

Un estilo inédito en la poética marroquí: temporalidad de la respiración, temporalidad de la experiencia subjetiva

Mg. ESTELA RUTH TARRAB
Universidad UCES
etarrab@live.com.ar

Resumen

La lectura de “Un angle mort des sciences du langage: l’anticipation respiratoire de la phonation” de Hassan Jouad¹ es el estímulo de este ensayo.

Para la autora, la creatividad y el rigor de una formidable investigación -ejemplar en el campo de la fonética aplicada-, desborda la disciplina que la impulsa y ofrece la ocasión para abordar algunas operaciones de transformación creadora desde una perspectiva multidisciplinaria.

Este propósito se inscribe en un objetivo más ambicioso destinado a reflexionar acerca de la eficacia de prácticas colectivas de transmisión oral que favorecen modalidades vitales de producción de subjetiva.

Palabras clave: Interculturalidad - Producción subjetiva - Multiplicidad- Estética- Trasmisión oral

1 Jouad Hassan; “Un angle mort des sciences du langage:l’anticipation respiratoire de la phonation” en *Typology des formes poétiques*, Paris, 8 y 9 de abril 2005, por el CNRS, l’EHESS et l’Université Paris X Nanterre.

An unprecedented style in Moroccan poetics: Temporality of breathing, temporality of subjective experience

Abstract

Reading “Un angle mort des sciences du langage: l’anticipation respiratoire de la phonation” by Hassan Jouad ² is the stimulus of this essay.

For the author, creativity and rigor of any great research -exemplary in the field of applied phonetics- go beyond the driving discipline and provide an opportunity to address some creative transformation operations from a multidisciplinary perspective.

This aim is part of a more ambitious objective to reflect on the effectiveness of oral transmission collective practices that promote vital means of producing subjectivity.

Keywords: Interculturalism - Subjective Production - Multiplicity - Aesthetics - Oral Transmission

2 Jouad Hassan; “Un angle mort des sciences du langage:l’anticipation respiratoire de la phonation” in *Typology des formes poétiques*, Paris, April 8 and 9, 2005, by CNRS, l’EHESS et l’Université Paris X Nanterre.

Mi cercanía con el apasionante universo poético marroquí se inicia con la lectura del artículo “UN ANGLE MORT DES SCIENCES DU LANGAGE: L’ANTICIPATION RESPIRATOIRE DE LA PHONATION” de Hassan Jouad.³ El autor sintetiza una investigación cuyo objeto es una forma recitativa del género *izli*, patrimonio exclusivo de los Chleuhs del Gran Atlas (Marruecos) en la región denominada aït M`Goum.

Los poemas habían permanecido perdidos y en desuso dos generaciones previas al hallazgo. Acceder a la intimidad de su elaboración fue insospechadamente difícil. Efectivamente, los Izlan (plural) de los aït M`Goum desbordaban todo código estético estudiado con anterioridad: inesperados y cambiantes rehuían de las fórmulas compositivas convencionales y los métodos de estudio, eficaces con otras producciones sonoras ancestrales, resultaban inaplicables. No obstante, rebautizados como *joutes versiffiée* o cantos-versificados lograron un lugar específico entre las numerosas expresiones poéticas *berebère*⁴.

Así pues, Hassan Jouad (1995) levantó el guante del desafío para contribuir con una investigación ejemplar en el campo de la fonética aplicada. Su metodología incluye un nuevo diseño fónico; imprescindible para realizar el tipo de análisis sistemático que propone. Dicho de otra manera, a través de un esmerado desglose de las emisiones sonoras crea un nuevo alfabeto. Como resumiré posteriormente, su investigación arriba a conclusiones cuyo interés desborda la disciplina que la impulsa.

En este ensayo me propongo ponderar el alcance de algunas de las operaciones de transformación creadora que pude deducir. El propósito se inscribe en un objetivo más ambicioso destinado a reflexionar acerca de la eficacia de prácticas colectivas de transmisión oral que impulsan modalidades subjetivas vitales.⁵

3 El texto corresponde a una síntesis completa de una comunicación presentada al coloquio: *Typology des formes poétiques*, Paris, 8 y 9 de abril 2005, por el CNRS, l’EHESS et l’Université Paris X Nanterre.

4 Los habitantes de la cordillera del Atlas son *Berebère*, es decir, hablan la misma lengua de otros grupos del norte del África. Sin embargo, el vocabulario difiere según las zonas: al norte se habla *tamzight* y al suroeste *taschlihyt* o *chleuh*. A los primeros se los llama Beraberes y a los segundos Chleuhs. (M, Olsen. 1997.

5 “Los Cantos de garganta Inuit”. Análisis del valor psíquico de una práctica vocal comunitaria de transmisión transgeneracional en un contexto de desvalimiento social. E.R.Tarrab, Buenos Aires 2010, por la Universidad de Ciencias sociales, Tesis de maestría.

Algunos poemas están relacionados con declaraciones de amor, insinuaciones apasionadas o confesiones amargas; otros suelen adoptar una forma dialogada entre hombres y mujeres. Cada izli – grupo de versos- no debe dar a conocer abiertamente los actores reales o en quienes se inspiran, aunque contienen variadas indicaciones que pueden sugerirlo. También, se evita develar datos precisos acerca de sus autores: poetas de ambos sexos vivos o ancestrales. Por tales razones, los poemas se consideran anónimos, pues los recitadores eluden aclarar si son los protagonistas o los intérpretes de historias ajenas. (Jouad 2005) En consecuencia, es irrelevante distinguir entre lo singular y lo colectivo, entre crear y memorizar; rasgos comunes a la mayoría de las expresiones de transmisión oral.

La combinación de variaciones constantes y una estricta versificación parecía incompatible con el reconocimiento y reproducción de un izli. En virtud de ello, uno de los interrogantes -de la investigación empírica de referencia- era descubrir cómo se orienta el/la poeta para componer durante la ejecución una forma que desatiende la fijeza, pero es versificada.

A continuación, habré de reproducir un poema utilizado como parte de la muestra. Se trata del diálogo entre un hombre y una mujer que se cruzan en un camino. Se nos explica que el varón, en posición de pretendiente, ha perdido su oportunidad para conquistar a una joven: la seducción que había provocado en ella, cuando aún era niña, ha cambiado por el rechazo de la adolescente quien, ahora, se burla de él.

La transcripción está realizada en idioma francés, y nuestra traducción en español.

[1a]

«Gazelle, où étais-tu cachée jusqu'à maintenant ?

trop tard hélas, j'ai déjà démonté mon fusil ! »

“¿Gacela, donde te escondías hasta hoy?

Por desgracia el tiempo pasó, ya he desarmado mi fusil”

1b]

«Tu as bu dans l'outre, trop impatient pour attendre mon arrivée

avec mon petit seau d'eau, tu croyais peut-être plus fraîche, celle de l'outre ? »

“Bebiste del odre demasiado impaciente para esperar mi llegada con mi pequeño balde de agua. ¿Creías a lo mejor más fresca el agua del odre?”

Este poema no deja duda acerca del significado de sus versos, pero hemos accedido a él merced a un laborioso trabajo de desciframiento. Intentaré exponer algunas razones por las cuales la construcción de un izli no se parece a ninguna conocida.

Por una parte, se observan distorsiones, ejercidas sobre los enunciados versificados, que modifican la linealidad argumental. Es decir, vocales y sílabas, que formarían parte de las palabras, son alteradas y/o suprimidas. Asimismo, la abundancia de agregados y omisiones en las frases da como resultado no sólo ambigüedad fonética, sino versos con significado y versos a-significantes. Por tales motivos, son impredecibles e incompresibles para un observador desprevenido.

Las ejecuciones se realizan sin pausa y sin rima: el poeta se “arroja” a recitar con un solo envión expresivo, y a menos que cometa un “error” que le indique reiniciar el poema, no habrá de detenerse hasta el final. Los cantos-versificados del Atlas se consolidaron como una excepción al funcionamiento habitual de cualquier enunciado en verso.

El método utilizado por el investigador exigía la búsqueda de un fundamento para explicar el intrincado sistema lingüístico, que no parecía depender de la complejidad de la lengua, sino de algún factor compositivo no conocido.⁶

Los estudios constataron la eficacia de inesperadas razones responsables de las arbitrariedades sintácticas y gramaticales a expensas de la inteligibilidad. El componente sonoro del enunciado fue desdoblado en dos segmentos: uno morfe mático⁷ y otro tras lexical (o fuera del significado). Así, el procedimiento analítico permitió deslindar aspectos centrales de la construcción de los izlam.

Por una parte, cada poema está previsto (pensado) antes de su pronunciación y la extensión de cada verso se rige por la duración de la respiración. Es decir, la elaboración no coincide con la pronunciación debido a repeticiones sucesivas destinadas a cumplir con la estimación del tiempo de espiración.

Así, el recitador deberá corregir sus versos a fin de responder a su programa espiratorio. En otros términos, aquello que podríamos llamar, provisoriamente, “el relato con significación” es interceptado por sucesivos ajustes respiratorios.

6 La complejidad y originalidad del sistema empleado se resiste a un resumen acorde y excede el propósito de este ensayo. Remito a la lectura directa de *UN ANGLE MORT DES SCIENCES DU LANGAGE : L'ANTICIPATION RESPIRATOIRE DE LA PHONATION*, 2005.

7 Morfema es la unidad mínima analizable que posee solo significado gramatical: por ej.: el singular *hombre* está marcado con un morfema 0 de número frente al plural *hombres con un morfema -s*.

Por otra parte, la dificultad para entender donde empieza y termina cada unidad en el trazado de los versos expresa una forma que contradice lo lineal de un enunciado típico: “Cada izli... forma un poema completo espiratoriamente sellado.” Además: “... por una razón u otra en vez de retomar todo desde el principio [del verso] el inventor desconocido del izli ha tomado el riesgo de asumir el resultado de su error inicial y rectificarlo...”⁸

Consecuentemente, la rectificación retroactiva -que supone una imprevista inspiración- genera mayores obstáculos para localizar las pausas y, por lo tanto, interfiere en la comprensión del relato. Sin embargo, los Chleus reconocen y reproducen los versos sin dificultad.

Finalmente: “El izli de los aït M’Goum es en efecto el resultado de una *equivocación* mantenida y rectificada, *après coup*... Esta reconstrucción es una operación de desencriptamiento que se hace a medida del desarrollo de la articulación.”⁹

Análisis del material

“No siempre las conexiones entre un elemento y otro del relato eran evidentes para el emperador; los objetos podían querer decir cosas diferentes: un carcaj lleno de flechas indicaba ya la proximidad de una guerra, ya la abundancia de caza, ya una armería: una clepsidra podía significar el tiempo que pasa o que ha pasado o bien la arena, o un taller donde se fabrican clepsidras. Pero lo que hacía precioso para Kublai cada hecho o noticia referidos por su inarticulado informador era el espacio que quedaba en torno, un vacío no colmado de palabras. Las descripciones de las ciudades tenían esa virtud: que se podía dar vueltas con el pensamiento entre ellas, perderse, detenerse, tomar el fresco, o escapar corriendo.”

Italo Calvino (Le città invisibile 1998)

Advierto que la investigación, cuyo objeto empírico estimula este ensayo, es fiel a un método centrado en la hegemonía de la relación significante-significado. En consecuencia, los enigmas planteados se solucionan con los mismos criterios metodológicos: los juegos retó-

8 Jouad 2005 *UN ANGLE MORT DES SCIENCES DU LANGAGE: L’ANTICIPATION RESPIRATOIRE DE LA PHONATION*, 2005. p.p.4

9 Ibídem.

ricos dejan de ser crípticos o misteriosos para describir un estilo con una prosodia de inusitada originalidad.

Pienso que la complejidad de un izli -cuya chispa detona los ajustes sintácticos y gramaticales- viene a desacomodar no sólo el escenario de los versos, sino la lente con la cual se realiza su estudio. Ese disturbio, prefigura mi propia hoja de ruta que, en esta ocasión, converge con investigaciones antropológicas sobre la praxis indígena.¹⁰ Asimismo, incorporo otros modelos conceptuales que han considerado, con más énfasis: la esfera del sujeto, de la naturaleza y de la cultura -sin jerarquía alguna-, en un mismo campo del deseo.¹¹ El propósito es, pues, recurrir a nuevos enfoques que enriquecen mis referencias teóricas previas.

En términos amplios, adhiero a las posturas epistemológicas que cuestionan el protagonismo de las proposiciones de discurso como vehículo exclusivo de designación, manifestación o relaciones de significación.¹²

Temas conexos han sido, exhaustivamente, investigados por numerosos autores en el marco de la teoría psicoanalítica.¹³

Como punto de partida, la designación de género poético versificado no hace justicia con la multiplicidad relacional que se infiere en la práctica berebère. Efectivamente, cada Izli se presenta no reducible al código lingüístico como exclusivo sistema ordenador, aunque reconocemos en el componente fonético-simbólico una de las dimensiones fundamentales de su semiótica.

Pienso que la estrategia compositiva de los izlam se basa en cambios de un dominio de signos a otro, delicadas piruetas de ida y vuelta en cuyo intervalo se localiza cierta producción de sentido.¹⁴ Más precisamente, los cantos-versificados son el sentido: una red de procesos

10 Viveiros de Castro, 2009, pp.61

11 Guattari, F (1977, 1979) Guattari, F., Deleuze (1980)

12 8 “El problema, de hecho, reside en la identificación privilegiada de la facultad de pensar con el “sistema de juicio” y del conocimiento con el modelo de la proposición. La antropología contemporánea,... diserta... sobre las severas limitaciones de ese modelo para dar cuenta de las economías intelectuales de tipo no occidental (o no moderno, no letrado, no doctrinal y otras ausencias “constitutivas”. Viveiros de Castro, 2009, pp.61.

13 Precursores en temas afines se hallan en: Abraham (1972), Fonagy (1970), Freud (1897-1940), Liberman, Maldavsky 1978, Maldavsky “et al” (2001). También se puede consultar: Kristeva (1993), Rosolato (1978), Tarrab (2005), Vasse (1974).

14 “[el sentido] es lo expresable o lo expresado de la proposición y el atributo del estado hacia las cosas y hacia las proposiciones. Pero no se confunde ni con la proposición que la expresa ni con el estado de las proposiciones. “[el sentido] es exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas” (Deleuze 1969, p.p.44)

complejos situados en el mundo vivible de los pueblos del sur marroquí.

Es indudable que una aproximación a los sistemas de intercambio y trasmisión de la etnia berebere nos aportaría mayor precisión. Incluso, sería aún más verosímil aprender a construir un izli. En cualquier caso, me limito a intuir el pulso de algunas vicisitudes en juego.

Tanto los cantos, las danzas, como los poemas se describen entre los atractivos más representativos de las tradiciones musicales de Marruecos. Las formas estéticas nos conducen a sentir, ver u oír imágenes visuales, sonoras, motrices u otras, en un conjunto de manifestaciones articuladas, aunque muchas -de ellas- puedan ser ajenas a nuestra percepción las concebimos inseparables de una comunidad con férrea vocación de mantenerse unida.¹⁵

Inicialmente, me pregunté si el poeta canta, recita o realiza un ejercicio de respiración. Pronto advertí que la formulación de estos interrogantes era radicalmente incompatible con el punto de vista de sistemas culturales que no exigen especificar formalmente sus manifestaciones expresivas¹⁶. Más bien, los cantos-versificados bereberes nos enseñan, magistralmente, operaciones de distribución de experiencias: lo singular abraza el entorno natural y social, lo colectivo se introduce en lo singular, según lógicas multívocas.

Es indudable que lo estético-comunicacional es uno de los efectos de sentido. Puedo decir, y esto no es metafórico, que la mayoría de las composiciones creativas bereberes son dátiles a punto de madurar, son proverbios, cortejo nupcial. Los poemas bailan la armonía de los granos de maíz y orientan el viento de la cosecha. Las danzas imploran, honran, transmiten. También los cuerpos, embellecidos a fin de atraer otros cuerpos, palabras u objetos, se transforman con virtuosa plasticidad.

Así, el potencial creador de estos pueblos parece desplazarse como abrevadero donde se hacen y deshacen las posibilidades -improvisadas e infinitas- del existir bereber. Sin embargo, el habla de sus habitantes, como también ilustra el epígrafe que precede esta sección, hace de mensajero y recolector privilegiado de vivencias. Pero: ¿cuál es la especificidad de estas experiencias? Aún más: ¿es posible localizar algunos efectos subjetivos?

15 El libro de M, Roving Olsen ha sido mi brújula privilegiada. (M, Roving Olsen 1997 *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)* Madrid, Akal).

16 María Laura Méndez (2011).

La investigación empírica -de corte estructuralista- de los joutes versificadas arriba a conclusiones esclarecedoras. Del extenso análisis elegimos mencionar: 1) la distinción de un tiempo de elaboración y otro de pronunciación, ambos consecutivos; 2) una correlación entre la extensión de los versos y la duración de la espiración respiratoria; 3) la repetición retroactiva de los versos, un rasgo que el autor vincula con un error en el cálculo anticipado de la respiración.

También se señala con énfasis que un izli -compuesto por numerosos versos- debe ser ejecutado con un solo impulso inspiratorio calculado previamente antes de comenzar la pronunciación. El razonamiento destaca el protagonismo de la respiración como unidad articuladora del sistema versificado en su conjunto. Consecuentemente, se arriba a una conclusión contundente: el cálculo anticipado de la respiración marca el pulso del poema.

Por mi parte, apelando a una perspectiva conceptual alternativa puedo inferir que la producción marroquí -ni menos lexical ni más musical- se sostiene en una implicación recíproca entre cuerpos y relatos que componen un único y específico modelo expresivo. Dicho en otros términos, cuerpo y relato con-viven en ámbitos móviles. Aún más, los cantos versificados convocan la noción de agenciamiento,¹⁷ en virtud de la diversidad de complicidades que se sugieren: entre las palabras y las cosas, la vida cotidiana y los ciclos de la naturaleza, los mitos, ritos u otras singularidades. Como diría la etnomusicóloga M. Roving Olsen:

La melodía... se designa con el término *rrih* en la mayor parte de los pueblos Chleuhs. Es un término que incluye también las nociones de “aire”, “viento” y, por supuesto, “tormenta”. Considerado un apoyo para las palabras, el *rrih* es también el soplo de la vida o el alma (*rruh*), como lo es también de los vegetales¹⁸.

Y más adelante:

Del mismo modo que el aire-melodía debe ser refrenado para sostener las palabras-granos, el aire que se respira debe ser moderado por el bien de los vegetales cuyos granos, según los Chleuhs, hace germinar. Y también aquí se confunden a veces los efectos de uno y

17 Designa un “complejo variable” en el cual los elementos co-funcionan sin exigencia de un rasgo específico que los trascienda. Por otra parte, la reunión de sus componentes (biológicos, sociales, virtuales, tangibles u otros órdenes) no supone el abandono de sus singularidades intrínsecas. Agenciamiento es un concepto alternativo de la noción de estructura o sistema según los modelos de las teorías lingüísticas o comunicacionales. Deleuze/Guattari.

18 M. Roving Olsen 1997 *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)*, p.34. Madrid, Akal.

Mg. ESTELA RUTH TARRABUniversidad UCES
etarrab@live.com.ar

otra. En efecto, el viento y la tormenta, tan nefastos para los cultivos, pueden venir no sólo del cielo sino también de la música.¹⁹

En las citas precedentes se ponen en evidencia relaciones que denotan afinidad entre ciertos elementos, aunque dichos vínculos no están guiados exclusivamente por figuras metafóricas. La noción de “multinaturalismo”²⁰ nos acerca a la lógica que respalda esta reflexión. Efectivamente, el concepto que incorporo se inscribe en el marco de nuevas perspectivas que redefinen la frondosa imaginación indígena de las culturas ancestrales en términos de concepciones teóricas. Así lo expone Viveiros de Castro:

Una teoría cosmopolita que describe un universo habitado por distintos tipos de actuantes o de agentes subjetivos, humanos y no humanos –los dioses, los animales, los muertos, las plantas, los fenómenos meteorológicos, con mucha frecuencia también los objetos y los artefactos-, dotados de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o dicho de otro modo, de “almas” semejantes. Esta semejanza incluye un mismo modo, por así decirlo performativo, de apercepción: los animales y demás no-humanos, dotados de alma “se ven como personas”, y por consiguiente “son personas”; es decir, objetos intencionales o de dos caras (visible e invisible), constituidos por relaciones sociales y existentes bajo el doble modo pronominal de lo reflexivo y lo recíproco, o sea de lo colectivo.²¹

En otro orden, mi intuición se dirige a considerar el compuesto indiscernible aire-melodía-vida desde la complejidad inherente a las preferencias sonoras. En ese marco subrayo una secuencia: una porción del aire impulsado desde los pulmones -al hacer vibrar las cuerdas vocales- se transforma en sonidos, uno de cuyos destinos es constituir *voces*.²²

Por una parte, esta última transformación que designamos como voces, es inseparable de la existencia de interlocutores presentes o ausentes, y en tal sentido, predispone o rememora percepciones, afectos o desencadenan actos, es decir, indica relaciones múltiples. En consecuencia, el aire, la materialidad sonora y las voces humanas son objetos y, a la vez, sujetos singulares y colectivos.²³

19 *Ibíd.* pp.35.

20 El multinaturalismo es concebido como uno de los pilares de una alter antropología indígena que rechaza la visión etnocentrista de las denominadas filosofías “de los pueblos exóticos”. E. Viveiros de Castro, *op.cit.*, cap.4, pp.59.

21 E. Viveiros de Castro, *op.cit.*

22 Lo señalado me pertenece.

23 “Los artefactos poseen esa ontología ambigua; son objetos, pero necesariamente indican un sujeto, porque son como acciones congeladas, encarnaciones materiales de una intencionalidad no material. Y así, lo que unos llaman “naturaleza” bien puede resultar la “cultura” de los otros”. *op.cit.*, cap.2, pp.43

Por otra, al poetizar el recitador se transforma y transforma a otros individuos merced a la trasmisión de saberes vivenciales, sensibles e intelectivos. Dicho de otra manera, el poeta como *cuerpo-voz-respirado* extiende fuera de sí una experiencia singular que se consolida a través de un relato compartido: él es productor y audiencia en un mismo movimiento.

Por mi parte, me atrevo a expresar, -tomando prestada una figura deleuziana-, que el devenido-poeta promueve devenires-aprendices o devenires-memoriosos de un habla rebelde u otras transiciones que ignoramos.²⁴

Desde otra perspectiva, advertimos cómo las composiciones de los Izlam de aït M'Goum se aproximan a la lógica del pensamiento mítico. Según nos consta, en las narraciones míticas se desconoce un trayecto de expresión único y completo.²⁵ En tal sentido: “[convergen a partir de una operatoria similar] las anécdotas, los rumores, los chismes, el folclor familiar y aldeano... los cuentos cómicos, los incidentes de caza.”²⁶ En efecto, por un lado responden a un punto de vista que puede promover relaciones entre elementos heterogéneos. Por otro, abonan la diversidad entre planos expresivos sin contradicción alguna. Asimismo, lo sorprendente o inesperado es inherente a la forma.

Apreciamos la analogía con los versos marroquíes, acerca de los cuales, se nos explica:

En estas regiones, uno tiene a veces la sensación de que todo está preparado para ocultar las palabras...” “la poesía más que escucharse, se adivina”²⁷ Pero el auditorio local no necesita más para retener las palabras o, mejor dicho, su versión de estas palabras, puesto que la ambigüedad del sentido parece consustancial a esta manifestación poética.²⁸

También nos auxilia la noción de metamorfosis mítica: con ella se describe la capacidad de los elementos o agentes de un mito para superponerse, diferenciarse de sí mismos, y no obstante, permanecer en el mismo plano del relato.

El nuevo instrumento conceptual, al que acudimos, es ilustrado por Viveiros de Castro: “[Es imposible] decidir si el jaguar mítico es un

24 ¹⁷ “Deleuze y Guattari introducen el motivo bergsonian del devenir, un tipo de relación irreductible tanto a las semejanzas seriales como a las correspondencias estructurales.” citado en: E. Viveiros de Castro, E (2010), pp.166

25 M.Laura Méndez (2011).

26 E.Viveiros de Castro (2010) op.cit., pp.177.

27 Galand-Pernet, 1987, 109) citado por M. Roving Olsen, op.cit., pp.25

28 M. Roving Olsen, op.cit

bloque de afectos humanos bajo la forma de un jaguar o un bloque de afectos felinos bajo forma humana.”²⁹ De manera análoga me animo a improvisar: no es posible saber si un izli es la forma humana de la acción del viento sobre los cereales o una buena cosecha bajo la forma humana. Dicho de otra manera: no es necesario decidir si el alma-aire humana define la extensión de cada verso izli o si los ciclos en la naturaleza guían el aliento y la respiración del poeta.

Para finalizar

El protagonismo otorgado a la investidura de la respiración podría favorecer la trasmisión de un léxico local que posee acentuados fonemas aspirados³⁰. También inferimos la incidencia que podría derivarse en el recitado religioso, puesto que pone al descubierto la circulación, en extremo incesante, del ritmo y flujo respiratorio. Justamente la enseñanza, siempre colectiva y precoz, del Corán suele compararse a los métodos de trasmisión oral de la poesía. (Olsen 1999). Aún más, nos alcanzaría con indicar el valor de estas acciones -a predominio sonoro- como sofisticado ejercicio cardo-respiratorio.

Sin ánimo de forzar compatibilidades entre modelos teóricos, ya sean filosóficos, de las ciencias sociales, antropológicos y algunos que se derivan de la teoría psicoanalítica –todos-, sugieren, sin lugar a duda, preocupaciones afines.

Finalmente, asumo el riesgo por simplificar en exceso cuando digo que: el cálculo anticipado de la temporalidad de la respiración junto a la equivocidad que le es propia hace su contribución a procesos originariamente funcionales e indiscernibles de la contingencia del deseo.

Por fin, los poemas del Atlas no solo hacen lucir el habla marroquí sino que se modelan con la actualidad del presente; una temporalidad que reúne en un mismo espacio intercultural las condiciones de subjetividad del universo berebere con mi propio texto.

Fecha de recepción: Octubre de 2013

Fecha de aceptación: Noviembre de 2013

29 E. Viveiros de Castro (2010) op.cit., pp.46.

30 Como otras lenguas semíticas el habla de los Chleuhs posee su especificidad. La expresión: “fonema aspirado” pretende destacar sólo uno de sus rasgos: “Aspirado-da. (Del part.de aspirar). adj. Fon. Dicho de un sonido: Que se pronuncia emitiendo con cierta fuerza el aire de la garganta.” Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Segunda Edición, 2001.

Referencias Bibliográficas

DIVERSIDAD

DICIEMBRE 2013
#7, AÑO 4
ISSN 2250-5792

Mg. ESTELA RUTH TARRAB

Universidad UCES
etarrab@live.com.ar

Eduardo Viveiros de Castro; *Metafísicas Caníbales*; Kats; Buenos Aires; 2010.

Estela Tarrab; “*Los Cantos de garganta Inuit. Análisis del valor psíquico de una práctica vocal comunitaria de transmisión transgeneracional en un contexto de desvalimiento social*”; tesis de Maestría en Psicología; Universidad de Ciencias Sociales (UCES); Buenos Aires; 2010.

Guille Deleuze / Félix Guattari; *Mil Mesetas*; Pre-Textos; Valencia; 1980.

Hassan; *Le calculé inconscient de l'improvisation; Poésie berbère, rythme, nombre et sens*; Peeter; Paris- Lovaina; 1995.

Hassan Jouad; “*Un angle mort des sciences du langage: l'anticipation Respiratoire de la phonation*”;

Tipology des formes poétiques; Coloquio; CNRS, l'EHESS et l'Université; Paris X Nanterre. Paris, 8 y 9 de abril 2005.

Italo Calvino; *Las ciudades invisibles*; Minotauro; Barcelona; 1993.

María Laura Méndez; *Procesos de subjetivación. Ensayos entre antropología y educación*; Fundación La Hendija; Paraná; 2011.

Miriam Roving Olsen; *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)*; Akal; Madrid; 1997.