, a través de una tecnología ajena al territorio, que los condenó y enmudeció. Antes que a la libertad, el alfabeto y los libros llevaron a las culturas ancestrales de América a la esclavitud (Lévi-Strauss, 1962) y a la orfandad epistémica (Vivas Hurtado, 2015). Sus lenguas fueron prohibidas y sus obras —compuestas en otras tecnologías y, por tanto, con testimonios valiosos de otra experiencia vital— fueron perseguidas y destruidas.

5. “EINMALIGKEIT” Y “REPRODUZIERBARKEIT” EN *URUDAE* Y *NEKOGIE*

A partir de las consideraciones anteriores, queda claro 1) que la teoría estética de Benjamin se conecta con aspectos fundamentales de la poesía de los pueblos ancestrales y 2) que ocuparse de la poesía de los pueblos ancestrales desde la perspectiva benjaminiana es, necesariamente, una tarea política y estética inaplazable en la comprensión de la historia de la cultura. Así nos lo pide la sexta de sus tesis filosóficas sobre la historia:

In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.

[En cada época se debe intentar rescatar nuevamente la tradición del conformismo que está a punto de someterla (I-2: 695).]

Entrar en diálogo con la poesía de los murui-muina es una prueba real de que es posible superar el conformismo de la historia oficial eurocéntrica que ha condenado las tradiciones ancestrales al olvido. Por eso hemos retomado el camino iniciado por Preuß, Cassirer y Benjamin. Se trata de desacomodar el automatismo de la historia para rescatar los aportes de las culturas no occidentales.

Cuatro son los pueblos murui-muina que sobreviven a la historia colonial: *bue*, *mika*, *nipode* y *minika*. Se ubican, desde tiempos muy lejanos, entre los ríos Caquetá, Putumayo, Igaraparaná, Caraparaná y Amazonas. Su conocimiento del bosque se puede dimensionar a partir de las muestras de sus numerosos géneros poéticos que fueron compilados en la bilingüe publicada por Preuß en Berlín en 1921. Por supuesto que el registro escrito solo permite una aproximación muy limitada a su vida espiritual. Uno de los géneros más secretos y significativos que no aparece en el libro de Preuß es el *uarua* [canto verdadero]. Para describir sus características hemos elegido dos ejemplos, *Urudae* y *Nokogie*, compuestos en la lengua *minika*. Después de más de quinientos años de colonización y exterminio se esperaba que los cantos murui-muina hubieran desaparecido por completo de la memoria colectiva. Pero, por enigmático que parezca, perviven no solo en los libros de los investigadores o en el recuerdo difuso de las abuelas y los abuelos murui-muina del siglo XX, sino también en la vida de los jóvenes del siglo XXI, como una práctica pedagógica cotidiana, el *rafue* [palabra de poder], y como ejercicio de resistencia cultural y defensa del territorio.

En el 2019 fuimos invitados a un *rafue*. Durante ese ritual celebrado en Leticia, Colombia, en el que participaron más de cuatrocientas personas, pudimos escuchar y cantar estos *uarua*. Estuvimos en el territorio celebrado y cuidado por Ñeki Buinaima y Ribeiyingo, los organizadores del *rafue*. El encuentro con lo ancestral, aparentemente imposible en estos tiempos, nos permitió una experiencia epifánica.

Un retorno al origen, en el que fue posible acercarnos a otra forma de la *Ursprache* y del *Kunstwerk*. La poesía murui-muina se canta y se danza todavía hoy de manera colectiva. Antes de la presentación del canto y la danza, la comunidad dedica varios años de preparación del territorio, durante los cuales se siembran las semillas, se cosechan los frutos y se preparan los alimentos en abundancia. En la ceremonia del *rafue* se comparte con todos los asistentes el resultado de ese trabajo comunitario. Los asistentes corresponden a la generosidad de los organizadores con un muestrario de los cantos de sus ancestros. El canto, la danza y la totalidad de la vida en movimiento incesante son algunos de los lenguajes fundantes que nombran e invocan las energías cuidadoras del mundo.

El *rafue* de los murui-muina no es un pasatiempo o una representación. Se asume como la expresión de la vitalidad del vientre de la Madre. Es una experiencia colectiva auténtica, basada en la tradición. Así lo entendió Cassirer después de leer a Preuss. Para los murui-muina “die Ausführung der heiligen Riten, der Feste und Gesänge wichtiger erscheine als das Ergebnis der ganzen Feldarbeit – denn von ihnen hängt alles Gedeihen und Wachstum ab” [El cumplimiento de los ritos sagrados, de las fiestas y los cantos resulta más importante que el resultado de todo el trabajo en la chagra, pues de ellos depende la prosperidad y el crecimiento] (Cassirer, 2018, 48). El lenguaje del *rafue* es primigenio y aspira a la armonización de las energías del territorio. Durante el *rafue* los humanos hacen posible el retorno al origen, es decir, al momento en el que el ser era uno con el cosmos. De la adecuada realización del *rafue* depende la salud de las especies, la comunicación con ellas y la convivencia en el territorio. Por eso nunca se es el mismo después de un *rafue*.

Urudae y *Nokogie* son solo dos de los 45 cantos que se presentaron durante la tarde, noche y madrugada del 21 de diciembre. Los cantos *Urudae* y *Nokogie* fueron registrados con la ayuda de una máquina, una grabadora digital. Su duración respectiva es de 23 minutos y 30 segundos, el primero; de 22 minutos y 10 segundos, el segundo. Con posterioridad, y ya en la ciudad, fueron transcritos a un alfabeto latino mediante un trabajo colaborativo entre el investigador Noinui Jitoma, hablante nativo de la lengua *minika*, y el semillero de investigación *Rafue kirigai* de la Universidad de Antioquia. Por último, fueron traducidos al español y al alemán.

Estos datos etnográficos nos trazan un primer modo interpretativo. Al indicar la circunstancia en la que fueron ritualizados, las plataformas, las lenguas, los sistemas simbólicos, las herramientas y los alfabetos empleados durante su vivencia, registros, transcripción y traducción procedemos *in stricto sensu* desde una metodología afín a la estética de Benjamin. Prácticamente en cada paso que dimos en el proceso de co-creación, participación y recepción de los *uarua*, estuvimos frente a instancias y

ejemplos específicos tanto de su “Einmaligkeit” [una-vez-idad de la obra de arte] (Benjamin, I-2: 479) como de su reproductibilidad.

Es imposible reproducir la *Einmaligkeit* de un *uarua*, porque el aura es una singular trama de tiempos y de espacios. Y, a eso se suma, dentro del *rafue*, una singular confluencia de experiencias sensoriales. Todos los sentidos se avivan en igualdad de intensidades. Durante el ritual no se es espectador. Las voces, los pasos de la danza, las palabras del canto, las risas, los olores, las celebraciones destapan los *onoira kirigaii* [canastos del conocimiento]. Destapar un canasto del conocimiento — producir un acto de lenguaje sinestésico, mágico— significa apelar, mediante imitaciones, a la mudez del mundo. Los cuerpos en movimiento y vibración conjuran los seres del territorio para que revelen el misterio de la existencia. La experiencia colectiva del *rafue* en 2019 es casi ventrilocua, permite que se escuchen las voces de abuelos y abuelas del pasado remoto. De tal suerte que es imposible hablar de un autor, de un genio individual, al cual se le pueda atribuir la composición de un *uarua*. Su índice histórico más antiguo solo puede ser experimentado, bajo un trance colectivo. Se es muchos parientes en *rafue*. Lejanos y cercanos, de la misma especie y de otras. En el *rafue* y solo en él, percibimos el aura del *uarua*, las huellas de su ancestralidad y de conexión profunda con el cosmos. Los *uarua* dentro del *rafue* testimonian, desde sus características rituales, verbales y extraverbales, una forma de interrogar y un sentipensar la mudez del mundo.

Después del *rafue* ya no somos en *rafue*, unidad global e integral indivisible; solo un abigarramiento de impresiones inconexas que nos devuelven la convicción de estar nuevamente separados en elementos y niveles. Después del *rafue* se toma conciencia dolorosa del divorcio radical entre los humanos y el mundo. Benjamin llama al hombre moderno —defensor de la individualidad y fervoroso creyente en la superioridad humana— “der nachantike Mensch” [el humano posterior a la Antigüedad] (II-1, 126). Ese humano tiene una única condición mental para reclamar el conocimiento de la Naturaleza y del cosmos, el dolor de haberlos perdido. La persona que ha abandonado su ancestralidad, no importa en qué continente viva ni en qué época haya sucedido, sabe que ha perdido su unidad global e integral indivisible con el cosmos. Por eso se piensa como una “von der Natur geschiedenen Einheit” [unidad divorciada de la Naturaleza] (126). Es decir, se asume como algo distinto a la Naturaleza. En momentos de confort se regocija de esa separación. En momentos de crisis, por el contrario, anhela el retorno a ella. Así entendemos la necesidad del *rafue*. No solo a partir de la experiencia de los humanos posteriores a la antigüedad griega y romana. Los murui-muina de hoy y del pasado experimentaron esa pérdida de la unidad y entendieron que había que conjurarla a través del *rafue* para garantizar la continuidad de la vida. Lo que fue comunión se torna anhelo, deseo de repetir una

experiencia irrepetible en su intensidad y grandeza. Ningún *rafue* jamás será idéntico a los *rafue* del pasado ni a los del futuro, pero en todos habrá un retorno y, después de cada *rafue*, una pérdida.

El *uarua* grabado en un archivo de audio no es un *uarua* verdadero, apenas una aparición de su lejanía. Pero esta nueva aparición potencia magníficas comprensiones y grandes transformaciones. Ahora la lejanía de la experiencia empieza a tomar forma de objeto, es decir, se le puede fijar mediante un acto de lenguaje y una plataforma comunicativa. Aunque no expresa la verdad del *uarua*, el audio lo hace reproducible y manipulable. En esta reproducción técnica, ya no están los olores ni los sudores de los danzantes, tampoco sus manos agarradas a los bastones. Los programas de audio reducen la experiencia de *rafue* a una sola dimensión, la acústica, por eso hacen posible la mensurabilidad del sonido. En el programa de audio podemos pausar, adelantar, atrasar y escuchar *uarua* cuantas veces queramos. Sin esta unidimensionalidad acústica del canto es imposible aprender el *uarua*.

En la tradición murui-muina es indispensable aprender a escuchar. Aunque no haya grabadoras, los cantores y las cantoras deben escuchar con la mayor atención cada uno de los detalles sonoros del canto y repetirlos en su memoria hasta dominar completamente los tonos, los acentos, los sonidos alargados, abreviados, los silencios, las repeticiones y la secuencia de segmentos. Se requiere de una memoria musical prodigiosa, por supuesto. La diferencia entre esa práctica ancestral y la práctica contemporánea de aprender el canto es evidente. Nosotros necesitamos de una prótesis acústica, el archivo de audio. Y aún allí, donde el *uarua* depende de un aparato digital, nos sigue pareciendo de otra época, de una muy remota. Su factura sonora no tiene comparación con la música europea, ni con la música popular latinoamericana. Hay algo de su aura que nos sigue pareciendo único. Las onomatopeyas. Esos sonidos llenos de plasticidad, destreza y aventura no son representables ni en la escritura alfabética ni en la musical. Son perceptibles, por el oído, como variaciones de algo que no conocemos pero que nos conmueve. La Naturaleza muda expresada en sonidos no es la misma que aparece en el *uarua*, pero hay algo que se le parece, que la imita. La música del *uarua* no nombra la Naturaleza; intenta repetir su incomunicabilidad y, a través de ella, nos retorna a la experiencia del *rafue*.

En *Nekogie* [la energía tejedora del cosmos], los fenómenos energéticos que dieron lugar a la formación de planetas, astros, constelaciones y galaxias no se fijan mediante un nombre. Se les describe mediante sonidos vivos en permanente transformación. Si transcribimos un fragmento del audio tendremos la siguiente cadena de sonidos:

nekonekogierinekoneekogieriinekonekogieregieri
(Murui-muina, 2019).

La cita, así escuchada y transcrita, no tendría sentido por fuera del universo del *rafue*. Obviamente que esta materialidad sónica es completamente ajena a nuestra sensibilidad musical y literaria. Pero al escuchar el sonido una y otra vez nos damos cuenta de que es una unidad sonora dividida en segmentos y transformada por efecto de las propiedades del aparato fonador y los ritmos respiratorios humanos. Otra vez cuerpo y Naturaleza confluyen:

Nekó neko gieri
 Nekó neeko gierii
 Neko neko giere gieri
 (Murui-muina, 2019).

Si nos preguntáramos qué es *nekogie* y tuviéramos exclusivamente el testimonio de la cadena sonora, la imaginación musical murui-muina nos diría que es lo que se engrenda a sí mismo y se repite y alarga o se comprime. De tal suerte que sonido y semántica guardan una estrecha correspondencia. El *uarua* aspira, por tanto, a las correspondencias del lenguaje y el mundo, pero también a las unidades internas del canto. Hay literalmente un tejido de fibras, de cadenas sonoras y de elementos verbales, que como sabemos no pueden estar aislados de la danza y del contexto del *rafue*.

Gracias al oído entrenado o a los programas de audio el tejido sonoro del *uarua* va cobrando forma, estructura, orden. Esa nueva aparición, enigmática y extraña a la situación de *rafue*, facilita el tránsito hacia la escritura. Todo lo que ha quedado grabado en la memoria musical del murui-muina no se puede trasladar a la escritura, pero en la escritura es posible atender a las zonas microscópicas de la experiencia ritualística. La escritura viene en nuestra ayuda para acceder a otros misterios. Los elementos recurrentes en la oralidad todavía sin orden se manifiestan en esta nueva transformación en estructuras discursivas visibles, dispuestas a empezar a hablar de otros asuntos. La transcripción nos susurra a la vista los tránsitos y los momentos durante la danza. En la escritura se ven los segmentos, las unidades mayores del *uarua*. Transcribir 23 minutos y 30 segundos de grabación representa una tarea paradójica. Especialmente porque se debe entrenar el oído para distinguir los sonidos que hacen parte del canto y los sonidos que pertenecen a la situación ritualística, en la que aparecen todo tipo de actores. Aún así la transcripción del audio de *Urudae* [la energía para el nacimiento y el nombramiento de los hijos y las hijas] produce un texto de 3.354 caracteres sin espacios. La experiencia aurática del *Urudae* no está ni en los veintitrés minutos ni en los tres mil caracteres. Sin embargo, la comprensión desde estas nuevas dimensiones materiales de la obra de arte abre la posibilidad de continuar el diálogo con el canto. El texto del *Urudae* no es el *uarua* cantado el 21 de diciembre de 2011 en el kilómetro 7 de Leticia. Tampoco el *uarua* cantado por los primeros

ancestros de los murui-muina. En eso estamos totalmente de acuerdo. No es el mismo. La experiencia del pasado, no obstante, titila, por momentos, en la transcripción. Se hace perceptible por este medio extraño. El audio y el texto se asemejan al poema, a la obra de arte. Son formas de resolver el problema de la representación de la experiencia vivida. El *uarua* del *rafue* no se puede repetir, pero gracias a la escritura y al audio, incluso al canto de un solista que ha logrado aprender el *uarua*, es posible crear parentescos y fronteras entre sus medios expresivos y entre sus elaboraciones conceptuales.

El *uarua* danzado y cantado colectivamente es diferente al cantado de manera individual, al grabado o al transcrito. Cada producto testimonia una forma de la cultura y de la recepción del arte. En una palabra, es el poema registrado en diferentes plataformas: el cuerpo, el computador, la grabadora. Pero en ningún caso es ni la poesía ni el evento epifánico vivido durante el ritual colectivo. El arte emerge, se manifiesta, se origina antes de la obra de arte, como una forma de reconexión con la totalidad de la existencia. En la materialización de esa aparición, en la obra de arte, que es la solución encontrada para registrar dicha reconexión, se espera conservar los conectores que testimonien esa experiencia. Benjamin nos propone que llamemos a ese proceso, paradójico y enigmático, “das Gedichtete” [lo poético, lo poetizado, lo espesado] (II-1: 106). Para percibir lo poetizado debemos buscar en el antes del poema. Pero solo la materialidad resultante del poema nos hará posible ese camino, pues no hemos asistido, como el poeta, al evento epifánico. Y aún para él mismo. La única comprobación de haber estado allí es el mismo poema, con el que espera poder retornar cada vez que sea necesario.

En el poema buscamos lo poetizado que está antes del poema. En el poema se hallan las coordenadas para descubrir la

synthetische Einheit der geistigen und anschaulichen Ordnung. Diese Einheit erhält ihre besondere Gestalt als innere Form der besonderen Schöpfung.

[unidad sintética del orden espiritual y perceptivo. Esta unidad toma su apariencia material especial como forma interior de la creación particular (II-1: 106).]

Urudae no es más o menos comprensible por su duración en minutos o por su número de caracteres. Esa duración, esa apariencia física debe responder a una unidad espiritual y perceptiva. A un orden en lo conceptual y en lo sensitivo. El *uarua* debe sentirse y entenderse tanto en el cuerpo, en el espíritu como en el intelecto. Lo uno y lo otro deben corresponderse como una unidad indivisible. Siempre y cuando el poema logre crear esta armonía de sus elementos será posible apreciar su proceso de poetización. La capacidad y el talento de quienes componen el *uarua* como solución al problema de la comunicación con la mudez del mundo es lo que testimonia el

momento histórico. Ese signo, de la materialidad y las circunstancias de la experiencia humana, también se ve reflejado en la forma, en la estructura y el contenido.

Dicen los antiguos murui-muina que hay que preparar bien el *rafue*, de lo contrario puede enfermar. Siguiendo esta advertencia, el *uarua* no puede quedar incompleto ni cantarse en desorden. Al bebé no le puede faltar ninguna parte al momento de nacer. Así mismo la estructura del *uarua*. Se empieza con la música celeste:

Bajuyi, bajuyi, bajuyi, bájuyika urubajiyi, urubajiyi ji; uúrubajiyi ñññ jiajai, bájuyika urubajiyi, urubajiyi ji (murui-muina, 2019).

Es música por su semántica es completamente sensitiva. No es traducible a otro registro que no sea él mismo: ñññ jiajai es una expresión que suena y significa exactamente ñññ jiajai. Se transcribió para dar una idea de la forma que ella toma dentro del *uarua*. Es celeste porque se ubica al comienzo de todo proceso de vida y porque combina varios ritmos que son variaciones de sí misma. Variaciones de la energía del parto, *urudae*. A esta apertura le sigue una ubicación también metafísica, pero más cercana al tema tratado:

Anakaí raiñuba moo oma uruda Buúinaimana
Desde el origen se le nombra energía creadora

Las correspondencias entre lo más lejano del cosmos, pura música, y los más cercano de la vida, el territorio, se hacen evidentes en este segundo segmento. Los murui-muina llaman a cada parte del poema *itofe*, es decir, esqueje. De ese esqueje va a ir germinando el poema, va a ir retoñando y creciendo tal como crece la vida. Pero además existe una relación directa entre el *kaifo biko* (el vientre de arriba), el *ero biko* (vientre de la madre biológica, el cuerpo) y el *ana biko* (el vientre de abajo, del origen). De tal modo que al cantar el *uarua* se reinicia ese proceso de dar vida desde el cosmos hasta el vientre. Además, todo aquello que afecte ese *kaifo biko* afectará necesariamente la forma de este nuevo ser que se lleva en el vientre.

Desde el origen se llama energía formadora, dadora de figura, de cuerpo. Y es la misma que ha hecho posible que se formen las galaxias. *Urudae* tiene en total 16 itofe, dieciséis pasos en la formación del nuevo ser. Se parte de la energía más lejana, luego se pasa a la casa común, el planeta, a los amarres que sostienen esa casa, a los líquidos de vida que la alimentan y protegen, a los ancestros, sean vegetales, animales o astrales, los padres del ser que va a nacer y va a ser nombrado, la casa de esos padres, los amarres de esa casa, que son los mismos del cuerpo de la madre, los alimentos de esa casa, y por último la búsqueda del conocimiento indispensable para la vida.

6. SANACIÓN COLECTIVA

El poeta, según Benjamin, es el nombrante. Cuando nombra al mundo se nombra a sí mismo en su percepción y relación con el mundo. Esta comprobación se ratifica entre los murui-muina. A los organizadores del *rafue* de 2019 se les conjura en el canto mediante sus nombres. Ella se llama Ribeyiango, mujer de la sabiduría de los líquidos de vida, del líquido amniótico del cosmos. A él se le celebra por ser el Ñeki Buinaima, el hombre sabio heredero de la palma de chambira, de la cual se extraen las fibras para la fabricación de cuerdas. Con esas cuerdas se puede tejer un canasto, una mochila, una red para pescar. Pero él o ella no son nombrados sin ayuda. Requieren de un instrumento, una máquina, para nombrar. Ese aparato puede ser la lengua, que a su vez requiere de un mecanismo. Puede ser el aparato fonador, puede ser la mano, puede ser el cuerpo todo en la danza. Pueden ser los cuerpos de la comunidad durante el *rafue*. Cada uno de esos ayudantes tiene una materialidad concreta que testimonia una historia. Registrar en cualquier medio análogo o digital el momento epifánico de la vuelta a la unidad global e integral del cosmos jamás hará repetible la experiencia de *uarua*. Pero en los archivos de audio, en las transcripciones y en las traducciones tendremos nuevos y constantes motivos para querer volver a intentarlo. Tendremos razones para desear abandonar nuestra condición de seres posteriores a la antigüedad. Dicen los murui-muina que “Kai naimérede úai manode, irárede” [nuestra palabra puede endulzar y también enfermar]. Así mismo las diferentes técnicas en la traducción y la reproducción de la mudez del mundo.

REFERENCIAS

Benjamin, Walter. (1991). *Gesammelte Schriften*. 7 volúmenes y 2 volúmenes complementarios, Editados por Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, entre otros. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1966). *Briefe I*. Editado por Gershom Scholem y Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bock, Wolfgang (2013). *Die Erwartung der Kunstwerke*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Bock, Wolfgang (2010). *Vom Blickwispeln der Dinge*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Cassirer, Ernst (2018). *Philosophie der symbolischen Formen II: Das mythische Denken*. Hg. Recki Birgit, Rosenkranz Claus Hamburg: Meiner Verlag.

Celan, Paul (1975). *Todesfuge. Gedichte I*. Frankfurt: Suhrkamp, 41-42.

Dürer, Albrecht (2021). *Tagebuch aus der Niederländischen Reise*. https://archive.org/stream/albrechtdrersta00drgoog/albrechtdrersta00drgoog_djvu.txt

Freund, Margitta & Vivas, Selnich (2012). *Phantastische Entgegnungen. Deutsche Blicke auf indianische Welten. Zweisprachige Anthologie*. Medellín: GELCIL.

Gershom Scholem (1990). *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2021). *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1657/2>

Herrera Ruiz, Juan Carlos (2020). Pensando el fascismo desde Walter Benjamin. *Ética & Política / Ethics & Politics*, XXII, 2020, 1, 137-154.

Kafka, Franz (2002). In der Strafkolonie. *Gesammelte Werke. Bd. 1*. Frankfurt: Fischer, 159-195.

Lévi-Strauss, Claude (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon.

Lichtenberg, Georg Christoph (2021). *Aphorismen*. <https://www.textlog.de/lichtenberg-indianer.html>

Preuss, Konrad Theodor (1921). *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem indianerstamm in Kolumbien, Südamerika*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.

Vivas Hurtado (2015). *Komuya uai: poética ancestral contemporánea*. Medellín, Sílabas Editores.

Werkmeister, Svern (2010). *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*. München: Wilhelm Fink.

Weinberg, Liliana (2014). *El ensayo en busca de sentido*. Frankfurt: Vervuert.

Murui-muina (2019). *Nekogie iemo Urudae. Zikii rua*. Grabación: Jaime Vallejo, Sergio Martínez y Rubén Velásquez. Transcripción y traducción: Noinui Jitóma, Maribel Berrío Moncada y Selnich Vivas Hurtado. Leticia: Anáneko Ñeki Buinaima iemo Ribeiyaango.