

REFLEXIONES SOBRE LA ETNOPOESIA

M. Carmen AFRICA VIDAL
Universidad de Alicante

1. Origen y objetivos

El término "etnopoésia", acuñado por Jerome Rothenberg (en 1975 se celebró, bajo su dirección, el I Congreso Internacional de Etnopoésia, en la Universidad de Milwaukee), hace referencia al lugar de encuentro entre antropología y poesía. La etimología de la palabra es interesante. *Ethnos* en griego significa "otro"; por lo tanto, es la poesía de "el otro":

...*ethnos* wasn't always what we would now take it to be, not an expression of what we are as groups in isolation, centering, orbiting around ourselves, but an expression instead of otherness, a sign that points from what we are or may become to what we aren't, haven't thought ourselves to be, may fear or scorn... or in the present instance... is what we long for, need, toward the completion of our being human. At that earlier time then, *ethnos* meant nation, people, group, or race, not as *this nation* ("us") but as *those nations* ("them" or "others"). (Rothenberg 1976: 6)

Además, para los griegos los *ethnoi* eran los de fuera de las ciudades, los que vivían en plena naturaleza, los salvajes, los alejados de la civilización.

El segundo término clave es "poética". Antin lo define en función de los conceptos de descubrimiento y aventura:

...what I take the "poetics" part of ETHNOPOETICS to be is the structure of those linguistic acts of invention and discovery through which the mind explores the transformational power of language and discovers and invents the world and itself. (Antin 1976: 112)

Y, para Rothenberg, tiene connotaciones éticas:

Poetics, Poetry, the process of. To take that as a process of cognition, of creation in that sense: knowing, coming into knowing what we are. To say, articulate, our sense of being in the world, however changeable, dangerous & slippery... live in the hope of transformation, of a deepened, heightened, sense of who we are & where: where we have come from, where we're going... There is... a process to be uncovered & learned, not as "our identification in a hierarchy of higher forms" but (Duncan again) "in our identification of the universe".

In that process, of which the ethno poetic forms a part, we break with the immediate, inherited past & find resources for our search, our meeting with the future, in something vastly older: the "nature-related cultures", as Snyder calls them, with their roots back to the Paleolithic & the Dream-time... it is this questioning, re-questioning, of forms that brings us to the possibility of an ethno poetics. (Rothenberg 1976: 7).

Además de acuñar y definir el término "etnopoésia", Rothenberg es editor de *Alcheringa*, la primera revista dedicada a este tipo de poesía ("alcheringa" es el término que los indios arunta emplean para definir el sueño eterno). En el primer número se establecen los objetivos de la revista: "*Alcheringa* will not be a scholarly journal of 'ethnopoetics' so much as the place where tribal poetry can appear in English translation and can act (in the oldest and newest of poetic traditions) to change men's minds and lives". Esto último es importante: cambiar las vidas y las mentes de los hombres. Por otro lado, Rothenberg y Dennis Tadlock comentan que hay ocho puntos que esperan llevar a cabo en *Alcheringa*:

- 1) explorar las poesías del hombre para llegar a un mayor conocimiento de lo que es o puede ser un poema;
- 2) establecer una base para experimentos en las traducciones de poesía oral/tribal y plantear las posibilidades y problemas de la traducción de culturas muy divergentes;
- 3) animar a los poetas a que participen activamente en la traducción de este tipo de poesía;
- 4) animar a etnólogos y lingüistas a trabajar en áreas ignoradas por las publicaciones académicas, por ejemplo, presentar las poesías tribales como valores en sí mismas más que como datos etnográficos;

- 5) ser una vanguardia en la iniciación de proyectos de cooperación entre poetas, etnólogos y otros;
- 6) volver a sistemas de poesía complejos primitivos y explorar formas de presentarlos en traducciones;
- 7) insistir mediante ejemplos y comentarios en la importancia de la poesía tribal hoy, y
- 8) combatir el genocidio cultural en todas sus manifestaciones.

2. Características

2.1. La característica principal de la etnopoésia es la de intentar ser, como dice Snyder, una crítica de la civilización misma (Snyder 1977: 15), en un intento de volver a lo básico, al origen, a la esencia (Sherman Paul 1986: viii), entendiendo por esencia el desarrollo pleno de la naturaleza humana. La etnopoésia cuestiona toda convención preestablecida, intenta crear un arte más responsable, en el sentido de que responda a la vida, un arte que se constituya a partir de las experiencias del ser en el mundo, en un universo que se define por lo humano. No en vano Antin define la etnopoética como "Human Poetics" o "People's Poetics or the poetics of natural language"; es una poética que, además, exige un orden diferente al que hoy tenemos:

Central to and defining the poetics I am trying to suggest here is the conviction that the order man may contrive or impose upon the things about him or upon his own language is trivial beside the divine order or natural order he may discover in them. (Duncan 1966: 139).

De ahí que la etnopoética se preocupe por el concepto de acción ("my experience" dice Rothenberg "is the experience of everything that happens to me in that act"; "the poem is everything that happens") y por la idea romántica de la progresiva creación del yo, según la definición de Quasha:

At root, "Ethnopoetics" has to do with the essentially "local" incidence of "poesis" or acts of "making". The word *Ethno* derives from Indo-European *seu* which the American Heritage dictionary lists as "people", our "people", we "ourselves", "of our kind" and it lives on in the word "self" and in the reflexive pronouns of "self-poetics", "our kind" of poetics, which by an inevitable extension of *poesis* becomes that activity which has gradually become conscious of itself since the Romantics' Self-making. What does "ethno" do? That question translates as: What does any local band of people living together do in their poetry? Answer: They speak their name in what they do. (How many names of peoples mean simply, the People?) They heal themselves and keep themselves whole. They know who they are. (Paul 1986: 8-9 y Quasha 1976: 65-77).

2.2. Otra característica de la etnopoética es que intenta establecer un vínculo entre lenguaje y realidad, entre el ámbito de la mente humana y su relación con el mundo, de ahí el interés por filósofos anti-formalistas como Heidegger. La idea del metro poético como moral u orden tradicional es algo que se rechaza como incompatible con los impulsos emocionales del poeta. A partir de Olson, se busca una nueva metafísica: "The appearance of Olson and the Black Mountain poets was the beginning of the end for Metaphysical Modernist tradition" (Antin, en Paul 198: 23). El poeta construye y descubre la realidad fenomenológica, y es consciente de que la poesía es una representación de la realidad.

2.3. La oralidad es un rasgo fundamental de esta poesía, algo que ya los Transcendentalistas apreciaron. Como dice Tristan Tzara, "el pensamiento se crea en la boca". Antin, por ejemplo, "define" la poesía en función del habla:

some time ago i was sitting in on a doctoral examination in literature where in spite of all efforts to prevent it the conversation came round to what poetry was everybody got depressed the student started in glumly to explain about irony and metaphor and like a drowning man i saw it all before me "imagery" "feeling" "metrical language" "the great references in man and nature" and gasping for air i interrupted "look if someone came up and started talking a poem at you how would you know it was a poem" it may not have helped the student much but we all felt better afterwards and it seemed to help me thinking about poetry as some kind of talking you might like to say singing and thats all right with me because properly understood singing is some kind of talking though i dont care much for what poets usually call singing because it seems like a boring way of talking anyway i decided to make poems by talking (Antin 1972: 44)

El habla cotidiana es, para estos poetas, una manera de entrar en el ámbito de la experiencia, en un espacio abierto, una forma de evitar lo que Olson llama "the lyrical interference of the individual ego" (Olson 1970: 47-52). Así, se abandonan las definiciones, porque se las considera not natural parts of language activity among human beings", pues "we speak in utterances with little tunes not even sentences" (Antin 1972: 41).

El carácter oral de la etnopoésia también está relacionado con el mantra, un sonido mental tan importante en la creación como en la disolución de formas. Su función no es únicamente expresar significados ordinarios, sino que ha de ser capaz de activar las formas divinas invocadas. Un mantra ejerce su poder no tanto al expresar el significado según nosotros normalmente lo entendemos, como mediante las vibraciones del sonido. Los primitivos, conocedores del secreto poder de los sonidos, componían los mantras uniendo sílabas simbólicas según ciertas leyes de los textos tántricos.

La poesía oral es además dialógica en el sentido de Buber (Buber 1956; Paul, 1986: 31). No se intenta llegar a la posesión, sino a la contemplación y experimentación, al conocimiento íntimo, aunque no comprensivo; a la desgarradura que convierte la unidad en multiplicidad. La etnopoésia ofrece una relación entre el yo y el tú que es directa e inmediata. Entre ellos no se interpone ningún juego de conceptos, ningún esquema, ninguna imagen previa; no hay fines ni anticipaciones, todo centro es un obstáculo. Del tú no se tiene conocimiento reflexivo, sino que se manifiesta por la experiencia. La palabra demuestra, según Buber, que el ser humano es obligado por un devenir inexorable, contra el cual toda resistencia suya es ilusoria.

El diálogo que propone la poesía responde a la raíz psicológica y metafísica, bajo la etimología griega del término: "diálogo" no es intercambio de palabras, sino mutualidad de acción interior. El tú responsabiliza, se intenta salir de la "EGO POSITION", de ahí que estos poetas se quejen de que la filosofía de Occidente haya reducido el pensamiento a "dialéctica", lo cual no pasa de ser un coloquio solitario de la mente que piensa — "secreto coloquio del alma consigo misma", para decirlo con Platón.

Frente a esto, Buber propone la "dialógica", y la etnopoética la acepta. Se trata de un encuentro con una realidad más íntima, con algo semejante a lo que Sócrates denominó *daimon*. Es una postura mucho más abierta y generosa: parafraseando a Feuerbach, podríamos decir que la verdadera dialéctica no es un monólogo del pensador solitario consigo mismo, sino un diálogo entre yo y tú que deja de ser pura doctrina y que resuena en la esfera del "entre" como un salmo de dolor y de esperanza: "I assume there is always an other, even when it is only the self alone" (Antin 1976: 115).

Los poemas no son sólo constructos de energía ("the going energy of content toward its form") sino también "energy transferred from where the poet got it... by way of the poem itself to... the reader" (Olson 1960: 387). El habla es la base de estos poemas, de ahí el comentario de Olson: "all act springs from the place where breath comes from" (Olson 1960: 388-389).

2.4. Otro rasgo de la etnopoésia es el de ser una poética del descubrimiento; la poesía se convierte en una forma de descubrir el yo y la realidad, en una manera de participar en el mundo, pero no de dominarlo:

progress
is beginning ("Man is, He acts" Olson)
man's activity

even if the description is a delusion
it is worth
while

for the value
he wishes to speak
stands in the world

* * *

take what comes
what is given
is used
the extreme
is used

express
its sense

* * *

words
in the ceremony of manumission

David Antin, "5th separation meditation"

the central mind
seems out of place

Jerome Rothenberg, "The Dreamers"

El habla es la casa del ser abierto a la improvisación y al instante: "language as the act of the instant", no "as the act of thought about the instant" (Olson 1960 y 1970). El habla tiene que ver también con la necesidad del hombre de contar "history" (Olson 1960: 23): "I am letting you a / story to let myself / think about it" "and ive called this talk tunning" (Creeley 1970). Etnopoesía es la atracción que el ser humano siente por el acto de descubrir: "get on with it, keep moving, keep in, speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts, the split second acts, the whole business, keep it moving as fast as you can" (Olson 1960: 388). El poeta de "In Cold Hell, In Thicket" sabe que siempre hay un campo, una oportunidad, y ha de estar dispuesto, como Duncan cuando evoca a Whitehead, a enfrentarse con lo desconocido, con lo que aún está por descubrir. O, como afirma Antin, "I'm really looking for the right situation for discovery and invention, and I'm more interested in looking and discovering than in convincing or explaining" (en Paul 1986: 53), en descubrir, sobre todo, las propias emociones; por eso, en "Talking to Discover" comenta que "the

invention of the self is an outcome of talking to discover, the outcome of a discourse genre", donde "the self is a preliterate society because it doesn't proceed by writing and it has no absolute repository of any past event... it has only the memory which is a way of proceeding and not a treasure trove" (Antin 1976: 116).

2.5. Para llegar a realizar las características hasta aquí mencionadas (crítica del orden establecido, vinculación entre mente y mundo, oralidad, fascinación por el concepto de descubrimiento) hace falta, sin duda, energía, concepto éste importantísimo para la etnopoesía. Tanto el poema como la vida deben ser un "high energy construct", no *ergon* sino *energeia*, no un artefacto del espíritu o un concepto teórico, sino un proceso vivo. El habla misma es poesía, no un vehículo para la poesía. Los poemas orales son "language events" (Rothenberg), y poseen una forma orgánica que, según dice Duncan de los poemas de Whitman, evoluciona: "the ever flowing, ever Self-creative ground of a process". "I want the flow of talk" (Antin 1976: 117-118). Se busca a Vak, a Saravasti, la diosa de la poesía en flujo.

Estamos ante una poética que intenta sobre todo vivir la propia vida, y no posponerla; es una poética del lugar y del contacto, del riesgo de lo abierto, de las peculiaridades del momento, de la simplicidad y de encontrar el camino sin necesidad de recurrir al mapa; opuesta a lo que Olson llama "literalists who make maps" (1970b): "what they've done is to isolate a space outside of the one they're in they have in some sense to alienate themselves and their world which they have always been inside of" (Antin 1972: 45). La "career of literalism" es "a disease of mind", y produce una poética autoritaria y estática.

Estamos ante una poética activa, llena de energía y caracterizada por la generosidad de dar, que propone una nueva forma de experimentar las relaciones con el mundo, olvidando las buscadas simetrías y ortodoxias de la modernidad; de ahí que, por ejemplo, los "Confessional Poets" sean una especie de transición entre ambos movimientos.

3. La imagen

La etnopoesía intenta crear una poética libre de retórica y extravagancias; de ahí su protesta contra la herencia inglesa y, especialmente, contra la tradición posteliotiana. Una consecuencia de esto es la vuelta a una poesía que depende de la imaginación y cuyo vehículo básico es la imagen, "imagen subjetiva" en el caso de Bly y Wright; "imagen profunda" en el de Kelly y Rothenberg. Como el primitivo, la etnopoesía prescinde de la abstracción, se deja llevar por la

imaginación y los instintos e intenta encontrar imágenes subjetivas universales que tengan correspondencia profunda con la vida objetiva del conocimiento y de la experiencia. En el centro de tal revelación está la imagen, ya que, según estos poetas, éste es el código que empleamos para comunicarnos en profundidad. Estas imágenes intentan precisar el instinto y el sentimiento, aunque su comprensión se debilita si la imagen se convierte en abstracción. El modo de organizar las tensiones y asociaciones en el poema conduce al descubrimiento de lo subjetivo universal. La imagen busca la espontaneidad y sigue un movimiento interno constante de percepción en percepción. El sonido tiene un papel destacado, sobre todo en la manera en que los efectos de la imagen se diseminan por medio de ecos o resonancias.

La imagen se convierte en materia prima no sólo de la poesía, sino también de la vida. En la poesía de Bly, por ejemplo, la imagen destruye toda estructura consciente y lógica, toda abstracción intelectual, y antepone el mundo interno del poeta al sentido común del mundo externo. Como el duende de Lorca, la imagen de la etnopoesía es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Se busca una poética orgánica, violenta, salvaje, que se desarrolla a saltos, por asociaciones subconscientes.

Ese interés por el inconsciente colectivo, entendido éste como una especie de banco de imágenes, les lleva de modo inevitable a considerar lo primitivo como indicio de la permanencia y poder de las imágenes. Como dice Rothenberg en *Technicians of the Sacred*, hay un sentimiento de unidad que rodea al poema, un concepto de la realidad de encadenamiento, o "la solidaridad de toda vida" de la que habla Cassirer. Así, Rothenberg define al poeta, con una frase de Eliade, como un "técnico de lo sagrado" que extrae su palabra de un almacén colectivo.

En la misma obra, Rothenberg caracteriza este tipo de poesía como un proceso de pensamiento imaginativo desarrollado en grado sumo y que contrasta con las simplificaciones de la lógica aristotélica, con sus categorías objetivas y reglas de no contradicción, mientras que, para el poeta americano, la tensión es un elemento sumamente interesante con el que se entra en una fase post-lógica, onírica, en una lógica de polaridades y tensiones que quedan sin resolver, indeterminadas.

Nos encontramos ante una poesía de la imagen profunda, del azar, poesía proyectiva hacia un campo compositivo; el poeta como chamán y el chamán como poeta, en una situación visionaria abierta que se mueve hacia lo interno, hacia una condición primitiva común, pues el mundo fundamental de la poesía es el mundo interior (cf. Bly, *The Seventies*). El poema expresa lo que acabamos de empezar a pensar y pensamientos que todavía no hemos pensado. El poema debe atrapar vivos estos pensamientos, capturar estos animales flexibles; la

etnopoesía desea sumergirse en lo irracional del flujo vital, y es en este acto espontáneo de identificación donde espera encontrar el significado. Hay además un apego a lo particular y concreto como forma de derrotar a la mente racionalista inclinada hacia la abstracción y un intento de identificar el mito cosmogónico a través de su presencia en el inconsciente. Es una poética que aspira a dotar de forma al diálogo de las emociones que atan el hombre a su mundo.

La imagen profunda nace del abismo sin bordes (Rothenberg); el poeta se sumerge entre las ramas perdidas hasta el momento de la visión. La poesía se ocupa de cosas que se transforman y de transformar cosas. La imagen profunda renueva la exigencia de que el poeta vaya a la realidad de las cosas mediante un mirar hacia adentro: que el proceso de percepción de sí mismo se una en la medida de lo posible con nuestra percepción del mundo: "the 'deep image'", comenta Rothenberg en su ensayo "The Deep Image Is The Threatened Image", "is the poetic image struggling with the darkness... the image rescued from the lie of the unthreatened".

La palabra "profunda" no intenta transmitir un sentido de intensidad, sino mostrar que la dirección de la mirada en este tipo de imagen es hacia dentro del hombre antes que fuera de él. No es un hábito de los ojos, sino una penetración de sí mismo para fijarse de nuevo en el mundo con los ojos-del-sentimiento. Se ve el universo en toda su riqueza natural coetánea como si no hubiese diferencias entre quien ve y las cosas que ve. El poeta descubre lo desconocido, creándolo a partir de los vastos recursos de su vida interior, el depósito de un mundo de experiencias. Así, el poema contiene al mismo tiempo, como diría Baudelaire, al objeto y al sujeto, al mundo externo y al interno del artista. Lo que se busca es la unidad de la experiencia. En *White Sun Black Sun*, por ejemplo, Rothenberg une, ya en el título, contrarios; no opta por o / o, sino por ir "into inter-everything", que está a su vez relacionado con el acto de crear:

I form the light & create darkness
I make peace & create evil
I Yahveh do all these things

(*A Big Jewish Book*, epígrafe)

4. Por una ontología nueva

A través de lo que Bly denomina la "imagen profunda", se llega a unas dimensiones psicológicas y ontológicas distintas. Esa imagen hace referencia al poema como unidad orgánica, como una forma de ver o participar en la experiencia. Se necesita una poesía que penetre en el ser humano, que trascienda el yo y que llegue hasta el *ethnos*. Es una fuerza, pues, que tiene una función

moral, que hace ver al hombre lo que comparte con el resto de seres vivos, ayudándole así a combatir el egocentrismo. El diálogo nos acerca a los demás, al tiempo que nos abre a una realidad más comprehensiva. Las fuerzas psíquicas y cósmicas se unen. La imagen de Bly ocupa un espacio en el horizonte de la experiencia. Las energías de psique y naturaleza aúnan esfuerzos para alcanzar una mayor autenticidad, pero sin egoísmos, porque hay que conseguir llegar a "the other side of despair" (Olson). El poeta vuelve a la energía que se manifiesta en los actos de percepción intensa, con los que se construye un espacio mental nuevo donde la imaginación es un reflejo de la tierra como templo y actividad poética, como la casa del ser. Así, la estética de la presencia se define por el "be here intensely", porque acaba siendo la corporeización de la experiencia directamente presentada en el acto de aprehensión.

Se declara la guerra a lo que Olson llama, en *Human Universe*, "Whig-gery", a las asunciones puramente racionalistas del individualismo burgués. Se buscan

Poems in which meaning & connections are left entirely (or for the most part) unspecified, in which appearances & concatenations of words happen because of an objective chance-operational method, not thru the immediate choice of the poet... but constructions or event-series which allow each reader or hearer to be visionary himself rather than the passive receiver of the poet's vision. Confronted by this kind of poem, the sympathetic reader or hearer (& the poet himself as he watches the product of his chance-operational appear) addresses his attention primarily to each word or series of words as it happens, without attempting consciously to find meanings beyond those obviously belonging to the words themselves, or to connect the words more than they are already connected. (Mac Low 1972: 45)

El énfasis recae en el acontecimiento y no en la estructura, dando paso a una imagen profunda en la que mente y mundo se unen y comparten la interrelación de todo lo que está vivo. El yo no es para la etnopoésia un lugar donde almacenar y ordenar experiencias, sino una fuerza que no aspira más que a participar de la experiencia. El ego no es una identidad creada, sino un "órgano" que reacciona frente a la experiencia de un modo que recuerda las implicaciones musicales y sexuales del término. El yo no crea orden, sino que permite al poeta aprehender también las energías y emociones íntimas del mundo circundante, no es una forma de control, sino un modo de entrar en "the condition of things" (Olson 1970: 10, 28). La imagen de la personalidad se multiplica en todas direcciones para convertirse no en un centro, sino en "centralidad": el significado de la vida está en las cualidades y emociones inmanentes a las cosas y a los actos; el significado es lo que surge como presencia activa. En chino, "significado" se

traduce por Tao. El significado depende de las respuestas de la mente, las emociones y los ritmos fisiológicos, de ahí que el poema no deba significar, sino ser:

There is only one thing you can do about kinetic, re-enact it. Which is why the man said, he who possesses rhythm possesses the universe. And why art is the only twin life has — its only valid metaphysic. Art does not seek to describe but to enact... As the Master said to me in the dream, of rhythm is image / of image is knowing / of knowing there is / a construct. (Olson 1967: 10, 121).

Las fuerzas emergen de la oscuridad de la tierra, de los dioses lawrenceanos (cf. Lawrence 1981: 180-213):

Wisdom is intuitive knowledge of the mind of love and clarity that lies beneath one's ego-driven anxieties and aggressions. Meditation is going into the mind to see this for yourself — over and over again, until it becomes the mind you live in. Morality is bringing it back out in the way you live, through personal example and personal action. (Snyder 1969: 92)

El lenguaje se une directamente a la experiencia de las cosas, frente a la idea tradicional de que es un código arbitrario impuesto. En este sentido, Duncan asegura que no es un conjunto de elementos para ser manipulados, sino poder, ritmo, música que revela un proceso de descubrimiento y las relaciones orgánicas de las emociones experimentadas. Las palabras son algo tan natural como cualquier otro componente de la experiencia: "definition — leemos en *Human Universe* — is as much a part of the act as sensation itself; we ourselves are both the instrument of discovery and the instrument of definition".

Por eso vale la pena recordar aquí la distinción tripartita que Olson establece entre *topos*, *typos* y *tropos*. Con ella se resume el acercamiento de la poesía al cosmos. *Topos* hace referencia al sitio, a la influencia que el lugar puede tener sobre nosotros. Las danzas del *topos* se encuentran íntimamente ligadas a lo innombrable, al nacimiento a partir de un lugar, a la tierra, a la presencia del mito, a las relaciones orgánicas y a las fuerzas naturales. Apolonio y Tyana "shape together an ambiguous double backed thing as darkness returns and is final" (cf. Olson 1970: 47-58). Lo interno y lo externo, el hombre y la naturaleza, lo físico y lo psíquico, se unen en el acto creativo del "actual willful man", el protagonista de *The Special View of History*.

Typos tiene que ver con la energía del entorno, con los arquetipos psíquicos y con las "huellas" de la naturaleza, y detrás de todo ello se advierte la influencia de Whitehead, de su definición de lo primordial como nexo entre los objetos eternos, del *locus* de todo lo potencial que se actualiza en el proceso de la historia. *Tropos* es la fuerza dinámica de nuestra respuesta al flujo de la

energía cósmica. Olson se enfrenta así a los conceptos de Cosmos y Caos teniendo en mente tres estadios de la emoción:

In the first stage of feeling, the chaos of physical enjoyment is both the reality and the process, but as process... already Spirit (which is pneuma and means breath-wind, air) is operative. In the second stage, when the individual impresses his or her sense of order on the multiples, already Desire or Eros has begun to leaven the matter; already the vision of form (Kosmos, order harmony the world) is operative. And in the last stage, satisfaction, when both the enjoyment and the desire are one (the desire for form is the creative force, or what has been usually called God), the process of feeling becomes the reality and man is "satisfied". But such a satisfied man is never possibly the trope Man. The trope Man, like the sliding concept of Chaos... is only the creature at the second stage of feeling, which amounts to no more than the creature crowing over his own triumph over incoherence. It is not the thing man when he has the thing in hand, which is any one of us in the face of satisfaction. And at that point any man or woman recedes... from his creation (Olson 1970: 51-52).

Poesis es creación, es el proceso poético básico, el reconocimiento de los contrarios y su reconciliación; *Poesis* son los actos lingüísticos de invención y descubrimiento mediante los cuales la mente explora la fuerza del lenguaje y llega a inventar el mundo. La etnopoésia escudriña la conciencia y nuestra forma de vida; su objetivo último es descubrir la estructura interna y los límites de la mente. El poeta es un chamán, un visionario. Nos encontramos ante una poesía de cambios; por eso Rothenberg asegura que él se identifica con una tradición que tiende a ser experimental tanto en la poesía como en la vida, afirmación que trae consigo implicaciones éticas, la ruptura de estructuras y formas de vida establecidas:

In an interview with Kevin Power, he (Rothenberg) addresses the need to liberate the mind from fixed or confining structures and say that what the shamans did to this end modern poets do—those poets "involved (with) vision & structure (or the breaking down & building up of structures)" (Paul 1986: 99).

Las reflexiones éticas implícitas en la etnopoésia nos llevan a conclusiones que ya Jung o Castaneda advertieran:

'the question is no longer to ask what the dominant disciplines can do for the understanding of the dominated cultures of ethnopoetics, but to ask what the combined disciplines and practices of ethnopoetics can do for the understanding of our own self-colonized culture. (Benamou 1976: 5)

La creación, entendida en su sentido más amplio, es la razón de nuestra existencia; en ella y en el poema todo tiene cabida. Si queremos llegar a la verdad

del universo y de nosotros mismos, tendremos que aprender a leer, como diría Duncan, ese texto que es el mundo. La vida creativa nos lleva a la realidad de la Creación, al mundo interior, emocional e intelectual, como respuesta a nuestra conciencia del universo creador. No se trata de recitar la vida, sino de vivirla.

REFERENCIAS

- ANTIN, David. 1972. "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry". *boundary 2*
- . 1974. "A Note on Poetry & Prose & Talking As Postscript to 'Talking at Pomona'". *Alcheringa* 4: 42-44.
- . 1976. "Talking to Discover". *Alcheringa* 2.2: 112-119.
- BENAMOU, Michel. 1976. "Foreword". *Alcheringa* 2.2: 5
- BLY, Robert. 1962. *Silence in the Snowy Fields*. Middletown (CT): Wesleyan UP.
- . 1970. *The Teeth Mother Naked at Last*. San Francisco: City Lights.
- . 1979. *This Tree Will Be Here for a 1000 Years*. New York: Harper and Row.
- BUBER, Martin. 1956. *Yo y tú*. Buenos Aires.
- CREELEY, Robert. 1970. *A Quick Graph*. San Francisco: Four Seasons Foundation.
- DUNCAN, Robert. 1960. *The Opening of the Field*. New York: Grove Press.
- . 1966. "Towards an Open Universe". En Nemerov 1966: 131-140.
- . 1968. *The Truth and Life of Myth*. New York: House of Books.
- LAWRENCE, D.H. 1981. *Selected Essays*. Harmondsworth: Penguin.
- MAC LOW, Jackson. 1972. "Chance, Silence and Language: Some Performance Picces". *Alcheringa* 4: 49-59.
- NEMEROV, Howard, ed. 1966. *Poets on Poetry*. New York: Basic Books.
- OLSON, Charles. 1960. "Projective Verse". En Allen 1960: 386-397.
- . 1967. *Human Universe*. New York: Grove Press.
- . 1970. *The Special View of History*. Berkeley: Oyez.
- . 1970b. *Archaeologist of Morning*. London: Cape Goliard / Grossman.
- PAUL, Sherman. 1986. *In Search of the Primitive*. Baton Rouge and London: Louisiana State UP.
- QUASHA, George. 1976. "The Age of the Open Secrets: a writing piece on Ethnopoetics, the Other Tradition and social transformation". *Alcheringa* 2.2: 65-77.