

#07

ANTS WAX MANIC: A TRANSLATION IN ORATURE

Kyle Wanberg

University of California, Irvine

kylewan@gmail.com

Recommended citation || WANBERG, Kyle (2012): "Ants Wax Manic: A Translation in Orature" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 7, 40-57, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-kyle-wanberg-orgnl.pdf>

Illustration || Raquel Pardo

Article || Received on: 29/01/2012 | International Advisory Board's suitability: 18/05/2012 | Published on: 07/2012

License || Creative Commons Attribution Published -Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License



Summary || In this study I examine a translation of the oral Ant Songs from *'Akimel 'O'odham* (Pima) to English, emphasizing the way obstacles to translation transfigure how they are rendered as literary works. An analysis of their performance, language, cultural codes, and orality illuminate a highly ambiguous territory. The study of this and other translations of orature, including the difficulties they give rise to, can enrich our understanding of literature as well as translation.

Keywords || Orature | Translation studies | Pima studies | Global literature | American Indian literature | Postcolonial studies.

0. Introduction

Consider for a moment a trail of ants: on reflection, their social order seems to be implied in their very formation and enacted in their collective movement and direction. The course they take expresses an orchestration of common current and purpose shared among the drones as they perform their functions *en masse*. Such a trajectory lacks independent intentions. If we place an obstacle in their path, the ants will diligently continue on, making any necessary detours. In many ways, translation is a process that is overdetermined by its directionality, which will adapt to obstacles in its path much like our ants, which refuse to hold still for their portraits.

Pima describes the people, language, and culture of a group of American Indians of the American Southwest. Pima is a Uto-Aztecan language that is spoken in parts of southeastern Arizona and the northern Sonoran desert in Mexico. The Ant Songs are part of the genre of animal songs in the poetic traditions of Pima song, dealing with heightened emotional states and expressions. The version of the Ant Songs explored in this paper is a translation of song parts that were recorded by Andy Stepp in the 1970's. The cassette passed between hands of white Americans who could not decipher it, until it was made the subject of translation through a collaboration between Donald Bahr, a white anthropologist, and Lloyd Paul, a Pima singer.

In this study I examine the translation of the oral Ant Songs from 'Akimel 'O'odham (Pima) to English, emphasizing the way obstacles to translation transfigure how they are rendered as literary works. An analysis of their performance, language, cultural codes, and orality illuminate a highly ambiguous territory. The study of this and other translations of orature, including the difficulties they give rise to, can enrich our understanding of literature as well as translation.

Approaches to oral works of cultural production have examined the oral-written divide from various perspectives. For example, in his *Orality and Literacy*, Walter Ong draws a stark contrast between oral and literate cultures. Some American Indian literary critics have criticized Ong's approach by deconstructing his characterization of any clear distinction between the oral and the literate "mind" (See Teuton, 2010: 15-22). In contrast, medievalist Paul Zumthor has written extensively on the flux or "*mouvance*" of texts, providing a complex analysis of the interplay between oral and written texts in medieval poetics (Zumthor, 1987: 160-177). In this essay, I examine the Pima Ant Songs as a work of orature whose translation troubles divisions between the written and the oral.

The term "orature" was originally coined by Pio Zirimu (See Bukenya

and Zirimu), and taken up as a critical call for the decolonization of African universities whose literature departments exclusively focused on European literature from the former colonies of newly postcolonial states (Ngũgĩ, 1998: 105-28). Orature continues to be an important concept in studies of literature of Africa and the African diaspora. Likewise, the translation of the Pima Ant Songs can also be seen and studied as a work of global orature. As orature, the translation seeks to capture some of the poetry of the original songs.

Recent efforts within comparative literary studies have grappled with the task of opening the canon to embrace greater diversity (See Bernheimer, et. al.). By focusing on issues that emerge through the process of the literary translation of a work of orature, I argue that the translation of the Ant Songs is an essential contribution to the study of global literature. As a work from a language and a culture that is rarely translated (and when it is, the translations are too often relegated away from literary study), the literary translation of the Ant Songs is both risky and radical. Calling attention to the inequality of languages vis-à-vis their being translated at all, Sandra Bermann argues that “although translation offers the potential to create a less hierarchical conversation among different world cultures large and small, such a conversation will depend on understanding the risks, difficulties, and power relations that translation entails” (86). Despite the risk of such a translation, it is important to read it in its own right, as a radical and original literary contribution to global literature. As Jonathan Culler puts it, “radical translations, conferring meaning on the original, strengthening some features, bringing others to prominence, encouraging a certain irreverence in the face of the original, can thus promote a good discussion” (2010: 97).

1. Maddening Ambiguity

For their readers, the Ant Songs reveal a paradoxical and shifting ground, over which the songs travel. Their translation represents a recent turn in the history of their shifting trails, one that stimulates questions about translation and its limits. The Ant Songs may be read, analyzed, and traced to their sources, but ethnographic expertise intent on mastery over them as fossilized units leads inevitably to frustration, yielding instead a view of Pima cultural traditions in flux. The secrets of these ants, ants that use the medium of dreams to deliver their songs, expose a depth that conveys their course without explicitly communicating it, and give rise to an experience of their songs layered by uncertainty.

The complex ambiguities of *Akimel O'odham* songs never completely unfold. The words they contain are made strange, sometimes

unrecognizable to the singers themselves, whose reception of the songs from teachers either 'O'odham (human) or dream animal is part of the complex process that includes their performance and transmission. The role of orality here is not limited to its linguistic dimension, but also entails performative disciplines, idiomatic tokens, and conditions such as face and body gestures, rhythm and syncopation, instrumentation, norms concerning the time of day and season of the performance, the intentions of the singers as well as the listeners, the gender of characters and singers, and the interpellation of the audience. The book *Ants and Orioles: Showing the Art of Pima Poetry* is an ambitious effort to translate and present certain animal songs in English in view of their poetic and literary quality. Donald Bahr's collaborative translation, which attempts to make the target language strange in a mimetic effort to duplicate the rhythmic patterns and intonations of the original, captures a likeness of the Ant Songs in a matrix of syncopation and signification. In so doing, his rendition of the Ant Songs calls attention to a set of issues that complicate the relation between written and oral production, and the acts of transference that accompany procedures of cultural translation (See Breuer and Freud; Derrida; Benjamin).

The Ant Songs have an aura teeming with insect-life and submerged in the remembrance of dream encounters. According to Pima tradition, certain special songs are given to singers in dreams by animal spirits, in this case, Ant people. The songs are not easily understood and interpreted because the sounds of the songs do not always have one-to-one correspondences with current-day 'Akimel 'O'odham words. While this disjunction between the sounds and the interpreted words sets Bahr's translation at a further remove from the songs and their performance, it has an important role in defining the unique aesthetic quality of Pima songs.

With the assistance of instrumentation and the strong use of vocal chords, songs are the loudest style of traditional oral production in Pima culture. Other quieter genres of oral production include ritual speeches, preaching, and storytelling. Of these storytelling is the quietest, while ritual oratory and preaching make up a middle ground (Bahr, 1975). Bahr argues that in contrast to other Pima literary genres, songs are "said to be aimed primarily at spirits. While humans listen in on them, this is incidental to their purpose" (6). If this is true, then they both issue from and are addressed to spirits; they make use of the medium of the singer's voice, but are not designed for our ears. Humans are merely the interlopers of the songs.

Pima songs are therefore shrouded in a sense of mystery. Issuing from dreams, they speak not to humans but to spirits that communicate through the medium of the singer. The voice of the singer is made strange, and his language transfigured, to address the community

of spirits. Under such conditions, the singer does not exercise ascendancy over the voice that he recognizes as his own. He stands outside of its address. Like the line of ants, whose collective industry functions on a social level yet whose purpose to the individual ant may remain obscure, the song issues forth from the singer. And translating these ants from song into “quiet language” (Bahr’s term for writing) sets us at a further remove, vexed by the traces of this call into the spirit world, luring our ears to catch the sound of bustling insects.

Most Pima songs come from dreams in which spirits give the songs to receivers, taking the dreamer to the places frequented in the songs. According to Bahr, the authors of these songs “are spirits, persons who come to people and accompany them in dreams, spirits because they are *met* spiritually. They live in the shadows and crannies of today’s world, especially in the natural, wilderness world; and many if not all are said to have preceded the Pimas in this world” (Bahr, 1997; 66).

If we follow the line of ants, from their origins in dreams through their transfiguration by the desires they animate to the translations they give rise to, we can trace how an experience of literature may give rise to unknowns and how translating them can represent an encounter with the otherness of one’s desires for a truth outside of the text. This is to say that translation is an adventure that can reveal desires for and about what we read that may not be fully conscious, and that can have a transfigurative affect on our experience of literature. Through translation, our impressions, along with our unconscious wishes and desires, become part of the literature we translate. If we take this idea seriously then interpretation unfolds as the language of our desires, whether they speak ant language, Pima, or English. In translations of orature, there are special difficulties that arise because of the added dimension of ritual performance, increasing the importance of such interpretation.

Bahr illustrates some of the difficulties of translating the songs from oral performance in Pima to written English. In some of the more compelling moments in *Ants and Orioles*, Bahr registers the inadequacy of English to capture the full ambiguity of the original songs. For example, Bahr admits that “because the songs stand at a remove from the spoken native language, there is...a problem of having something to be literal to” (Bahr, 191). While Bahr believes that their translation, however deficient, together with his criticism, can bring readers to a closer understanding of the aesthetics of the poetic oral tradition in Pima, he acknowledges that there are problems with the translation.

Speaking of the process through which the translation was achieved,

Bahr discusses what he calls the directionality of the translation, not in terms of the direction from the source language to the target language, but as a way to talk about the difficulty of translation. He suggests that the work of translation literally pulled the translator in several directions at once. As Bahr writes, “the ‘literal’ word sequences are barely readable in English. *Maddeningly ambiguous*, they point in several connotative directions at once, and one can say that they point nowhere in concert, that is, they are not tuned to guide the reader to a particular reading of the poem” (192, my emphasis).

The most conspicuous challenge of translating Pima songs comes from their grammatical exceptionality. The song parts rarely form regular Pima sentences. As Bahr explains:

Sometimes sentences are simple, consisting of a single clause with one subject and one verb. Sometimes they are complex, with more than one verb or more than one clause. There are additional complications owing to a tendency to *omit* the nouns that would substantiate the grammatical subjects of sentences and to *supply* nouns that substantiate grammatical objects and the locations of actions (172).

In addition to translation problems on the level of syntax, the performance of songs tends to make things difficult for interpretation because words and expressions in songs are unlike that of normal Pima sentences. While sentence structure often appears strange in a song, the very words are not always clearly recognizable. Their aural inflection, emphatic, rhythmic, and tonal, can lead to the transfiguration of phonemes. As Bahr argues, there is a distorting effect of songs on a lexical level. Extra syllables are often added to words, especially at the end of a phrase, so that it can be difficult to identify them (144-5). The anomalous grammar of Pima songs amplifies their ambiguity, suggesting the ‘maddening’ character of the affairs of translation.

Perhaps in order to maintain his soundness of mind in the face of the maddening ambiguity of his translation project, Bahr attempts to preserve the full ambiguity of the original in his English rendering of the Ant Songs. He argues that the multiplicity of possible meanings is intentional and an essential part of the songs. As he writes, “I will take pains to establish that [Andy Stepp’s] poetry is as I say it is: that the ambiguities (multiple plausible meanings) that I cite were intended, and in general that what I say about the translations is true of the originals” (Bahr, 79 n. 46). But as in dreams, sometimes ambiguities lead to contradictions in the pursuit of their interpretation, and can cause a manic response in a translator trying to keep things under control.

2. Ants and Antishness

In systematic dream interpretation, the analytics of enigmas and the pitfalls of going astray do not necessarily endanger the reading, but on the contrary, tend to expose the desires that attend it (See Freud, 1913). Bahr's pursuit of the identity of the ants is scripted into his translation through the screen of his desires. He gives form to the ant people and traces the topology of their relations and movements in a way that fixes a set of desires, which we may read as having roots in ethnographic traditions. By questioning some of Bahr's interpretive claims about the Ant Songs, I want to highlight the fixity of desires in translation, while exploring their dynamic and transformative effects.

One of the main claims of Bahr's interpretation of the songs is that the first person narrator in the Ant Songs is the voice of an Ant person or spirit who visits the dreamer and makes a gift of the song. According to Bahr, in some way "the 'I's' of the songs partake in antness" (67). However, he readily admits that "the 'I' could be the dreamer" (68). His argument is premised on three points. First, that the songs represent only portions of the dreams dreamt, for example, only those moments when the Ant person was singing. Second, that the psychology of the song is that of the Ant person and, therefore, the language emphasized by the song is the language of another. And third, when a 'you' is addressed, it is the dreamer who is interpellated in terms of prophetic speech. Bahr stakes his entire argument on this wager. As he says, "if this tripartite interpretation of 'I's' (and corollary for 'you's') is untrue, my interpretation of sings¹ as complicated, nuanced wholes falls apart: null hypothesis. But the commentaries on the sings try to prove that there is something beyond nullity, namely trinity, the central illusion" (69 n. 35)².

Bahr's interpretation that Ant persons are referenced by the first person singular pronoun of the songs may speak to his desire to hear their voices, and perhaps also to speak their language. Through their songs, the ants cause meaning as well as mystery to enter the world. According to Bahr, the ants are mythological spirits that give rise to signification. In the somewhat opaque form of the song, a dream gift has been presented to the singer. However, this gift is something of a subterfuge, since as Bahr shows, songs are not only given by spirits but also addressed to them. The singer is a living medium, and her voice the vehicle of a conversation from which she is all but excluded, except in dream and song.

Whether we read the 'I's' of the Ant Songs, as Bahr argues we should, as indexing the identity of mythical Ant persons, or whether the 'I' belongs to the speech of the dreamer, Bahr believes that the 'I' is multiple. He argues this on account of the relations of the 'I' to its

NOTES

1 | Bahr uses sings here to describe his interpretation of each song, taken as a plural whole. In general, a sing refers to the particulars of each song (emphasizing its performative dimension). It can also refer to the songs as a whole (also emphasizing its performativity).

2 | Bahr cites as support for his interpretation the ending to Swallow, Oriole, Mouse, and other songs that he had heard many singers give: "Thus said the [mouse]." However, although Bahr provides the statement "Thus said the ant," in Pima: "*B o hia kaij heg toton*," and mentions that Lloyd Paul agrees with him that he probably did, he admits that Stepp did not say this on the tape.

gendered interlocutor or participant actor, privileging the couplings and meetings of opposite genders. When, as in the beginning of the song, women run out to the ambiguously voiced 'I', crowned with and crowning the 'I' with earth flowers, Bahr concludes that that 'I' is male. He claims that "most Pimas would imagine the characters with unspecified genders as male" (86). However, he does not account for why women would crown a man (or male Ant person) with earth flowers, which are said to precipitate homosexual lust (Bahr, 86-88). If this is, as Bahr believes, an act of seduction, where the 'I' is chased after and surrounded by women, caught in a dance with them and crowned with earth flowers, the homosexual connotations of these flowers would make more sense with a female narrator than with a male³. Perhaps Bahr's interpretation bespeaks of a desire to identify with the male Ant person overwhelmed by the women rushing towards him. Bahr says that "Paul and I think [this song] tells a masculine dream, not a waking-world use of earth flowers. In reality men prey on women, but this song says the opposite. It would be a fortunate man in real life who had women pursue him with earth flowers" (88)⁴.

Bahr describes the sexuality in this part of the song as "green sex," opaquely suggesting intercourse between spirits and plants. Green sex may refer to the earth flowers that crown the narrator and lead to "his" seduction, or to the experience of being covered by *cehedagi hiosig*, or green flowers. Yet this idea seems to represent an austere form of sex, involving the sensuality of flora. But the greenness in these early parts of the songs is not constant, but these flowers turn yellow, and there is a growing theme of decay.

While there are some elements that foreshadow this decay in the beginning of the songs, for the most part there is an overall theme of flourishing growth, even if strong winds and spurting waters augur the death and decay of the narrator. In these moments, it seems as if the narrator is as substantial as a seed, tossed about by the forces of nature. In these early songs (2-3) there is little to prepare the listener for the coming anguish and decomposition. The flowers in the next song are still green, and the itinerant movement of the song is westward. Yet there are clues that things will soon become increasingly rotten. The central themes of the Ant Songs seem to be dread and vexation, or in Bahr's words, "hostile," "terrible" and "morbid" truths (88, 93). The process of discovering such truths leads to a grand vision at the end of the sing in which the narrator experiences the expansive realization of collective movement not just within herself, but also of the whole world and the dance that humanity shares: "Do you hear me?/ Do you hear me?/ All earth sounding,/ On top, circles stomped./ On top, eagle down puffs,/ Cloud enter" (38). But even here, there is a denouement which does not preserve the marvelous inspiration of this reverie. The song ends *Hekaj heg cevagi vaak*, or in Bahr's translation, "Then cloud enters" (65). Rather than interpreting this as

NOTES

3 | It is noteworthy that Bahr points out with regard to earth flowers that "no such flower has ever been given to whites for identification, and Pimas are secretive with each other about their specimens." (86). It is the decoding process that translation entails which complicates Bahr's relation to the secret, which unfolds as an experience of literature wrapped up within an encounter with desires that transfigure that experience.

4 | Furthermore, Bahr is not satisfied with the idea that these *'u'uvi*, or women, are human beings. Rather, he elevates them to the status of spiritual beings. As he says, "the women at Dead-field were called by the normal 'woman' word, *uwi*. They are not ants in any obvious way, but neither are they completely normal people since they live in mountains, have precious possessions (earth flowers), and toil not. Let us call them spirits" (90). Note Bahr's use of the plural pronoun in the last sentence. With it, he creates a community of implied interpreters and like-minded audience. Bahr's *idée fixe* that the women are ant spirits may help explain some of the translator's attraction to the masculine dream that he elaborates, described above.

the decay of the grand spectacle of the dance described just before, Bahr is careful to leave this image unresolved. As he writes, “we are not meant to resolve the ambiguity, but simply to be surprised by the quietness of this last, unsolvable image, with which the song and the sing end” (95).

But with what certainty does the song end here? Bahr’s interpretation of the songs is premised on his belief that the songs he numbers as 1-14 make up the first half of the song and that the rest (15-31) make up the second. However, in his footnotes, Bahr does consider the possibility that this order may be faulty. Because he is working from a cassette tape, it is impossible to be certain which side contains the beginning and which the end of the sing. Bahr’s basic arguments for his choice of order are that while he can understand the placement of the song that includes the grand vision of all the earth in dance at the end of the sing, he cannot see a point for having it in the middle, that the mood sequence of songs 15-31 would not make for a good beginning of a sing, “neither can I see that sequence as more than a categorical medley on moods, mostly morbid ones” (93), and that a sing executed in the reverse order would “not be as satisfying as the one presented here” (96).

While I tend to agree with Bahr’s order, I think it is important to underscore the uncertainties involved in the translation of the Ant Songs. Only mentioned in footnotes in Bahr’s text, the question of a reversed order would radically alter our understanding of the songs. Instead of beginning with a Westerly itinerary and then turning eastward, instead of growing increasingly excruciating, instead of beginning on the theme of flourishing growth and turning by means of tempestuous forces to decay, all of these movements would be reversed. Which way do the ants roam? Is it merely a trick of the eye that causes us to interpret their route from point A to point B rather than the other way around?

In the face of the fact that his collaborator disagrees with Bahr’s search for the ants in the songs (as he admits, “Paul is skeptical about this interpretation” (93)) he tenaciously maintains that “still, I hold that there must be something *antish* to Ant songs” (93), should we follow him in this desire to identify their ant-character? And how does Bahr’s desire for the spirituality of these mysterious signifying ants affect his translation?

3. Drift and Direction in Translation

One of the themes of the songs that gets little treatment by Bahr is the shift from a Westerly itinerary to an Eastward passage from the first

to the latter parts of the songs. This shift accompanies the shift from the more pleasant early themes of growth, celebration, and 'green sex', to the later more dreadful and terrifying elements of the songs that deal with going crazy and decaying. Bahr tries to categorize the thematics of the different sings according to three main groups characterized by manicness, dizziness, and death.

Bahr also argues that songs 7-8, which bring the 'I' back to Broad mountain, at the Western edge of Pima territory, anchor the rest of the sing. But what about all of the Eastward movements that follow in the rest of the songs? Place and direction are highly significant here, and I do not think it arbitrary that the shift from West to East in the Ant Songs accompanies the shift from growth to decay. A traditional prophesy of Elder Brother, a shaman and creator who is one of the most important early mythic figures in Pima stories, tells that the murderers of the earth will come from the East (Bahr, 2001: 192-3). In case there is any doubt that this prophesy has been overlaid with an interpellation of the white people issuing from the East, there is another story about the origin of whites which places them in the East⁵. William Blackwater tells of Elder Brother's reanimation of a group of corpses so long dead they had become skeletons, could not remember how to speak, and could not remember where their homes were. Elder Brother gives them ink and a writing pen, saying:

"This is the way you shall talk to each other." They wanted to stay in this country but he said, "No, I have given you a way to talk to each other. You must go to the east." That is why whatever a white man hears, he can't put it into his mind. He can only remember it when he writes it down. Even when he sings, he has to sing out of a book (Bahr, 2001: 68).

If this suggests that the East is associated with Pima eschatology, forgetting, and writing, then the significance of the shift from west to east in the Ant Songs is made much clearer. Even Bahr, who neglects to discuss the Eastward passage in the latter parts of the sing, reads in the songs a meta-narrative function. In his conclusion, Bahr argues that song 27 may be read as "a plea, or a taunt, for the art" (Bahr, 1997: 103). He translates this song as follows:

27. I'm sick,
I'm sick,
Land below wandering.
In it my flower,
Already dead.
Oh-oh, oh-oh,
I'm sick,
East toward
I run.

NOTES

5 | Contact with Spanish settlements in the West and South would have predated that with settlers from the East. However, the latter would have been more detrimental to traditional forms of life, tending toward their rearrangement and circumscription (See Spicer, 1962).

Bahr's gambit is that the narrator's flower might be a reference to the songs themselves. If this is so, then the Easterly direction to which the 'I' seems irresistibly drawn may portend the destiny of the songs to be forgotten or abstracted in writing, a destiny suggested in this expression of anguish. If the east is a place where skeletons go to live, where songs are lost, and flowers die, why do the ants turn in that direction⁶?

As mentioned above, Pima singers often highly stylize the songs they perform, staging affect and character. The delivery of songs may therefore possess a whole level of interpretation by the performer. Because the source of Bahr's translation is a cassette tape containing Andy Stepp's performances of the Ant Songs, this dimension of their presentation is occluded. Among the extra-grammatical considerations that remain obscure to readers of the translation are the protocol and conditions of the sing, where and when it was sung⁷.

In order to offer as close a translation as possible, Bahr documents what he calls the steps of translating the songs recorded on tape, from sound parts into ordinary Pima, and then into English, and finally he manipulates both Pima and English so that the transliterations partly reflect the intonation and phraseology of the songs, "skewering" syllables to create a "shishkabob" structure (41). For example, here is how Bahr transliterates a Lizard Song sung in Pima and English by Philip Lopez:

*		*
DAñegeWA	noMI ye	AI meLumineME e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme e
dañegewai	nomi	ai melumineme
cPI he dai wo ha so řju	eNO ba di ka nduNEtin tu I	
dañegewai nomi ye	ai melumineme	

Looking at the translation on the right above, it may not immediately occur to the reader that the language they have before them is English, since this reflects Bahr's attempt to capture the cadence and emphasis of the original. The following rendition, in what Bahr calls 'quiet translation,' may be more recognizable to readers of English:

I'm aluminum.
I'm aluminum,
I'm aluminum,
I'm aluminum,
And nobody can do nothing to me.
I'm aluminum,
I'm aluminum.

A comparison of the two English translations of the Lizard Song

NOTES

6 | It is interesting that Bahr has a similarly extra-textual interpretation of the Oriole songs that anticipates their loss. What he sees as the "death of the sun" leads to the death of the songs, and evokes a metaphor concerning a cassette tape that irresistibly makes us remember the source of the Ant Songs: "Silence falls in the world. All that is left is a mocking bird who pitifully imitates the last call of the last original bird, *equivalent to a tape recorder playing at the edge of the world*, or a dream culture without dreamers" (132).

7 | As discussed above, songs have specific ritual contexts. Bahr suggests that the Ant Songs may have been used during social dancing ceremonies which were sung beginning at sundown and continued all through the night to sunrise (77-79).

shows one strategy Bahr employs to alter the rhythm, stress, and scriptography of the target language in order to make it conform to the rhythm, stress, and intonation. Unfortunately, Bahr does not provide an English rendering of the Ant Songs in this style that he gives for the Lizard and Oriole Songs. Vincent Joseph, the singer of the Oriole Songs provided Bahr with a lengthy exposition of each verse in English. So we can be more confident with the translation Bahr arrives at in the case of the Oriole Songs in his book. However, the accuracy of his translation of the Ant Songs remains less certain. At one point in the translation, in a particularly revealing footnote, Bahr admits that a word he had recorded as *ñeñei* or “songs”, “could be *jewed*, ‘land’...we couldn’t decide” (55). This is a rather troubling note for readers of the translation. The fact that part of the source tape gave rise to an indecision on the translator’s part between two morphemes that are phonologically so very different suggests something perhaps about the quality of the recording, but more certainly about the reliability of the translation. This admission by Bahr gives us some room to speculate about his translation without reducing its contingency.

4. Manic Ants?

There is a word that keeps coming up in the Ant Songs that is vital to their thematic interpretation, transcribed by Bahr as “*wa:m*”. This word appears in the Ant Songs many times, becoming something of a refrain, particularly where the ‘I’ character experiences anguish or where dreadful experiences are foreshadowed. Bahr translates this word as “manically”, and says that “*Wa:m*, an adverb, means that someone is doing something ‘excessively,’ ‘too elatedly,’ ‘too overbearingly’” (1975: 82). The Saxtons give the meaning of *wahm*⁸ as “especially” (1969: 61). Assuming this is the word in the song, an unpoetic translation might suggest that the song begins with an indication of when and where the song is to be sung. The first lines of the song, *Waam ‘o kaidam ñe’et cuhugam ‘oidka’i, waam ‘o kaidam ñe’et ‘oidbad: duag an keek* are translated by Bahr as “Manic sounding sing. Darkness following, Manic sounding sing. Dead-field mountain there stands” (41-2). A less fanciful translation might be, “Sing this song especially throughout the night, especially sing it loudly where dead-field mountain stands.”

There are a number of things that call into question the rendering of *waam* as especially or “manically”. Note that Bahr changed the adverbial form of the word to an adjective in his translation, presumably so that it would make more syntactical sense. As an adverb, the position of *waam* at the beginning of the sentence seems unlikely⁹. However, the position shifts later in the song. It might be

NOTES

8 | cannot go into a lengthy discussion of orthography here. It would be impossible to impose consistency on the various ways of organizing phonemes in Pima. There are at least four different orthographies in this study (Bahr, 1997; Saxton, et. al., 1969; Mathiot, 1973; and the orthography developed by Munro et.al. in UCLA Linguistics Department. For examples of the latter, see Munro, 1989). I err on the side of the orthography of Munro et.al., as this seems easiest and is how I learned to transcribe the language. Other important orthographies include Zepeda, 1983. Zepeda and Mathiot (and Bahr in some of his other translations) are working from Papago, which has a large margin of phonological difference (as well as significant grammatical differences) from Pima. This may account for at least some of the discrepancies between orthographies.

9 | See the section on “Word Order” in Zepeda; 129-136. See also, Munro, Pamela et. al., 2007.

argued that the placement of *waam* here could be an effect of the distortion of word order that sometimes occurs in songs. But some words are not song words and would be unlikely to be found in a song. Despite Bahr's poetic rendering of *waam* as "manically", Virgil Lewis, my Pima teacher, expressed skepticism about the place of *waam* in the song. Furthermore, Bahr's orthography is more consonant with Papago orthography (See Zepeda, 1983) and the phoneme 'w' in Papago is often rendered as the phoneme 'v' in Pima. In this case, the word pronounced 'waam' in Papago would probably sound more like 'vaam' in Pima, whereas the phoneme 'u' may easily be mistaken for and transcribed as a 'w'. Furthermore, Bahr admits that according to his interpretation of song 3, "the word itself [*waam*] is unnecessary" (1975: 88). Yet as Bahr argues, song provides "the most rigorous way for oral peoples to memorize stretches of language" (174). Hence it would be strange indeed for unnecessary words to show up in Pima songs.

Lewis suggested an alternate version of the song, based on the possibility that instead of *waam*, the word sung is 'uam. Bahr's transcription of the colon, which signals a long vowel sound, could be accounted for by the fact that a vowel that follows after another often sounds long or stressed. In Pima, 'uam can carry several meanings which would fit in the different positions where Bahr has *waam*. It can mean "yellow" (Mathiot), "soiled or dirty; (be) polluted; (be) vile" (Saxton, 1969: 59), or "nasty" (Lewis)¹⁰. At different times in the song, the singer uses this word to describe the song, its telling, and the flowers that grow all around Greasy mountain. Given that the song is about very unpleasant experiences: being stripped away by the wind, having one's heart die, dying, parting from one's loved ones, running from arrivals to departures, getting sick, going crazy (*nod:agig*)¹¹, unbearable feelings, and so on, it does not seem far-fetched to say that if we take the emotions it evokes as centrally descriptive, that it is a 'uam ñe'i, a nasty or vile song¹².

Furthermore, 'uam s-hiosim, or "yellow flowers" seems to make more sense than "manically flowers", especially since in an earlier verse, the song has already called attention to the color of another set of flowers, *cehedagi hiosig*, or green flowers. The fact that much of the song is concerned with organic growth, decay, and death could account for that change in the color of the flowers from green to yellow, also suggesting a movement from new life to death.

Searching the text for the silhouettes of ant persons and listening closely to Stepp's cassette tape for the secrets of their language, Bahr might be on an ethnographic expedition in translation. The reverence for the poetry and the magic of the ants and their songs might account for his reluctance to perceive the 'uam-character at their heart, the nastiness and decadence (recall the yellowing flowers) of the songs.

NOTES

10 | I am greatly indebted to my Pima teacher, Mr. Virgil Lewis, for all his help with this study. He suggested this translation.

11 | Bahr translates "*nodagig*" as dizziness, classifying a number of songs as being about dizziness. See Bahr, 34-35, 80-103.

12 | There are also some indications in the song that all of these painful, vile, and nasty experiences may allow or create the possibility of the continuation of growth and movement. Nevertheless, the primary focus of the song is on the painful experiences of the singer.

Yet Bahr does allow *nod:agig*, or the experience of going crazy, to enter his description of the translation itself, when he tells us of the maddening ambiguity of the songs.

The complexities at the core of his translation cannot be lost on its readers, if we look at what is made strange through Bahr's efforts. Rather than supporting a logic of complete linguistic substitutability, Bahr's undertaking to make English strange can be seen in terms of what Jacques Derrida suggests about the promise of translation as the impossible reconciliation of tongues (1975: 123).

The double movement of translation emphasized by Derrida opens onto a model for reading the directionality of both Bahr's translation and the acts of transference it contains. It is finally neither a failed mode nor a triumphant success, given Walter Benjamin's criteria of translatability. It bears the promise of additional study, greater engagement with the Pima language, and further interpretation. Seen in this light, we can understand Bahr's work on the Pima Ant Songs as an effort to engage literary translation of orature where its critical cultural translation is required and needs to be elaborated.

5. Ant Portraits

For Bahr, Pima is a station on the way to discovering something about the Ant persons or spirits who ambiguate Pima in order to convey what cannot be communicated. As he writes,

The Ants and the other song sources are not today's animals, etc., but are hazily ambiguous beings between today's animals and humanity. Psychologically they are like humans, but they are physically indistinct. When I once directly asked Paul what he thought the "Ant-people" looked like, he said, "like people but with big heads. He was more forthcoming in this remark than are the songs, which only use the word "ant" once (in song 29) and can hardly be said to dwell on antness. The "I's" of the songs, who must be taken as the persons who first enunciated them, are silent about their own physical appearance, but are quite free in telling about their interests and moods, which seem human (1975: 67).

Focusing on the Ant persons of the dream, and arguing that the narrator of the songs is a mythic Ant person, Bahr's translation discloses a desire for ant language. There are fissures in Bahr's translation that open up questions for translation studies and for thinking about how orature can be approached as global literature. These fissures, where the translation is uncertain, where conjecture becomes animated in the translation process, demonstrate the porous texture of a translation and illuminate the impossible horizon of translating orature, as well as the importance of trying.

The fissures and slippages in Bahr's translation project of the Ant Songs add to the experience of the Ant Songs as a work of global literature. They create the conditions for this experience, and contribute highly fertile material for discussion. In fact, his project of recording the Ant Songs in 'quiet language' is an essential contribution to global literature which too often passes over works of indigenous orature in silence. Of course, the translation also makes of the Ants Songs a hybrid with both oral and written dimensions. In this form it is no longer simply a work of Pima orature, but has been altered through translational "steps" taken to record and extract the essential components of the poetic art encapsulated in their original performance. The translator never has full ascendancy over what may be disclosed in translation. This is all the more true of works where the divide between the original and the target language is particularly wide.

Translators of orature must contend not only with problems of linguistic nonequivalence but also with those that arise from the transmission from orality to writing and the displacement of a work from its culture and contextual practices. The extra layers in this kind of translation multiply the problems that readers face. For example, the uncertainties that abound in the translation of orature can become the subject for literary study through problems that arise in the process of translation and its transference to writing. These problems cannot excuse turning a blind eye to works of orature, whose neglect is a glaring reminder of the persistence of colonial legacies today. Bahr's rendering of the ant language in English is an invaluable gift to the study of orature in English. For students of global literature, this is especially important, not only because it opens up the study of Pima poetics in translation, but because of the raveled and knotty difficulties it throws up. Such difficulties lead us through Bahr's interpretation, forcing us to engage with the friction and conflicts at the heart of his choices, both inspired and vexed, and to perennially go back to *'Akimel 'O'odham* to gain a deeper understanding of the issues Bahr faced.

Displacing the overdetermined discourse of the dream ants who, speaking or singing, communicate through Pima, Bahr's translation and interpretation becomes part of the literary assemblage that describes the enigma of our trail of ants across the boundaries of Pima and English, orature and written literature, dream and waking life. The antishness of the Ant Songs, the condensed image of the ant persons, who might look "like people but with big heads," is the lure for translation and dream interpretation proposed by Bahr. Bahr's search for the ants among the fleas and crickets, the ghosts and dreamers he encounters¹³, does not conclusively trace their origins, but rather marks a limit case of translation, in which cultural desires get coded into the experience of the work of literature, becoming part

NOTES

13 | Bahr discusses the ghost of one's future self as an interpretation of the prophetic "you" (93), the "you" of the dreamer as a "silent flea" (91), and the way the songs freely refers to earlier sequences as "talkbacks, a chorus of crickets" (78).

of the story of its transfiguration. This is to say that the line of ants that has led us through dream, from growth to decay and rapture to anguish, from song to writing and from west to east, has been this lure all along, irrevocably tied to the secret desires that underpin interpretation.

Works Cited

- BAHR, D. (1975): *Pima and Papago Ritual Oratory: A Study of Three Texts*, San Francisco: The Indian Historian Press.
- BAHR, D. (1997): *Ants and Orioles: Showing the Art of Pima Poetry*, Salt Lake City: University of Utah Press.
- BENJAMIN, W. (1968): "The Task of the Translator", Venuti, L. (2004): *The Translation Studies Reader (2nd Edition)*, New York: Routledge.
- BERMANN, S. (2010): "Teaching in—and about—Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- BERNHEIMER, C. (1994): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BREUER, J. and Freud, S. (2000): *Studies on Hysteria*, New York: Basic Books.
- BUKENYA, A. and Zirimu, P. (1977): "Oracy as a Skill and Tool for African Development", (Unpublished paper presented at the Colloquium on African Art and Culture: Festival African Art and Culture (TESTAC '77), Lagos, Nigeria).
- CULLER, J. (2010): "Teaching Baudelaire, Teaching Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- DERRIDA, J., et. al. (1985): *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation, Lincoln*, NE: University of Nebraska Press.
- FREUD, S. (1913): *The Interpretation of Dreams*, New York, Macmillan.
- HERZOG, G. (1936): *Research in Primitive and Folk Music in the United States: A Survey*, Washington D.C.: American Council of Learned Societies, Bulletin Number 24.
- MATHIOT, M. (1973): *A Dictionary of Papago Usage*, Bloomington: Indiana University.
- MUNRO, P. (1989): "Postposition Incorporation in Pima", *Southwest Journal of Linguistics*, 9(1) 108-127.
- MUNRO, P., et. al. (2007): *Shap Kaij!* Los Angeles: UCLA Academic Publishing.
- NGŪGĨ wa Thiong'o. (1998): *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford: Clarendon Press.
- ONG, W. J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York: Methuen.
- SAXTON, D. and Saxton, L. (1969): *Dictionary: Papago & Pima to English, O'odham—Mil-gahn, English to Papago & Pima, Mil-gahn—O'odham*, Tucson: University of Arizona Press.
- SPICER, E. (1962): *Cycles of Conquest: The Impact of Spain, Mexico, and The United States on the Indians of the Southwest 1533-1960*, Tucson: University of Arizona Press.
- TEUTON, C. B. (2010): *Deep Waters: The Textual Continuum in American Indian Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- ZEPEDA, O. (1983): *A Tohono O'odham Grammar*. Tucson: University of Arizona Press.
- ZUMTHOR, P. (1987): *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*, Paris: Éditions du Seuil

#07

HORMIGAS QUE (SE) OBSESIONAN: UNA TRADUCCIÓN EN ORATURA

Kyle Wanberg

University of California, Irvine

kylewan@gmail.com

Cita recomendada || WANBERG, Kyle (2012): "Hormigas que (se) obsesionan: una traducción en oratura" [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, 40-57, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-kyle-wanberg-es.pdf>

Ilustración || Raquel Pardo

Traducción || Alicia García Adames

Artículo || Recibido: 29/01/2012 | Apto Comité Científico: 18/05/2012 | Publicado: 07/2012

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || En el presente estudio, se examina una traducción de las Canciones de las Hormigas (*Ant Songs*), de transmisión oral, del *'akimel 'o'odham* (pima) al inglés y se hace hincapié en cómo los problemas de traducción transfiguran su recepción en tanto que obras literarias. Un análisis de su canto, su lenguaje, sus códigos culturales y su oralidad arroja algo de luz sobre un territorio extraordinariamente ambiguo. El estudio de esta y otras traducciones de oratura, incluidas las dificultades que estas ponen de manifiesto, puede enriquecer nuestra concepción tanto de la literatura como de la traducción.

Palabras clave || Oratura | Traductología | Estudios pimas | Literatura mundial | Literatura amerindia | Poscolonialismo.

Summary || In this study I examine a translation of the oral *Ant Songs* from *'Akimel 'O'odham* (Pima) to English, emphasizing the way obstacles to translation transfigure how they are rendered as literary works. An analysis of their performance, language, cultural codes, and orality illuminate a highly ambiguous territory. The study of this and other translations of orature, including the difficulties they give rise to, can enrich our understanding of literature as well as translation.

Keywords || Orature | Translation studies | Pima studies | Global literature | American Indian literature | Postcolonial studies.

0. Introducción

Consideremos brevemente una hilera de hormigas. Si reflexionamos sobre ello, nos parecerá que su orden social está implícito en su propia formación y representado en su dirección y su movimiento colectivos. Su recorrido expresa la organización armónica de una corriente y un fin comunes, que comparten todas ellas cuando desempeñan sus funciones *en masse*. Esta trayectoria no cuenta con intenciones independientes. Si colocamos un obstáculo en su camino, las hormigas continuarán con diligencia, tras realizar los rodeos necesarios. En cierto modo, la traducción es un proceso determinado en gran medida por su direccionalidad, que se adaptará a los obstáculos del camino igual que nuestras hormigas, las cuales se niegan a permanecer quietas para sus retratos.

La palabra «pima» se refiere al pueblo, la lengua y la cultura de un grupo de amerindios del sudoeste de los Estados Unidos. El pima es una lengua yutoazteca que se habla en algunas zonas del sudeste de Arizona y el norte del desierto de Sonora, en México. Las Canciones de las Hormigas (*Ant Songs*) forman parte del género de las canciones de animales de la tradición poética de los cantos pimas, que implican unas expresiones y unos estados exacerbados. La versión de las Canciones de las Hormigas que constituye el objeto de estudio de este artículo es una traducción de algunos fragmentos grabados por Andy Stepp en la década de los 70. La cinta pasó por las manos de varios estadounidenses blancos que no supieron descifrarla, hasta que el material se tradujo gracias a la colaboración entre Donald Bahr, un antropólogo blanco, y Lloyd Paul, un cantante pima.

En el presente estudio, se examina la traducción de las Canciones de las Hormigas, de transmisión oral, del *'akimel 'o'odham* (pima) al inglés y se hace hincapié en cómo los problemas de traducción transfiguran su recepción en tanto que obras literarias. Un análisis de su canto, su lenguaje, sus códigos culturales y su oralidad arroja algo de luz sobre un territorio extraordinariamente ambiguo. El estudio de esta y otras traducciones de oratura, incluidas las dificultades que estas ponen de manifiesto, puede enriquecer nuestra concepción tanto de la literatura como de la traducción.

Los estudios que se han realizado sobre la producción cultural oral han examinado la división entre lo oral y lo escrito desde diferentes puntos de vista. Por ejemplo, en su *Orality and Literacy*, Walter Ong establece un gran contraste entre las culturas orales y las escritas. Algunos críticos literarios amerindios han puesto en tela de juicio el enfoque de Ong a través de la deconstrucción de su caracterización de cualquier distinción clara entre la «mente» oral y la escrita (véase Teuton, 2010: 15-22). Por el contrario, el medievalista Paul Zumthor

ha escrito mucho sobre la fluctuación o «*mouvance*» de los textos, y ha aportado un análisis complejo de la interacción del discurso oral y el escrito en la poesía medieval (Zumthor, 1987: 160-177). En el presente estudio, se examinan las Canciones de las Hormigas pimas en tanto que obras de oratura, cuya traducción dificulta la división entre lo escrito y lo oral.

El término «oratura» (*orature*) lo acuñó originalmente Pio Zirimu (véase Bukenya y Zirimu), y se empleó a modo de llamamiento crítico a la descolonización de las universidades africanas, cuyos departamentos de literatura se centraban exclusivamente en la producción literaria europea de las antiguas colonias de los recientes Estados poscoloniales (Ngũgĩ, 1998: 105-128). La oratura sigue constituyendo un concepto importante en el estudio de la literatura del continente y la diáspora africanos. Asimismo, la traducción de las Canciones de las Hormigas pimas también puede considerarse y estudiarse en tanto que obra de oratura mundial. Dado que se trata de literatura oral, trata de mantener parte de la poesía de las canciones originales.

Algunas iniciativas recientes del campo de la literatura comparada han emprendido la misión de abrir el canon literario a una diversidad mayor (véase Bernheimer, *et. al.*). Al centrarme en los problemas que surgen durante el proceso de traducción literaria de una obra de oratura, defiendo que la traducción de las Canciones de las Hormigas constituye una contribución fundamental al estudio de la literatura mundial. Dado que se trata de una obra producida en una lengua y por una cultura que no suelen ser objeto de traducción (y, cuando lo son, las traducciones suelen apartarse del estudio literario), la traducción literaria de las Canciones de las Hormigas es arriesgada y radical a la vez. En cuanto a la desigualdad que experimentan las lenguas en cuanto a si son objeto de traducción o no, Sandra Bermann afirma que «although translation offers the potential to create a less hierarchical conversation among different world cultures large and small, such a conversation will depend on understanding the risks, difficulties, and power relations that translation entails» (86). A pesar de los riesgos que entraña una traducción de este tipo, es importante leerla de manera independiente, como una contribución radical y original a la literatura mundial. En palabras de Jonathan Culler, «radical translations, conferring meaning on the original, strengthening some features, bringing others to prominence, encouraging a certain irreverence in the face of the original, can thus promote a good discussion» (2010: 97).

1. Ambigüedad enloquecedora

Para los lectores, las Canciones de las Hormigas revelan un terreno paradójico y variable, por el que estas viajan. Su traducción representa un giro reciente en la historia de su cambiante recorrido, que hace surgir preguntas sobre la traducción en general y sus límites. Las Canciones de las Hormigas pueden leerse y analizarse. También puede investigarse su origen, pero servirse de la etnografía con un fin de dominación, como si se tratara de elementos fosilizados, lleva forzosamente a la frustración y, en consecuencia, a considerar las tradiciones culturales pimas como elementos cambiantes. Los secretos de estas hormigas, que se sirven de los sueños para transmitir sus canciones, ponen de manifiesto una profundidad que transmite su recorrido sin comunicarlo expresamente y dan lugar a una experiencia de sus canciones estratificada por la incertidumbre.

Las complejas ambigüedades de las canciones en *'akimel 'o'odham* nunca se despliegan completamente. Las palabras que contienen se vuelven extrañas, y a veces no las reconocen ni los propios cantantes, cuya recepción de las canciones de maestros, ya sean *'o'odham* (humanos) o animales oníricos, forma parte del complejo proceso que incluye su canto y su transmisión. El papel de la oralidad en este caso no se limita a la dimensión lingüística, sino que también implica las disciplinas expresivas, los símbolos idiomáticos y aspectos como los gestos faciales y corporales, el ritmo y la síncopa, la instrumentación, las normas en cuanto al momento del día y la estación en los que se cantan, la intención de los cantantes, así como la de los oyentes, el género de los personajes y los cantantes, y la interpelación al público. El libro *Ants and Orioles: Showing the Art of Pima Poetry* es un ambicioso intento de traducir al inglés y presentar algunas canciones de animales, dada su calidad poética y literaria. La traducción de Donald Bahr, en colaboración con Lloyd Paul, que trata de hacer que la lengua meta resulte extraña en un intento mimético de replicar los patrones rítmicos y la entonación del original, guarda cierta similitud con este en lo que respecta a la síncopa y el sentido. De este modo, su versión de las Canciones de las Hormigas pone de manifiesto una serie de problemas que complican la relación entre la producción escrita y la oral, así como los actos de transferencia que van de la mano de los procesos de traducción cultural (véanse Breuer y Freud; Derrida; Benjamin).

Las Canciones de las Hormigas están empapadas de la vida de los insectos e inmersas en el recuerdo de los encuentros oníricos. Según la tradición pima, algunas canciones especiales las transmiten los espíritus de los animales a los cantantes en sueños, en este caso, las personas-hormiga. Las canciones no son fáciles de entender ni de interpretar porque sus sonidos no siempre se corresponden de manera inequívoca con palabras actuales en *'akimel 'o'odham*. A

pesar de que esta separación de los sonidos y su interpretación aleja todavía más la traducción de Bahr de las canciones y su canto, tiene un papel fundamental a la hora de determinar la calidad estética única de las canciones pimas.

Gracias a la instrumentación y la utilización abundante de las cuerdas vocales, las canciones son la manifestación más ruidosa de la producción oral tradicional de la cultura pima. Entre los géneros de producción oral más suaves se encuentran los discursos rituales, los rezos y la narración. De ellos, esta última es la más silenciosa, mientras que la oratoria ritual y los rezos ocupan un lugar intermedio (Bahr, 1975). Bahr afirma que, en contraste con otros géneros literarios pimas, el fin de las canciones es «to be aimed primarily at spirits. While humans listen in on them, this is incidental to their purpose» (6). De ser esto cierto, entonces provendrían de los espíritus y estarían destinadas a ellos. Se transmiten a través de la voz del cantante, pero no están hechas para nuestros oídos. Los humanos somos meros intrusos.

Por lo tanto, las canciones pimas están envueltas en un halo de misterio. Proviene de los sueños y no se dirigen a los humanos, sino a los espíritus que se comunican a través del cantante. La voz de este se vuelve extraña y su lenguaje se transfigura para dirigirse a la comunidad de espíritus. En estas circunstancias, el cantante no puede dominar la voz que reconoce como propia. Se encuentra al margen. Igual que la hilera de hormigas, cuya empresa colectiva funciona a nivel social, pero cuyo fin individual puede parecer incierto, la canción sale de la boca del cantante. Y traducir estas hormigas de la canción al «*quiet language*» o lenguaje callado (el término que emplea Bahr para referirse a la escritura) nos sitúa todavía más al margen, desconcertados por la señal de esta llamada que se pierde en el mundo de los espíritus y que atrae fuertemente nuestros oídos hacia el sonido de unos insectos bulliciosos.

La mayoría de las canciones pimas provienen de sueños en los que los espíritus se las transmiten a los receptores, llevándolos a los lugares frecuentados en ellas. Según Bahr, sus autores «are spirits, persons who come to people and accompany them in dreams, spirits because they are *met* spiritually. They live in the shadows and crannies of today's world, especially in the natural, wilderness world; and many if not all are said to have preceded the Pimas in this world» (Bahr, 1997: 66).

Si seguimos la hilera de hormigas, desde sus orígenes en los sueños, a través de su transfiguración por los deseos que inspiran, hasta las traducciones a que dan origen, podemos descubrir cómo una experiencia literaria puede suscitar lo desconocido y cómo su traducción puede suponer un encuentro con la alteridad del deseo de

uno mismo de hallar una verdad fuera del texto. Lo que se desprende de esto es que la traducción es una aventura que puede poner de manifiesto deseos de y acerca de lo que leemos que no siempre son plenamente conscientes y que podrían transfigurar nuestra experiencia literaria. A través de la traducción, nuestras impresiones, junto con nuestros anhelos y deseos inconscientes, se convierten en parte de la literatura que traducimos. Si nos tomamos en serio esta idea, la interpretación se despliega entonces como el lenguaje de nuestros deseos, ya se trate de la lengua de las hormigas, el pima o el inglés. En las traducciones de oratura, se dan problemas particulares que surgen por la dimensión añadida del canto ritual, lo que aumenta la importancia de esta interpretación.

Bahr ilustra algunos problemas de traducción de las canciones del canto oral en pima al inglés escrito. En algunos de los momentos más convincentes de *Ants and Orioles*, Bahr hace referencia a lo poco apropiado que resulta el inglés para captar plenamente la ambigüedad de las canciones originales. Por ejemplo, admite que «because the songs stand at a remove from the spoken native language, there is...a problem of having something to be literal to» (Bahr, 191). Mientras que Bahr cree que la traducción, aunque sea deficiente, junto con su crítica de las canciones, puede mejorar la comprensión por parte de los lectores de la estética de la tradición poética oral en lengua pima, reconoce que existen problemas con la traducción.

Al referirse al proceso que siguió, Bahr trata el tema de lo que denomina la direccionalidad de la traducción, no ya en términos del trasvase de la lengua de origen a la lengua meta, sino como una forma de referirse a la dificultad de la traducción. Así, sugiere que esta tarea hace que el traductor se debata literalmente entre distintas direcciones de manera simultánea. En palabras de Bahr, «the “literal” word sequences are barely readable in English. *Maddeningly ambiguous*, they point in several connotative directions at once, and one can say that they point nowhere in concert, that is, they are not tuned to guide the reader to a particular reading of the poem» (192, el énfasis es mío).

El desafío más evidente de la traducción de canciones pimas se deriva de su excepcionalidad gramatical. Los fragmentos de las canciones rara vez constituyen frases normales en pima. Como explica Bahr:

Sometimes sentences are simple, consisting of a single clause with one subject and one verb. Sometimes they are complex, with more than one verb or more than one clause. There are additional complications owing to a tendency to *omit* the nouns that would substantiate the grammatical subjects of sentences and to *supply* nouns that substantiate grammatical objects and the locations of actions (172).

Además de los problemas de traducción a nivel sintáctico, el canto tiende a dificultar la interpretación, ya que las palabras y las expresiones de las canciones son diferentes de las que aparecen en las frases normales en pima. Mientras que es frecuente que la estructura sintáctica de las canciones parezca extraña, las propias palabras no siempre pueden reconocerse con claridad. Su entonación, en relación con el énfasis, el ritmo y el tono, puede llevar a la transfiguración de los fonemas. Como defiende Bahr, existe un efecto de distorsión de las canciones a nivel léxico. A menudo se añaden sílabas a las palabras, especialmente al final de las expresiones, de modo que puede resultar difícil identificarlas (144-145). La anomalía gramatical de las canciones pimas aumenta su ambigüedad, lo que sugiere el carácter «enloquecedor» del trabajo de traducción.

Quizás para mantener la cordura frente a la ambigüedad enloquecedora de su proyecto de traducción, Bahr trata de mantener plenamente la ambigüedad del original en su versión en inglés de las Canciones de las Hormigas. Afirma que las multiplicidad de significados posibles es intencionada y que constituye una parte fundamental de las canciones. En sus propias palabras, «I will take pains to establish that [Andy Stepp's] poetry is as I say it is: that the ambiguities (multiple plausible meanings) that I cite were intended, and in general that what I say about the translations is true of the originals» (Bahr, 79, n. 46). No obstante, como en los sueños, a veces las ambigüedades llevan a contradicciones en la interpretación y pueden dar lugar a una respuesta obsesiva por parte de un traductor que intente tenerlo todo bajo control.

2. Las hormigas y lo fórmico

En la interpretación sistemática de los sueños, el análisis de los enigmas y las dificultades de extraviarse no perjudican necesariamente la lectura, sino que, por el contrario, tienden a exponer los deseos que la acompañan (véase Freud, 1913). La búsqueda por parte de Bahr de la identidad de las hormigas queda plasmada en el guion de la traducción a través de la pantalla de sus deseos. Él da forma a las personas-hormiga y examina la configuración de sus relaciones y sus movimientos, de modo que se establecen una serie de deseos, que podemos considerar enraizados en las tradiciones etnográficas. Al cuestionar algunas afirmaciones de la interpretación de Bahr sobre las Canciones de las Hormigas, mi intención es poner de manifiesto lo arraigados que están los deseos en la traducción y, a la vez, explorar sus efectos dinámicos y transformadores.

Una de las afirmaciones principales de la interpretación de Bahr es

que el narrador en primera persona de las Canciones de las Hormigas es la voz de una persona-hormiga o un espíritu-hormiga que visita al durmiente y le otorga la canción. Según Bahr, en cierto modo, «the “I’s” of the songs partake in antness» (67). No obstante, admite sin reparos que «the “I” could be the dreamer» (68). Su argumento se basa en tres premisas. En primer lugar, que las canciones representan partes separadas de los sueños, por ejemplo, solo los momentos en que la persona-hormiga cantaba. En segundo lugar, que la psicología de la canción es la de la persona-hormiga y, por ello, el lenguaje enfatizado por la canción es el lenguaje de otro. Y en tercer lugar, que, cuando el interlocutor es «you», se interpela es al durmiente en términos de discurso poético. Bahr basa todo su argumento en esto. En sus palabras, «if this tripartite interpretation of “I’s” (and corollary for “you’s”) is untrue, my interpretation of sing¹ as complicated, nuanced wholes falls apart: null hypothesis. But the commentaries on the sings try to prove that there is something beyond nullity, namely trinity, the central illusion» (69, n. 35)².

La interpretación de Bahr de que se hace referencia a las personas-hormiga en el pronombre de primera persona del singular de las canciones puede plasmar su deseo de escuchar sus voces y, quizás, de hablar su mismo lenguaje. A través de las canciones, las hormigas hacen que tanto el sentido como el misterio entren en el mundo. Según Bahr, se trata de espíritus mitológicos que dan lugar al significado. En la, en cierto modo, opaca forma de la canción, se ha entregado un regalo onírico al cantante. Sin embargo, este regalo tiene algo de engaño, dado que, como muestra Bahr, las canciones no solo las otorgan los espíritus, sino que también están destinadas a ellos. El cantante es el canal viviente y su voz, el vehículo de una conversación de la que se ve excluido, salvo en el sueño y la canción.

Ya consideremos el «yo» de las Canciones de las Hormigas, como defiende Bahr, como la catalogación de la identidad de personas-hormiga míticas, o ya pensemos que el «yo» pertenece al discurso del durmiente, Bahr cree que este pronombre es múltiple. Esto lo defiende debido a las relaciones del «yo» con su interlocutor o actor participante sexuado, que privilegian los emparejamientos y los encuentros de géneros opuestos. Cuando, como al comienzo de la canción, las mujeres corren hacia el ambiguo «yo», tocadas con coronas de flores de tierra, y colocan una de estas coronas sobre la cabeza del «yo», Bahr concluye que ese «yo» es masculino. Afirma que «most Pimas would imagine the characters with unspecified genders as male» (86). No obstante, no explica por qué unas mujeres pondrían a un hombre (u hombre-hormiga) una corona de flores de tierra, cuando se supone que estas precipitarían el deseo homosexual (Bahr, 86-88). Si se trata, como cree Bahr, de un acto de seducción, en el que las mujeres persiguen y rodean al «yo»,

NOTAS

1 | Bahr se sirve de los cantos en este caso para describir su interpretación de cada canción, entendida como un conjunto plural. En general, un canto se relaciona con los detalles de cada canción (y pone de manifiesto su dimensión más allá de la palabra). También puede relacionarse con las canciones en su conjunto (lo que también pone de manifiesto esta dimensión).

2 | Para apoyar su interpretación, Bahr cita el final que había oído a muchos cantantes dar a las Canciones de las Golondrinas (*Shallow Songs*), las Oropéndolas (*Oriole Song*), los Ratones (*Mouse Songs*), y algunas otras: «Thus said the [mouse]». Sin embargo, aunque Bahr proporciona la afirmación: «Thus said the ant», en pima: «*B o hia kaj heg toton*», y menciona que Lloyd Paul está de acuerdo con él en que probablemente lo hizo, reconoce que Stepp no lo dice en la grabación.

que se ve atrapado en una danza con ellas y coronado con flores de tierra, las connotaciones homosexuales de estas flores tendrían más sentido con una narradora que con un narrador³. Quizá la interpretación de Bahr manifieste el deseo de identificarse con el hombre-hormiga abrumado por las mujeres que corren hacia él. Bahr dice que «Paul and I think [this song] tells a masculine dream, not a waking-world use of earth flowers. In reality men prey on women, but this song says the opposite. It would be a fortunate man in real life who had women pursue him with earth flowers» (88)⁴.

Bahr describe la sexualidad de esta parte de la canción como «green sex», lo que sugiere de forma opaca las relaciones sexuales entre los espíritus y las plantas. El sexo verde puede referirse a las flores de tierra que tocan la cabeza del narrador (o la narradora) y lo (o la) llevan a su seducción, o a la experiencia de estar cubierto por *cehedagi hiosig*, o flores verdes. No obstante, esta idea parece representar una forma austera de sexo, que implica la sensualidad de la flora. Sin embargo, el color verde presente en estas primeras partes de las canciones no es constante, sino que las flores se vuelven amarillas, y cada vez se hace más eco el tema de la descomposición.

Mientras que algunos elementos auguran esta descomposición al principio de las canciones, en general está presente el tema global del crecimiento floreciente, incluso si los vientos fuertes y las corrientes de agua presagian la muerte y la descomposición del narrador (o la narradora). En estos momentos, parece que este es como una semilla, que las fuerzas de la naturaleza manejan a placer. En las primeras canciones (2 y 3) pocos elementos preparan al oyente para la angustia y la descomposición posteriores. Las flores siguen siendo verdes en la siguiente canción, y el movimiento itinerante de esta es hacia el oeste. No obstante, hay indicios de que las cosas cada vez se estropearán más. Los temas principales de las Canciones de las Hormigas parecen ser el terror y la irritación, o, en palabras de Bahr, verdades hostiles, terribles y morbosas («hostile», «terrible», «morbid» [88, 93]). El proceso de descubrimiento de estas verdades lleva a una visión magnífica al final del canto en la que el narrador (o la narradora) experimenta la consecución a gran escala del movimiento colectivo, no solo dentro de sí, sino en todo el mundo y en la danza que comparte la humanidad: «Do you hear me?/ Do you hear me?/ All earth sounding,/ On top, circles stomped./ On top, eagle down puffs,/ Cloud enter» (38). Sin embargo, incluso en este momento, hay un desenlace que no conserva la inspiración maravillosa de esta ensoñación. La canción termina con *Hekaj heg cevagi vaak*, o, en la traducción de Bahr, «Then cloud enters» (65). En lugar de interpretarlo como la descomposición del gran espectáculo de la danza antes descrita, Bahr toma la precaución de no resolver esta imagen. En sus palabras, «we are not meant to resolve the

NOTAS

3 | Es digno de mención que Bahr señala respecto a las flores de tierra que «no such flower has ever been given to whites for identification, and Pimas are secretive with each other about their specimens» (86). El proceso de decodificación que implica la traducción complica la relación de Bahr con el secreto, que se despliega como una experiencia literaria envuelta en un encuentro con deseos que la transfiguran.

4 | Además, Bahr no está conforme con la idea de que estas *‘u’uvi*, o mujeres, sean humanas. Más bien, las eleva al estatus de seres espirituales. En sus palabras, «the women at Dead-field were called by the normal “woman” word, *uwi*. They are not ants in any obvious way, but neither are they completely normal people since they live in mountains, have precious possessions (earth flowers), and toil not. Let us call them spirits» (90). Nótese el uso de Bahr del pronombre plural en la última frase. A través de este, crea una comunidad de intérpretes implícitos y un público con las mismas ideas. La *idée fixe* de Bahr de que las mujeres son espíritus-hormiga puede servir para explicar en parte la atracción del traductor hacia el sueño masculino que elabora, ya descrito.

ambiguity, but simply to be surprised by the quietness of this last, unsolvable image, with which the song and the sing end» (95).

No obstante, ¿qué certeza tenemos de que la canción termine aquí? La interpretación de Bahr de las canciones se basa en la creencia de que las que él numera del 1 al 14 constituyen la primera parte, y que el resto (15 a 31), la segunda. Sin embargo, en sus notas a pie de página, Bahr indica la posibilidad de que este orden no sea acertado. Como trabaja a partir de una cinta de casete, es imposible estar seguro de qué cara contiene el principio y cuál el final del canto. Los argumentos en que se basa Bahr para su elección son que, mientras que ve lógico que el orden de las canciones incluya la visión magnífica de toda la Tierra en danza al final del canto, no podría entender que esta se encontrase en el medio. Asimismo, considera que la secuencia de estados de ánimo de las canciones 15 a 31 no constituiría un buen comienzo del canto, «neither can I see that sequence as more than a categorical medley on moods, mostly morbid ones» (93), y piensa que el orden contrario del canto no sería «as satisfying as the one presented here» (96).

Aunque tiendo a coincidir con el orden de Bahr, creo que es importante subrayar la incertidumbre que estuvo presente en la traducción de las Canciones de las Hormigas. La cuestión del orden contrario, aunque solo se menciona en las notas a pie de página del texto de Bahr, cambiaría radicalmente nuestra concepción de las canciones. En lugar de comenzar con un itinerario hacia el oeste y que gira luego al este, en vez de volverse cada vez más terrible, en lugar de comenzar con el tema del crecimiento floreciente y desembocar a causa de fuerzas tempestuosas en la descomposición, todo esto se invertiría. ¿Hacia dónde se dirigen las hormigas? ¿Es un mero efecto visual lo que nos hace interpretar su movimiento de un punto A a un punto B, en lugar de al contrario?

Ante el hecho de que su colaborador no esté de acuerdo con su búsqueda de las hormigas en las canciones (como él mismo reconoce, «Paul is skeptical about this interpretation» [93]), Bahr defiende con tenacidad que «still, I hold that there must be something *antish* to Ant songs» (93). ¿Deberíamos seguirlo en su deseo de identificar el carácter fórmico de las canciones? ¿Y cómo afecta a su traducción el deseo de Bahr de la espiritualidad de estas hormigas misteriosas tan importantes?

3. Deriva y dirección en traducción

Uno de los temas de las canciones que Bahr apenas trata es el cambio de un itinerario hacia el oeste a un viraje hacia el este entre las primeras y las últimas partes de las canciones. Este cambio va

de la mano de la transición de los primeros temas del crecimiento, la celebración y el «sexo verde», más agradables, a los elementos posteriores de las canciones, más terribles y aterradores, relacionados con la locura y la descomposición. Bahr trata de clasificar la temática de los distintos cantos en tres grupos principales, caracterizados por la obsesión, la confusión y la muerte.

Bahr también afirma que las canciones 7 a 8, que llevan al «yo» de vuelta a Broad Mountain, en el extremo occidental del territorio pima, determinan el resto del canto. Sin embargo, ¿qué ocurre con todos los movimientos hacia el este presentes en las demás canciones? El lugar y la dirección cobra mucha importancia en este caso, y no creo que sea arbitrario que la transición del oeste al este en las Canciones de las Hormigas acompañe al cambio del crecimiento a la descomposición. Una profecía tradicional de Elder Brother, un chamán y creador que representa una de las figuras míticas tempranas más importantes de las historias pimas, afirma que los asesinos de la tierra llegarán del este (Bahr, 2001: 192-193). En caso de que quepa alguna duda de que esta profecía se asocia a la llegada de los blancos del este⁵, existe otra historia sobre el origen de los blancos que también los ubica en el este. William Blackwater habla de la reanimación por parte de Elder Brother de un grupo de cadáveres que llevaban muertos tanto tiempo que se habían convertido en esqueletos, ya no sabían hablar y no recordaban dónde estaban sus hogares. Elder Brother les da tinta y una pluma, y les dice:

“This is the way you shall talk to each other.” They wanted to stay in this country but he said, “No, I have given you a way to talk to each other. You must go to the east.” That is why whatever a white man hears, he can’t put it into his mind. He can only remember it when he writes it down. Even when he sings, he has to sing out of a book (Bahr, 2001: 68).

Si esto sugiere que el este está relacionado con la escatología pima, olvidando y escribiendo, entonces el significado de la transición del oeste al este en las Canciones de las Hormigas queda mucho más claro. Incluso Bahr, que no trata el paso hacia el este en las últimas partes del canto, halla en las canciones una función metanarrativa. En su conclusión, Bahr defiende que la canción 27 puede interpretarse como «a plea, or a taunt, for the art» (Bahr, 1997: 103). La traduce de la siguiente manera:

27. I’m sick,
I’m sick,
Land below wandering.
In it my flower,
Already dead.
Oh-oh, oh-oh,
I’m sick,
East toward

NOTAS

5 | El contacto con los asentamientos de españoles en el oeste y el sur fue anterior al trato con los colonos del este. No obstante, estos últimos fueron más perjudiciales para las formas de vida tradicionales, ya que tendieron a su reorganización y su circunscripción (véase Spicer, 1962).

I run.

La teoría de Bahr es que la flor de la narración podría hacer referencia a las propias canciones. De ser cierto esto, entonces la dirección al este hacia la que el «yo» parece verse atraído de manera irresistible podría augurar que el destino de las canciones es el olvido o su plasmación por escrito, un destino sugerido en esta expresión de angustia. Si el este es un lugar al que se dirigen los esqueletos, donde se pierden las canciones y mueren las flores, ¿por qué giran las hormigas en esta dirección?⁶

Como ya hemos dicho, los cantantes pimas suelen darles una nueva dimensión a las canciones, ya que les imprimen afectos y carácter al cantarlas. Por ello, esto puede entrañar un nivel pleno de interpretación por parte del cantante. Dado que la fuente de la traducción de Bahr es una cinta de casete que recoge el canto de Ady Stepp de las Canciones de las Hormigas, esta dimensión de la presentación permanece oculta. Entre las consideraciones extragramaticales desconocidas para los lectores de la traducción se encuentran el protocolo y las condiciones del canto, dónde y cuándo se cantó⁷.

Para que la traducción sea lo más fiel posible, Bahr documenta lo que denomina los pasos de la traducción de las canciones grabadas en cinta, de fragmentos sonoros a pima corriente, y luego al inglés, y finalmente manipula tanto el pima como el inglés para que las transliteraciones reflejen parcialmente la entonación y la fraseología de las canciones, «ensartando» las sílabas para crear una estructura similar a una «brocheta» (41). Por ejemplo, esta es la transliteración de Bahr de una de las Canciones de los Lagartos cantada en pima y en inglés por Philip Lopez:

*		*
DAñegeWA	noMI ye	AI meLumineME e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme e
dañegewai	nomi	ai melumineme
cPI he dai wo ha so ñju	eNO ba di ka nduNETin tu I	
dañegewai	nomi ye	ai melumineme

Cuando el lector ve la traducción sobre estas líneas, a la derecha, quizá no se dé cuenta inmediatamente de que la lengua en que está escrita es el inglés, ya que refleja el intento de Bahr de captar la cadencia y el énfasis del original. La siguiente versión, lo que Bahr denomina «*quiet translation*» (traducción callada), puede ser más fácil de reconocer para quienes sepan inglés:

I'm aluminum.
I'm aluminum,

NOTAS

6 | Es interesante que Bahr tenga una interpretación extratextual similar de las Canciones de las Oropéndolas, que prevé su pérdida. Lo que este autor entiende como la muerte del sol («death of the sun») lleva a la muerte de las canciones, y evoca una metáfora relacionada con una cinta de casete, que nos recuerda forzosamente cuál es la fuente de las Canciones de las Hormigas: «Silence falls in the world. All that is left is a mocking bird who pitifully imitates the last call of the last original bird, *equivalent to a tape recorder playing at the edge of the world, or a dream culture without dreamers*» (132).

7 | Como ya hemos dicho, las canciones cuentan con contextos rituales específicos. Bahr sugiere que las Canciones de las Hormigas podrían haberse usado durante las ceremonias sociales de danza, que comenzaban con la puesta del sol y continuaban durante toda la noche hasta el amanecer (77-79).

l'm aluminum,
l'm aluminum,
And nobody can do nothing to me.
l'm aluminum,
l'm aluminum.

La comparación de las dos traducciones al inglés de esta Canción de los Lagartos (*Lizard Song*) muestra una estrategia que emplea Bahr para alterar el ritmo, la acentuación y la grafía de la lengua meta para que refleje el ritmo, la acentuación y la entonación originales. Por desgracia, Bahr no realizó versiones en inglés de las Canciones de las Hormigas en este estilo que adopta para las Canciones de los Lagartos y las Canciones de las Oropéndolas (*Oriole Songs*). Vincent Joseph, el cantante de las Canciones de las Oropéndolas, proporciona a Bahr una prolongada exposición de cada verso en inglés, de modo que podemos confiar más en la fiabilidad de la traducción de Bahr en el caso de las Canciones de las Oropéndolas de su libro. No obstante, el grado de precisión de su traducción de las Canciones de las Hormigas nos resulta más desconocido. En un momento de la traducción, en una nota a pie de página especialmente reveladora, Bahr reconoce que una palabra que ha transcrito como *ñeñei*, o «songs», «could be jewed, “land”... we couldn't decide» (55). Esto podría hacer desconfiar a los lectores de la traducción. El hecho de que parte de la cinta que sirve de fuente dé lugar a la indecisión por parte del traductor entre dos morfemas tan distintos fonológicamente quizá sugiera algo acerca de la calidad de la grabación, pero nos da más indicios todavía sobre la fiabilidad de la traducción. Esto que reconoce Bahr nos permite especular sobre su traducción sin reducir sus riesgos.

4. ¿Hormigas obsesas?

Hay una palabra que aparece con frecuencia en las Canciones de las Hormigas que es fundamental para su interpretación temática, transcrita por Bahr como «*wa:m*». Aparece en las Canciones de las Hormigas muchas veces, y se transforma en algo parecido a un estribillo, en particular cuando el «yo» experimenta angustia o cuando se presagian experiencias terribles. Bahr traduce esta palabra como «*manically*», y afirma que «*Wa:m*, an adverb, means that someone is doing something “excessively”, “too elatedly”, “too overbearingly”» (1975: 82). Los Saxton proponen «*especially*» como significado de «*wahm*»⁸ (1969: 61). Si asumimos que esta es la palabra que aparece en la canción, una traducción no poética podría sugerir que esta comienza con una indicación de cuándo y dónde debe cantarse. Los primeros versos de la canción: *Waam 'o kaidam ñe'et kuhugam 'oidka'i, waam 'o kaidam ñe'et 'oidbad: duag an keek*, son traducidos por Bahr como: «Manic sounding sing. Darkness

NOTAS

8 | No puedo extenderme mucho en cuanto a la ortografía. Sería imposible exigir coherencia en las distintas formas de organizar los fonemas en pima. Al menos, hay cuatro ortografías en este estudio (Bahr, 1997; Saxton, *et. al.*, 1969; Mathiot, 1973; y la desarrollada por Munro, *et. al.* en el Departamento de Lingüística de la UCLA. Para ejemplos de esta última, véase Munro, 1989). Personalmente, me inclino por la ortografía de Munro, *et. al.*, dado que parece más sencilla y fue con la que aprendí a transcribir la lengua. Otra ortografía importante es Zepeda, 1983. Zepeda y Mathiot (y Bahr en otras traducciones) trabajan a partir del pápago, que presenta diferencias fonológicas importantes (así como diferencias gramaticales significativas) respecto al pima. Esto puede explicar al menos algunas de la discrepancias que se dan entre ortografías.

following, Manic sounding sing. Dead-field mountain there stands» (41-42). Una traducción menos imaginativa podría ser: «Sing this song especially throughout the night, especially sing it loudly where dead-field mountain stands».

Algunas cuestiones ponen en tela de juicio la traducción de «*waam*» como «*especially*» o «*manically*». Debemos tener en cuenta que Bahr cambió la forma de la palabra en su traducción, de un adverbio a un adjetivo, seguramente para que esta tuviese más sentido desde el punto de vista sintáctico. Como adverbio, la posición de «*waam*» al comienzo de la frase parece poco probable⁹. No obstante, la posición cambia más adelante. Podría pensarse que el lugar que ocupa «*waam*» en este caso resulta de la distorsión del orden de las palabras que se da a veces en las canciones. Sin embargo, algunas palabras no son frecuentes en estas y sería poco probable encontrarlas. A pesar de la traducción poética de Bahr de «*waam*» como «*manically*», Virgil Lewis, mi profesor de pima, manifestó su escepticismo respecto al lugar de «*waam*» en la canción. Además, la ortografía de Bahr está más en consonancia con la ortografía del pápago (véase Zepeda, 1983) y el fonema «w» en pápago suele ser equivalente al fonema «v» en pima. En este caso, la palabra pronunciada como «*waam*» en pápago sonaría como «*vaam*» en pima, mientras que el fonema «u» podría confundirse fácilmente y transcribirse como «w». Asimismo, Bahr reconoce que, según su interpretación de la canción 3, «the word itself [*waam*] is unnecessary» (1975: 88). No obstante, como él mismo afirma, la canción constituye «the most rigorous way for oral peoples to memorize stretches of language» (174). Por lo tanto, sería muy extraño que en las canciones pimas aparecieran palabras innecesarias.

Lewis propone una versión alternativa de la canción, basada en la posibilidad de que, en lugar de «*waam*», la palabra que suene sea «*uam*». La transcripción de Bahr de los dos puntos, que indican un sonido vocálico largo, podría responder al hecho de que una vocal que sigue a otra suele sonar como larga o acentuada. En pima, «*uam*» puede tener significados diversos que encajarían en las distintas posiciones en las que Bahr escribe «*waam*». Puede significar «*yellow*» (Mathiot), «soiled or dirty; (be) polluted; (be) vile» (Saxton, 1969: 59), o «*nasty*» (Lewis)¹⁰. En diferentes momentos de la canción, el cantante emplea esta palabra para describir la propia canción, su contundencia, y las flores que crecen en torno a Greasy Mountain. Dado que la canción trata experiencias muy desagradables: ser desnudado por el viento, desanimarse, morir, separarse de los seres queridos, precipitarse de las llegadas a las salidas, enfermar, enloquecer (*nod:agig*)¹¹, experimentar sentimientos insoportables, etcétera, no parece muy descabellado afirmar que, si consideramos las emociones que evoca como algo fundamentalmente descriptivo, se trata de una «*uam ñe'i*», una canción desagradable u horrible¹².

NOTAS

9 | Véase la sección «Word Order» en Zepeda, 129-136. Véase también, Munro, *et. al.*, 2007.

10 | Le debo muchísimo a mi profesor de pima, Virgil Lewis, por toda la ayuda que me ha prestado a lo largo de este estudio. Él propuso esta traducción.

11 | Bahr traduce «*nod:agig*» como «*dizziness*», y considera que algunas canciones tratan este tema. Véanse Bahr, 34-35, 80-103.

12 | Algunas indicaciones presentes en la canción pueden llevar a pensar que estas experiencias dolorosas, desagradables y horribles pueden permitir u originar la posibilidad de la continuación del crecimiento y el movimiento. No obstante, la canción se centra principalmente en las experiencias dolorosas del cantante.

Asimismo, *'uam s-hiosim*, o «*yellow flowers*» parece tener más sentido que «*manically flowers*», en particular dado que en un verso anterior la canción ya ha llamado la atención en relación con el color de otras flores, *cehedagi hiosig*, o flores verdes. El hecho de que gran parte de la canción trate el tema del crecimiento orgánico, la descomposición y la muerte podría explicar el cambio de color de las flores, de verde a amarillo, que también sugiere una transición de la vida nueva a la muerte.

Al buscar en el texto las siluetas de las personas-hormiga y escuchar atentamente la grabación de Stepp en busca de los secretos de su lenguaje, Bahr podría haberse embarcado en una expedición etnográfica en la traducción. La veneración de la poesía y la magia de las hormigas y sus canciones puede explicar su renuencia a percibir el carácter *'uam* en el interior de estas, lo desagradable y la descomposición (recordemos las flores que amarillean) de las canciones. Sin embargo, Bahr acepta que *nod:agig*, o la experiencia de enloquecer, forme parte de su descripción de la propia traducción, cuando se refiere a la ambigüedad enloquecedora de las canciones.

La complejidad de su traducción no puede perderse en sus lectores, si observamos lo que se ha vuelto extraño a través del trabajo de Bahr. En lugar de apoyar la lógica de la sustitución lingüística plena, el intento de Bahr de hacer que el inglés resulte extraño puede entenderse en relación con lo que Jacques Derrida sugiere acerca de la promesa de la traducción en tanto que reconciliación imposible de dos lenguas (1975: 123).

El movimiento doble de la traducción que destaca Derrida se abre a un modelo de lectura de la direccionalidad tanto de la traducción de Bahr como de los actos de transferencia que contiene. Finalmente, no se trata de un fracaso ni de un éxito, dados los criterios de traducibilidad de Walter Benjamin. Contiene la promesa de un estudio adicional, un mayor compromiso con la lengua pima, e ir más allá en la interpretación. Visto así, podemos entender la traducción de Bahr de las Canciones de las Hormigas pimas como un intento de acercar la traducción literaria a la oratura, cuando es necesaria una traducción cultural crítica que tiene que ser elaborada.

5. Retratos de las hormigas

Para Bahr, el pima es una estación en el camino de descubrir algo sobre las personas-hormiga o los espíritus-hormiga que vuelven la lengua ambigua para expresar lo que no se puede comunicar. En sus palabras,

The Ants and the other song sources are not today's animals, etc., but are hazily ambiguous beings between today's animals and humanity. Psychologically they are like humans, but they are physically indistinct. When I once directly asked Paul what he thought the "Ant-people" looked like, he said, "like people but with big heads. He was more forthcoming in this remark than are the songs, which only use the word "ant" once (in song 29) and can hardly be said to dwell on antness. The "I's" of the songs, who must be taken as the persons who first enunciated them, are silent about their own physical appearance, but are quite free in telling about their interests and moods, which seem human (1975: 67).

Dado que se centra en las personas-hormiga del sueño y defiende que el narrador de las canciones es una persona-hormiga mítica, la traducción de Bahr muestra el deseo del lenguaje de las hormigas. Hay fisuras en la traducción de Bahr que hacen surgir preguntas relacionadas con la traductología y la manera de entender la oratura en tanto que literatura mundial. Estas fisuras, cuando se duda de la fiabilidad de la traducción, cuando las conjeturas cobran vida en el proceso de traducción, dan muestras de la textura porosa de la traducción e ponen de manifiesto el horizonte imposible de traducir la oratura, así como la importancia de intentarlo.

Las fisuras y los deslices del proyecto de traducción de Bahr de las Canciones de las Hormigas se suman a la experiencia de estas como una obra de literatura mundial. Crean las condiciones propicias para esta experiencia y aportan un material muy fértil para el debate. De hecho, su proyecto de transferir las Canciones de las Hormigas al «*quiet language*» constituye una contribución fundamental a la literatura mundial, que con demasiada frecuencia apenas presta atención a las obras de oratura indígena. Por supuesto, la traducción también convierte las Canciones de las Hormigas en un híbrido con dimensión oral y escrita. De esta forma, ya no se trata simplemente de una obra de oratura pima, sino que ha sufrido una transformación a través de los «pasos» llevados a cabo en la traducción y se le han extraído los componentes fundamentales de arte poético que estaban condensados en su canto original. Esto se da en mayor medida en obras en las que la separación entre la lengua de origen y la lengua meta es especialmente grande.

Los traductores de oratura deben lidiar, no solo con los problemas relacionados con la falta de equivalencia lingüística, sino también con los que surgen de la transmisión de la oralidad a la escritura y la separación de una obra de sus prácticas culturales y contextuales. Estas dimensiones que se suman a la traducción de este tipo de obras multiplican los problemas a los que se enfrentan los lectores. Por ejemplo, la incertidumbre que abunda en la traducción de oratura puede ser objeto de estudio literario a través de los problemas que surgen en el proceso de traducción y su transferencia al canal

escrito. Estos problemas no pueden servir de pretexto para hacer oídos sordos a las obras de oratura, cuyo abandono es un vivo recordatorio de la persistencia del legado colonial en la actualidad. La transferencia de Bahr del lenguaje de las hormigas al inglés constituye un regalo de valor incalculable al estudio de la oratura en inglés. Esto tiene especial importancia para los estudiantes de literatura, no solo porque da pie al estudio de la poesía pima en traducción, sino por las intrincadas y enmarañadas dificultades de que da muestras. Estas nos guían a través de la interpretación de Bahr, y nos obligan a tomar parte en las luchas y conflictos internos que experimentó al tomar decisiones, tanto inspiradas como controvertidas, así como a regresar al *'akimel 'o'odham* perpetuamente para entender mejor los problemas a los que se enfrentó.

Al desplazar el discurso sobredeterminado de las hormigas oníricas, que, ya sea hablando o cantando, se comunican a través del pima, la traducción y la interpretación de Bahr se convierten en parte de la recopilación literaria que describe el enigma que nuestra hilera de hormigas más allá de las fronteras del pima y el inglés, de la oratura y la literatura escrita, del sueño y la vigilia. El carácter fórmico de las Canciones de las Hormigas, la imagen condensada de las personas-hormiga, que pueden parecer «como personas, pero con cabezas grandes», es el aliciente de la traducción y la interpretación onírica propuestas por Bahr. La búsqueda de Bahr de las hormigas entre las pulgas y los grillos, los fantasmas y los durmientes que encuentra¹³, no descubre sus orígenes de manera concluyente, sino que más bien determina un caso extremo de traducción, en el que los deseos culturales se codifican en la experiencia de la obra literaria, y pasan a formar parte de la historia de su transfiguración. Lo que se pretende decir con esto es que la hilera de hormigas que nos ha guiado a través del sueño, del crecimiento a la descomposición y del éxtasis a la angustia, de la canción a la escritura y del oeste al este, ha sido el aliciente durante todo el proceso, relacionado de obligatoriamente con los deseos secretos que sustentan la interpretación.

NOTAS

13 | Bahr defiende su interpretación del «*you*» profético como el fantasma del futuro de uno mismo (93), el «*you*» del durmiente como una «*silent flea*» (91), y la manera en que las canciones se refieren libremente a secuencias anteriores como «*talkbacks, a chorus of crickets*» (78).

Bibliografía

- BAHR, D. (1975): *Pima and Papago Ritual Oratory: A Study of Three Texts*, San Francisco: The Indian Historian Press.
- BAHR, D. (1997): *Ants and Orioles: Showing the Art of Pima Poetry*, Salt Lake City: University of Utah Press.
- BENJAMIN, W. (1968): "The Task of the Translator", Venuti, L. (2004): *The Translation Studies Reader (2nd Edition)*, New York: Routledge.
- BERMANN, S. (2010): "Teaching in—and about—Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- BERNHEIMER, C. (1994): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BREUER, J. and Freud, S. (2000): *Studies on Hysteria*, New York: Basic Books.
- BUKENYA, A. and ZIRIMU, P. (1977): "Oracy as a Skill and Tool for African Development", (Unpublished paper presented at the Colloquium on African Art and Culture: Festival African Art and Culture (TESTAC '77), Lagos, Nigeria).
- CULLER, J. (2010): "Teaching Baudelaire, Teaching Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- DERRIDA, J., et. al. (1985): *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation, Lincoln*, NE: University of Nebraska Press.
- FREUD, S. (1913): *The Interpretation of Dreams*, New York, Macmillan.
- HERZOG, G. (1936): *Research in Primitive and Folk Music in the United States: A Survey*, Washington D.C.: American Council of Learned Societies, Bulletin Number 24.
- MATHIOT, M. (1973): *A Dictionary of Papago Usage*, Bloomington: Indiana University.
- MUNRO, P. (1989): "Postposition Incorporation in Pima", *Southwest Journal of Linguistics*, 9(1) 108-127.
- MUNRO, P., et. al. (2007): *Shap Kaij!* Los Angeles: UCLA Academic Publishing.
- NGŪGĨ wa Thiong'o. (1998): *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford: Clarendon Press.
- ONG, W. J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York: Methuen.
- SAXTON, D. and Saxton, L. (1969): *Dictionary: Papago & Pima to English, O'odham—Mil-gahn, English to Papago & Pima, Mil-gahn—O'odham*, Tucson: University of Arizona Press.
- SPICER, E. (1962): *Cycles of Conquest: The Impact of Spain, Mexico, and The United States on the Indians of the Southwest 1533-1960*, Tucson: University of Arizona Press.
- TEUTON, C. B. (2010): *Deep Waters: The Textual Continuum in American Indian Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- ZEPEDA, O. (1983): *A Tohono O'odham Grammar*. Tucson: University of Arizona Press.
- ZUMTHOR, P. (1987): *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*, Paris: Éditions du Seuil

#07

LES FRENÈTIQUES FORMIGUES DE CERA: UNA TRADUCCIÓ DE L'ORATURA

Kyle Wanberg

Universitat de Califòrnia, Irvine

kylewan@gmail.com

Cita recomanada || WANBERG, Kyle (2012): "Les frenètiques formigues de cera: una traducció de l'Oratura" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 7, 40-57, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-kyle-wanberg-ca.pdf >

Il·lustració || Raquel Pardo

Traducció || Alba Solà Garcia

Article || Rebut: 29/01/2012 | Apte Comitè Científic: 18/05/2012 | Publicat: 07/2012

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || En aquest article, examino la traducció de les cançons orals de formigues des de 'Akimel 'O'odham (Pima) a l'anglès, posant èmfasis en la manera en què els obstacles que sorgeixen al traduir-les transfiguren la seva interpretació com a obres literàries. L'anàlisi de les seves representacions, el llenguatge, els codis culturals i l'oralitat il·luminen un territori molt ambigu. L'estudi d'aquestes i altres traduccions de l'oratura, incloent-hi les dificultats que comporten, poden enriquir la nostra comprensió sobre la literatura i la traducció.

Paraules clau || Oratura | Estudis traductològics | Estudis sobre la llengua Pima | Literatura global | Literatura ameríndia | Estudis post-colonials.

Summary || In this study I examine a translation of the oral Ant Songs from 'Akimel 'O'odham (Pima) to English, emphasizing the way obstacles to translation transfigure how they are rendered as literary works. An analysis of their performance, language, cultural codes, and orality illuminate a highly ambiguous territory. The study of this and other translations of orature, including the difficulties they give rise to, can enrich our understanding of literature as well as translation.

Keywords || Orature | Translation studies | Pima studies | Global literature | American Indian literature | Postcolonial studies.

0. Introducció

Considerem, per un moment, un camí de formigues: pensant-ho bé, el seu ordre social sembla estar implícit en la seva formació, representat per la direcció i el moviment col·lectius. El camí expressa l'orquestració d'un corrent comú i una determinació compartida entre el bullici, en la mesura en que executen les seves funcions *en masse*. Tal trajectòria està mancada d'intencions independents. Si col·loquem un obstacle en el recorregut, les formigues seguiran diligentment la ruta, fent els desviaments necessaris. En molts sentits, la traducció és un procés que està sobrecondicionat per la seva direccionalitat, s'adapta als obstacles que troba pel camí com les nostres formigues, que refusen quedar-se quietes, ni tant sols per fer-se un retrat.

Pima descriu la gent, el llenguatge i la cultura d'un poble indoamericà del sud-oest del continent americà. Pima és una llengua uto-asteca, parlada en certes regions del sud-est d'Arizona i del desert de Sonora, al nord de Mèxic. Les cançons de formigues formen part del gènere de cançons d'animals dins de les tradicions poètiques de la cançó pima, i tracten sobre expressions i estats emocionals molt intensos. La versió analitzada en aquest article és una traducció d'una cançó de formigues gravada per Andy Stepp la dècada dels setanta. El casset va passar per diverses mans d'americans blancs que no podien desxifrar-lo, fins que finalment va ser objecte d'una traducció en col·laboració per Donald Bahr, un antropòleg blanc, i Lloyd Paul, un cantant pima.

En aquest estudi examino la traducció de les cançons orals de formigues des de *'Akimel 'O'odham* (Pima) a l'anglès, posant èmfasis en la manera en què els obstacles que sorgeixen al traduir-les transfiguren la seva interpretació com a obres literàries. L'anàlisi de les seves representacions, el llenguatge, els codis culturals i l'oralitat il·luminen un territori molt ambigu. L'estudi d'aquestes i altres traduccions de l'oratura¹, incloent-hi les dificultats que comporten, poden enriquir la nostra comprensió sobre la literatura i la traducció.

Hi ha hagut varis enfocaments sobre l'obra oral que han examinat la divisió entre l'oralitat i l'escriptura des de diferents perspectives. Per exemple, en la seva obra *Oralitat i Literacitat*, Walter Ong estableix una oposició molt marcada entre les cultures orals i les cultures escrites.

¹ N.d.T.: Tot i que la paraula "oratura" no està encara registrada dins de la llengua catalana, considero apropiat transvasar-la al català en la traducció d'aquest article i mantenir així el concepte original. El terme "orature" va ser encunyat pel lingüista ugandès Pio Zirimu els anys setanta dins del context dels estudis post-colonials, establint i definint la categoria de literatura oral enfront la literatura escrita, reivindicant una producció cultural sovint menyspreada dins de l'àmbit acadèmic.

Alguns crítics literaris indoamericans han criticat la proposta d'Ong, desconstruint la seva caracterització d'una distinció clara entre la "mentalitat" oral i l'alfabetitzada (Veure Teuton, 2010: 15-22). Per contra, el medievalista Paul Zumthor ha escrit extensament sobre el corrent o "mouvance" dels texts, oferint una complexa anàlisi de la interacció entre els texts orals i els texts escrits dins de les poètiques medievals (Zumthor, 1987: 160-177). En aquest assaig, examino les cançons pima de formigues com una obra d'oratura, on la traducció problematitza les divisions entre l'escriptura i l'oralitat.

El terme "orature" va ser encunyat originalment per Pio Zirimu (Veure Bukonya i Zirimu) i va ser pres com una reivindicació per la descolonització de les universitats africanes, on els departaments de literatura estaven exclusivament focalitzats, des de les antigues colònies fins als nous estats post-colonials, en la literatura europea (Ngũgĩ, 1998: 105-28). L'oratura continua sent un concepte molt important dins dels estudis de la literatura i la diàspora africanes. Així, podem considerar i estudiar la traducció de les cançons pima de formigues com una obra de l'oratura global. Com a oratura, la traducció vol capturar part de la poesia de les cançons originals.

Recents esforços dins del terreny dels estudis literaris comparatius han lluitat per tal d'aconseguir l'obertura del cànon cap a una major diversitat (Veure Bernheimer, et. al.). Centrant-me en les qüestions que sorgeixen a partir del procés de la traducció literària d'una obra d'oratura, sostinc que la traducció de les cançons de formigues és una contribució essencial per a l'estudi de la literatura global. En tant que obra d'una llengua i una cultura que és rarament traduïda (i que quan es , els seus resultats són relegats massa sovint fora de l'estudi literari), la traducció de les cançons de formigues és, a la vegada, arriscada i radical. Recalcant la desigualtat dels llenguatges respecte a les seves traduccions, Sandra Bermann sosté que, "tot i que la traducció ofereix el potencial per crear un diàleg menys jerarquitzat entre les diferents cultures del món, aquest diàleg dependrà de la comprensió dels riscos, les dificultats i les relacions de poder que comporta la traducció" (86). Tot i aquests riscos, és important llegir la traducció de les cançons de formigues com una contribució literària radical i original a la literatura global. Tal com exposa Jonathan Culler, "la traducció radical, a l'atorgar nous significats a l'original, consolidar algunes característiques i ressaltar-ne d'altres, fomenta una certa irreverència davant de l'original i dóna lloc, així, a una bona discussió" (2010: 97).

1. L'ambigüitat exasperant

Pels lectors, les cançons de formigues revelen un territori paradoxal

i mutable, sobre el que transiten les cançons. Les seves traduccions representen una nova volta dins de la historia del seu recorregut canviant, una volta que genera qüestions sobre la traducció i els seus límits. Les cançons de formigues es poden llegir, analitzar i rastrejar fins als seus orígens, però la temptativa etnogràfica de dominar-les com a unitats fossilitzades condueix inevitablement cap a la frustració, vençuda per la permanent mutabilitat de les tradicions culturals pima. Els secrets d'aquestes formigues, que canalitzen les seves cançons a través dels somnis, revelen una profunditat que transmet el seu curs sense comunicar-lo explícitament, donant lloc a una experiència de les seves cançons sedimentada per la incertesa.

Les intricades ambigüitats de les cançons 'Akimel 'O'odham mai poden ser completament revelades. Les paraules que contenen són sovint estranyes o, fins i tot, desconegudes pels propis cantants, i la recepció de les cançons tant per part de mestres 'O'odham (humans) com de somnis d'animals és part d'un procés complex en el que s'inclou la seva representació i la seva transmissió. El paper de l'oralitat, aquí, no es limita a la seva dimensió lingüística, sinó que implica també disciplines performatives, expressions idiomàtiques i altres condicions: la gestualitat facial i corporal; el ritme i la síncope; la instrumentació; la normativa temporal relacionada amb el moment del dia i l'estació de l'any per la representació; les intencions tant dels cantants com dels espectadors; el gènere dels personatges i dels cantants, i la interpel·lació al públic. El llibre *Formigues i oriols: mostrant l'art de la poesia pima* és un ambiciós intent de presentar certes cançons pima d'animals traduïdes a l'anglès, considerant dins del propi procés traductològic la qualitat poètica i literària original. La traducció de Donald Bahr intenta plasmar l'alienació del llenguatge mitjançant un esforç mimètic que reproduïx els patrons rítmics i les entonacions de l'original, aconseguint captar l'essència de les cançons de formigues en una matriu de síncope i significació. D'aquesta manera, la seva interpretació assenyala cap a una sèrie de temes que problematitzen la relació entre la producció oral i la producció escrita i els actes de transferència que acompanyen els procediments de traducció cultural (veure Breuer i Freud; Derrida; Benjamin).

Les cançons de formigues tenen un aura plena de vida insectívora, submergida en el record de trobades somniades. D'acord amb la tradició pima, certes cançons especials són oferides per esperits d'animals, en somnis, als cantants pima; en aquest cas, per esperits del poble formiga. Les cançons no són fàcilment enteses i interpretades, degut a que els fonemes o sons de les cançons no sempre tenen una correspondència unívoca amb els fonemes de les paraules 'Akimel 'O'odham quotidianes. Si bé aquesta disjunció entre els sons i les paraules interpretades col·loquen la traducció de Bahr més lluny de les cançons i les seves representacions, és

important a l'hora de definir la qualitat estètica única de les cançons pima.

Amb l'ajuda de la instrumentació i l'ús marcat d'acords vocals, les cançons són l'estil més sonor de la producció oral tradicional de la cultura pima. Hi ha d'altres gèneres més silenciosos, com els discursos rituals, les pregàries i les rondalles. D'aquests últims, les rondalles és el més silencios, mentre que l'oratòria ritual i les pregàries es situen en una posició intermitja (Bahr, 1975). Bahr sosté que, en contrast amb la resta de gèneres literaris, les cançons són "recitades, principalment, per als esperits. El fet que els humans les escoltin és accidental al seu objectiu" (6). Si això és cert, tant el seu contingut com la cançó en si estan dirigits als esperits, i tot i fer ús de la veu del cantant com a intermediària no estan fetes per a les nostres orelles. Els humans som, simplement, intrusos.

Per això, les cançons pima estan embolcallades de misteri. Emergint dels somnis, parlen aleshores no amb els humans, sinó amb els esperits que es comuniquen a través del cantant. La veu del cantant s'enrareix, i el seu llenguatge es transfigura per dirigir-se a la comunitat d'esperits. En aquesta condició, el cantant no exerceix domini sobre una veu que reconeix com a pròpia. Està fora del seu propi discurs. Com la línia de les formigues, on la laboriositat col·lectiva funciona en un nivell social, però on la voluntat de la formiga individual pot romandre oculta; el contingut de la cançó va més enllà del cantant. I si es tradueixen aquestes formigues de la cançó al "llenguatge silencios" (expressió de Bahr per referir-se a l'escriptura) ens porta encara més enllà, desconcertats pel rastre de la seva crida dins del món dels esperits, atrets pel bullici dels insectes.

La majoria de les cançons pima provenen de somnis, on els esperits les ofereixen als receptors, transportant al somniador als espais transitats per les cançons. D'acord amb Bahr, els autors d'aquestes cançons "són esperits, persones que s'apareixen en els somnis i acompanyen els somniadors; esperits, doncs, perquè són *coneguts* de manera espiritual. Viuen en les ombres i les fissures del món present, especialment, dins del món natural, salvatge; i molts d'ells, si no tots, són considerats com els precedents del poble pima en aquest món" (Bahr, 1997; 66).

Si seguim la línia de les formigues des dels seus orígens dins dels somnis, on es transfiguren en els desigs que animen, fins a les traduccions a les que donen lloc, podem observar com una experiència literària pot donar lloc a incògnites, i com el fet de traduir-les pot representar una trobada amb l'alteritat dels propis desigs per tal d'arribar a una veritat fora del text. Això és per dir que la traducció és una aventura que pot revelar desigs per i sobre el que llegim; desigs que poden no ser plenament conscients i que

poden generar un efecte transfiguratiu en la nostra experiència de la literatura. A través de la traducció, les nostres impressions, entre les que es troben desigs i impulsos inconscients, esdevenen part de la literatura que traduïm. Si prenem seriosament aquesta idea, aleshores la interpretació desplega el llenguatge dels nostres desigs; tant si parlen la llengua de les formigues, el pima o l'anglès. En la traducció de l'oratura sorgeixen dificultats especials que provenen de la dimensió afegida de la representació ritual, i que augmenten la importància d'aquesta interpretació.

Bahr il·lustra algunes de les dificultats de traduir les cançons des de la representació oral en pima a l'anglès escrit. En els moments més determinants de *Formigues i Oriols*, Bahr pren consciència de la insuficiència de l'anglès per capturar tota l'ambigüitat de la cançó original. Per exemple, admet que “com que les cançons es situen més enllà de la llengua parlada nativa, hi ha un problema al considerar certes parts com a literals” (Bahr, 191). Tot i que Bahr creu que la seva traducció, tot i ser deficient, juntament amb aquesta crítica pot donar als lectors una comprensió més propera de l'estètica de la tradició poètica oral pima, reconeix també que hi ha problemes amb la traducció.

Analitzant el procés traductològic, Bahr parla d'un concepte que ell anomena direccionalitat de la traducció, referint-se no a la direcció que parteix de la font original fins al llenguatge final, sinó a la dificultat de l'acte traductològic. Bahr suggereix que l'obra traduïda impulsa, literalment, el traductor cap a diverses direccions a la vegada. Tal com explica, “les seqüències de paraules ‘literals’ són amb prou feines llegibles en anglès. *Exasperadament ambigües*, assenyalen a diverses direccions connotatives a la vegada, fins i tot es podria dir que no assenyalen a cap en concret, és a dir, no estan sintonitzades per guiar el lector cap a una lectura particular del poema (192, les cursives són meves).

El repte més destacat al traduir les cançons pima prové de la seva excepcionalitat gramatical. Les cançons parteixen rarament de sentències regulars. Tal com explica Bahr:

A vegades les sentències són simples, i consisteixen en una única oració amb un subjecte i un verb. D'altres vegades són més complexes, amb més d'un verb o més d'una oració. Hi ha complicacions afegides degut a la tendència d'*ometre* els noms que confirmarien els subjectes gramaticals de les sentències, i de *facilitar* noms que confirmen els objectes gramaticals i la localització de les accions (172).

A més a més dels problemes sintàctics, la representació de les cançons tendeix a dificultar la interpretació degut a que moltes de les paraules i les expressions utilitzades són diferents a les que s'utilitzen a les sentències pima regulars. Si bé l'estructura de la

sentència sovint s'enrereix dins de la cançó, les paraules mateixes no són sempre clarament recognoscibles. La seva inflexió auditiva, empàtica, rítmica i tonal pot conduir cap a la transfiguració dels fonemes. Tal com sosté Bahr, hi ha una distorsió de la dimensió lèxica. Sovint s'afegeixen síl·labes extres a les paraules, especialment al final del vers, pel que pot ser difícil identificar-les (144-145). La gramàtica anòmala de les cançons pima amplifica la seva ambigüitat, mostrant una idiosincràsia 'exasperant' en les seves traduccions.

Potser amb la finalitat de proposar una traducció sòlida i consistent, Bahr intenta conservar l'ambigüitat exasperant de la versió original en la traducció anglesa. Bahr sosté que la multiplicitat de significats possibles és intencionada, i que és part essencial de les cançons. Tal com explica, "m'esforçaré per establir que la poesia [d'Andy Steep] és tal com he dit: que les ambigüitats (els múltiples significats plausibles) que he citat eren intencionades i, en general, el que he dit sobre les traduccions prové dels originals" (Bahr, 79 n. 46). Però de vegades, en els somnis, quan es volen interpretar les ambigüitats es generen contradiccions, i això pot causar malestar en el traductor que intenta, frenèticament i sense resultat, mantenir les coses sota control.

2. Formigues i formiguitud

Dins de la interpretació sistemàtica dels somnis, les anàlisis d'enigmes i els riscos d'extraviar-se no han de posar necessàriament en perill la lectura. Per contra, tendeixen a exposar els desigs que els acompanyen (Veure Freud, 1913). La recerca de la identitat de les formigues en la traducció de Bahr es projecta a través de la pantalla dels seus desigs. Bahr dona forma a la gent formiga i esbossa la topologia de les seves relacions i moviments projectant i plasmant una sèrie de desigs que tenen les seves arrels en les tradicions etnogràfiques. Qüestionant algunes de les seves interpretacions sobre les cançons de formigues, vull emfasitzar la plasmació dels desigs en la traducció, explorant els seus efectes dinàmics i transformadors.

Una de les afirmacions principals de la interpretació de Bahr és que el narrador en primera persona de les cançons de formigues és la veu d'una persona o esperit formiga, que visita el somniador i li regala la cançó. D'acord amb Bahr, d'alguna manera "els 'jo' de les cançons participen de la formiguitud!" (67). Tot i així, no té cap inconvenient en admetre que "el 'jo' podria ser el somniador" (68). El seu argument està basat en tres premisses: la primera, que les

II N.d.T.: L'autor de l'article proposa la paraula 'antishness' que he traduït com a 'formiguitud'.

cançons representen només porcions dels somnis somniats, per exemple, aquells moments en els que la persona formiga estava cantant. La segona és que la psicologia de la cançó és la de la persona formiga i que, per tant, el llenguatge emfasitzat per les cançons és el llenguatge d'un altre. La tercera premissa afirma que, quan la cançó s'adreça a un 'tu', s'està interpel·lant al somniador dins d'un discurs profètic. Bahr es juga tota la seva teoria en aquesta aposta: com ell diu, "si la interpretació tripartida dels 'jo' (i en conseqüència, dels 'tu') és falsa, tota la meua interpretació dels cants¹ com a formes complexes i matisades s'ensorra, anul·lant la meua hipòtesis. Però els comentaris dels cants intenten demostrar que hi ha alguna cosa més enllà de la nul·litat, concretament, la trinitat, la il·lusió central" (69 n. 35).²

La interpretació de Bahr que identifica les persones formigues amb el pronom de la primera persona singular de les cançons, pot estar relacionada amb el seu desig d'escoltar les seves veus, i possiblement també de parlar el seu llenguatge. A través de les seves cançons, les formigues generen significats així com incògnites per desxifrar el món. D'acord amb Bahr, les formigues són esperits mitològics que donen lloc a la significació. Dins del somni, el regal s'ofereix al cantant: una cançó equívoca i opaca. No obstant, aquest obsequi és com un subterfugi: tal com mostra Bahr, les cançons no són només atorgades pels esperits, sinó també adreçades a ells. El cantant és un intermediari viu, i la seva veu és el vehicle d'un diàleg en la que ella ho és tot i, alhora, n'està exclosa; excepte dins dels somnis i de la cançó.

Tant si llegim els 'jo' de les cançons de formigues tal com Bahr argumenta, com a registre de la identitat de les mítiques persones formiga, com si considerem que aquests 'jo' pertanyen al discurs del somniador, Bahr defensa que els 'jo' són múltiples; i ho argumenta basant-se en les relacions del 'jo' amb el gènere del seu interlocutor o del seu actor participant, privilegiant els aparellaments i les trobades dels gèneres oposats. Quan, com passa al principi de la cançó, les dones corren cap al 'jo' i el coronen amb flors de la terra, Bahr conclou que aquest 'jo' és masculí. Afirma que "la majoria de pimes s'imaginarien els personatges de gènere no especificat com a masculins" (86). Tanmateix, no justifica per què les dones coronarien un home (o persona formiga masculina) amb flors de la terra, que es considera que precipiten la luxúria homosexual (Bahr, 86-88). Si això és un acte de seducció, tal com defensa Bahr, on el 'jo' és perseguit i envoltat de dones, atrapat dins de la seva dansa i coronat per flors de la terra, les connotacions homosexuals d'aquestes flors tindrien més sentit amb una narradora femenina³. Pot ser que la interpretació de Bahr estigui relacionada amb el desig d'identificar-se amb una persona formiga masculina, imaginant-se aclaparat per tot de dones corrent cap a ell. Bahr diu que "Paul i jo pensem que

NOTES

1 | Bahr utilitza el terme cant, aquí, per a descriure la seva pròpia interpretació de cada cançó, entesa com una totalitat plural. En general, un cant es refereix als detalls particulars de cada cançó (emfasitzant la seva dimensió performativa). També pot referir-se a les cançons com una totalitat (també emfasitzant la seva performativitat).

2 | Bahr està citant com a recolzament per a la seva interpretació el final de *La Oreneta*, *L'Oriol*, *El ratolí* i altres cançons que reciten molts dels cantants: "I així va dir el [ratolí]". No obstant, tot i que Bahr usa la frase "Així va dir la formiga", en pima "*B o hia kaj heg toton*", i tot i que afirma que Lloyd Paul va estar d'acord amb aquesta interpretació, cosa probablement certa; Bahr admet que Stepp no utilitza aquest final en les seves gravacions.

3 | S'ha de destacar que Bahr indica, referint-se a les flors de la terra, que "mai cap flor s'ha entregat als blancs per identificació, i els pima són molt reservats entre ells mateixos sobre les seves mostres." (86). El procés de descodificació que implica la traducció complica la relació amb el secret, que es desenvolupa com una experiència de la literatura, integrada dins d'un encontre amb els desigs que transfiguren aquesta experiència.

[aquesta cançó] parla d'un somni masculí, no de l'ús de les flors dins del món despert. En la realitat, els homes cacen a les dones, però aquesta cançó diu el contrari. Seria un home molt afortunat aquell que, en la vida real, fos perseguit per tot de dones amb flors" (88)⁴.

Bahr descriu en aquesta part de la cançó la sexualitat com a "sexe verd", suggerint relacions sexuals entre esperits i plantes. El sexe verd pot referir-se a les flors de la terra que coronen el narrador i l'encaminen cap a la "seva" seducció, o l'experiència de ser cobert per *cehedagi hiosig* o flors verdes. Tanmateix, aquesta idea sembla representar una forma de sexualitat austera, participant de la sensualitat de la flora. Però la verdor no és constant dins de les cançons, i aquestes flors es tornen grogues; donant pas a la temàtica del deteriorament i la descomposició.

Si bé hi ha elements al principi de les cançons que prefiguren aquesta decadència, s'acaba imposant en la seva major part la temàtica del creixement pròsper i abundant, fins i tot quan els forts vents i les aiguades auguren la mort i la descomposició del narrador. En aquests moments, el narrador sembla ser tant important com una llavor, sacsejada per les forces de la naturalesa. En les cançons inicials (2-3) es prepara al públic per la l'angoixa i la decadència. Les flors en la següent cançó són encara verdes, i el moviment itinerant del vent apunta cap a l'oest. Tot i això, hi ha indicis de que tot s'anirà podrint cada vegada més. La temàtica central de les cançons de formigues sembla ser la vexació i el terror o, en paraules de Bahr, les veritats "hostils", "terribles" i mòrbides" (88, 93). El descobriment gradual d'aquestes veritats condueix cap a la magnífica visió del final del cant, en el que el narrador experimenta la realització expansiva del moviment col·lectiu, no només a través d'ell mateix sinó del món sencer amb la dansa que comparteix tota la humanitat: "Do you hear me?/ Do you hear me?/ All earth sounding,/ On top, circles stomped./ On top, eagle down puffs,/ Cloud enter" (38). Però fins i tot aquí, el desenllaç no conserva la meravellosa inspiració d'aquesta visió. La cançó acaba *Hekaj heg cevagi vaak*, o en la traducció de Bahr, "Then cloud enters" (65)^{III}. Enlloc d'interpretar-ho com el deteriorament del gran espectacle de la dansa anterior, Bahr es cuida de deixar aquesta última imatge irresolta. Tal com escriu, "no hem de resoldre l'ambigüitat, sinó simplement deixar-nos sorprendre pel silenci d'aquesta darrera imatge irresoluble, amb la que acaba la cançó i el cant" (95).

III N.d.T.: Com que s'està citant la traducció que s'analitza, es mantindrà d'ara endavant la traducció de Bahr, i s'inclourà una nota al peu amb la traducció corresponent al català. En aquest cas, les traduccions són "Em sents?/ Em sents?/ Tota la terra està sonant,/ A la part de dalt, els cercles trepitgen fort./ A la part de dalt, l'àguila cau esbufegant,/ El núvol entra", i "Aleshores, el núvol entra".

NOTES

4 | D'altra banda, Bahr no està satisfet amb la idea de que aquestes *u'uvi* 'o dones, siguin éssers humans. Per contra, les eleva a la condició d'éssers espirituals. Com ell diu, "les dones a la Terra dels Morts van ser anomenades amb la paraula comuna 'dona', *uvi*. No són formigues de manera evident, però tampoc són persones completament normals, ja que viuen a les muntanyes, posseeixen riqueses (les flors de terra), i no treballen. Les anomenarem, doncs, esperits"(90). Atenció amb l'ús que fa Bahr del pronom plural en l'última frase. Amb això, crea una comunitat on tant els intèrprets com l'audiència són còmplices i s'impliquen amb les seves idees. La *idée fixe* de Bahr que les dones són esperits formiga podria ajudar a explicar l'atracció que sent el traductor cap a aquest somni masculí que elabora, i que hem descrit anteriorment.

Però amb que acaba, efectivament, la cançó? La interpretació de Bahr de les cançons està basada en la seva creença de que les cançons que numera des de la 1 a la 14 configuren la primera meitat de la cançó, i que la resta (15-31) formen la segona part. Tanmateix, en les seves notes al peu, Bahr sí que considera la possibilitat de que aquesta disposició pugui ser incorrecta. Com que treballa a partir d'una cinta de casset, és impossible estar absolutament segurs sobre quina part conté el principi i quina el final del cant. L'argument principal de Bahr per explicar aquesta distribució és que, mentre sí que pot entendre una lògica i un ordre dins la cançó si la visió de la dansa del món sencer es situa al final del cant, no seria tant lògic situar-la al mig, ja que la seqüència anímica de les cançons 15-31 no serien un bon principi per les cançons, “no puc veure aquesta seqüència més que com una barreja categòrica d'ambients majoritàriament morbosos” (93), i que el cant executat en l'ordre invers “no seria tant satisfactori com el presentat” (96).

Tot i que estic d'acord amb l'ordre de la cançó que proposa Bahr, crec que és important subratllar les incerteses que envolten la traducció de les cançons de formigues. Bahr es planteja si el fet de revertir l'ordre alteraria radicalment la nostra comprensió de les cançons; però ho esmenta, només, a les notes al peu. En lloc de començar amb un vent de l'oest que després gira cap a l'est; en lloc de presentar un creixement cada vegada més espantós; en lloc de començar amb el moment de l'eclosió i de l'abundància i, degut a forces tempestuoses, derivar-lo cap a la decadència; podríem invertir la direccionalitat de totes aquestes escenes. Per quin camí vaguen, erràtiques, les formigues? És simplement una trampa de l'ull la que ens porta a interpretar la seva ruta des del punt A fins al punt B, en lloc d'interpretar-la a l'inrevés?

Donat el fet que el seu col·laborador dissentís de la seva recerca de formigues en les cançons (com ell admet, “Paul és escèptic amb la meua interpretació”), i que Bahr segueix mantenint, tossudament, que “hi ha d'haver alguna cosa de *formiguitud* en les cançons de formigues” (93), hauríem de secundar el seu desig d'identificar els personatges formiga? I com afecta a la seva traducció el seu desig per atrapar la espiritualitat d'aquestes misterioses i significatives formigues?

3. Sentit i direcció en la traducció

Un dels temes que amb prou feines és tractat per Bahr és el pas del vent d'oest cap a est dels primers als darrers passatges de la cançó. Aquest canvi acompanya un impàs des de l'agradable temàtica del creixement, la celebració de la vida i el “sexe verd”, a les últimes escenes amb elements espantosos i aterradors, on es fa front a la

bogeria i a la decadència. Bahr intenta classificar les temàtiques dels diferents cants d'acord amb tres grups principals, caracteritzats pel frenesí, el vertigen i la mort.

Bahr argumenta també que les cançons 7 i 8, en les que el 'jo' és retornat a la Gran Muntanya, a la frontera oest del territori pima, sosté la resta del cant. Però, aleshores, què se'n fa de tots els moviments cap a l'est que trobem a les següents cançons? L'espai i la direcció són altament significants aquí, i no crec que sigui arbitrari que el pas del vent de l'oest cap a l'est acompanyi el pas del creixement a la decadència. Una profecia tradicional del xaman i creador Germà Gran, una de les figures mítiques antigues més importants en els relats pima, diu que els assassins de la terra provindran de l'est (Bahr, 2001: 192-3). Per si hi ha algun dubte de que aquesta profecia encobreix una interpel·lació als blancs de l'est⁵ hi ha un altre relat sobre l'origen dels blancs que els situa, també, a l'est. William Blackwater parla sobre l'episodi en què el Gran Germà reanima un grup de cossos morts de tant de temps que ja eren esquelets, i que no podien recordar-se de parlar ni d'on vivien quan eren vius. El Gran Germà els dóna ploma i tinta, i els hi diu:

"This is the way you shall talk to each other." They wanted to stay in this country but he said, "No, I have given you a way to talk to each other. You must go to the east." That is why whatever a white man hears, he can't put it into his mind. He can only remember it when he writes it down. Even when he sings, he has to sing out of a book (Bahr, 2001: 68).

Si es vincula l'est amb l'escatologia pima, amb l'oblit i amb l'escriptura, aleshores el significat d'un canvi del vent d'oest a est dins de les cançons de formigues és molt més clar. Fins i tot Bahr, que descuida debatre el canvi del vent a les últimes parts del cant, veu en les cançons una funció meta-narrativa. En les seves conclusions, Bahr sosté que la cançó 27 podria ser llegida com "una súplica, o una burla, de l'art" (Bahr, 1997: 103). Tradueix aquesta cançó de la següent manera:

27. I'm sick,
I'm sick,
Land below wandering.
In it my flower,
Already dead.
Oh-oh, oh-oh,
I'm sick,
East toward
I run.^{IV}

IV N.d.T: Estic malalt,/ Estic malalt,/ Vagant per sota la terra./ En ella la meua flor,/ ja està morta./ Oh-oh, oh-oh,/ Estic malalt,/ Cap a l'est/ corro.

NOTES

5 | El contacte amb els assentaments espanyols a l'oest i al sud hauria precedit als colons de l'Est. Tot i això, aquest últim hauria estat més perjudicial per a les formes tradicionals de vida, imposant una reorganització i circumscripció (veure Spicer, 1962).

La proposta de Bahr és que la flor del narrador pot ser una referència a les pròpies cançons. Si és així, aleshores la direcció de l'est a la que el 'jo' sembla irresistiblement arrossegat pot augurar el destí de les cançons de ser oblidades o plasmades en l'escriptura; destí suggerit per aquesta expressió d'angoixa. Si l'est és un espai on els esquelets reviu, on les cançons cauen en l'oblit i les flors moren, per què les formigues girarien cap a aquesta direcció?⁶

Com ja hem comentat, els cantants pima sofisticuen sovint les cançons que representen, afegint sentiment i caràcter en escena. La declamació del cantant, per tant, pot apoderar-se de la totalitat de la interpretació de la cançó. Com que la font original que utilitza Bahr és la cinta de casset que conté la interpretació d'Andy Stepp de les cançons de formigues, no es pot tenir accés a la seva dimensió performativa. Aquestes consideracions extra-gramaticals que romanen ocultes per al lector de la traducció són, entre d'altres, els protocols i les condicions del cant, el lloc i el temps en el que s'executa.⁷

Per tal d'oferir la proposta més aproximada possible Bahr documenta tot el procés traductològic, donant constància dels passos que utilitza per traduir les cançons gravades al casset: primer, tradueix les cançons al pima ordinari, després a l'anglès i, finalment, manipula tant el pima com l'anglès per aconseguir que les transliteracions reflecteixin l'entonació i la fraseologia de les cançons, recreant l'estructura original (41). Per exemple, així és com Bahr translitera una cançó de llangardaix cantada en pima i en anglès per Philip López:

*		*
DAñegeWA	noMI ye	Al meLumineME e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme e
dañegewai	nomi	ai melumineme
cPI he dai wo ha so ñju	eNO ba di ka nduNETin tu l	
dañegewai nomi ye	ai melumineme	

Observant la traducció, el lector no percep immediatament que el llenguatge utilitzat és l'anglès, reflectint l'intent de Bahr de capturar la cadència i l'èmfasi de l'original. La següent interpretació, que Bahr anomena "traducció silenciosa", pot ser molt més reconeixible als lectors:

l'm aluminum.
l'm aluminum,
l'm aluminum,
l'm aluminum,
And nobody can do nothing to me.
l'm aluminum,

NOTES

6 | És interessant que Bahr fa una interpretació similar extra-textual de les cançons d'oriols que anticipen la seva pèrdua. El que ell veu com la "mort del sol" condueix a la mort de les cançons, i evoca una metàfora sobre una cinta de casset que irresistiblement ens fa recordar l'origen de la cançons de formigues: "El silenci omple el món. L'única cosa que queda és un ocell burleta, que imita llastimosament l'últim cant de l'última au original, *com el so d'una gravadora sonant al final del món*, o com una cultura somniada sense somniadors" (132).

7 | Com s'ha comentat anteriorment, les cançons tenen contextos rituals específics. Bahr suggereix que les cançons de formigues podrien haver estat utilitzats durant les cerimònies de dansa, i que es recitaven sense pausa des de la posta del sol fins a la matinada següent (77-79).

l'm aluminum.^V

La comparació entre les dues traduccions de la cançó de llangardaix mostra l'estratègia que Bahr utilitza per alterar el ritme, l'èmfasi i l'escriptografia del llenguatge traduït per tal d'aconseguir el seu ritme, èmfasi i entonació. Desafortunadament, Bahr no fa el mateix en la seva traducció anglesa de les cançons de formigues. Vincent Joseph, el cantant de les cançons d'oriols, va oferir-li una llarga mostra de cada vers en anglès, pel que podem confiar més en la traducció que fa de les cançons d'oriols: tanmateix, l'exactitud de la traducció de les cançons de formigues és més incerta. Durant la traducció, en una nota al peu particularment reveladora, Bahr admet que una paraula que ell havia escrit com a *ñeñei* o "cançó", "podria ser *jewed*, 'terra'... No podem decidir-nos" (55). Aquesta és una anotació més aviat preocupant pels lectors de la traducció. El fet que part del material de la cinta de casset original generi indecisió en el traductor entre dos morfemes que són fonèticament tant diferents insinua la mala qualitat de la gravació i, sobretot, qüestiona la fiabilitat de la traducció. La confessió de Bahr permet especular sobre la seva traducció sense reduir-ne la seva contingència.

4. Formigues frenètiques?

Hi ha una paraula que segueix sorgint dins de les cançons de formigues, que és vital per la seva interpretació temàtica, i que és transcrita per Bahr com a "*wa:m*". Aquesta paraula apareix varies vegades, convertint-se en una cantarella, particularment on el personatge del 'jo' sent angoixa o allà on s'esdevenen terribles experiències. Bahr tradueix la paraula com a "frenèticament", i diu que l'adverbi "*Wa:m* significa que algú està fent alguna cosa de manera 'excessiva', 'massa eufòrica', 'massa imperiosament'" (1975: 82). Els germans Saxton defineixen la paraula *wahm* com a "especialment" (1969: 61)⁸. Si assumim que aquesta és la paraula correcta, una traducció anti-poètica podria suggerir que la cançó comença indicant quan i on ha de ser cantada. Els primers versos de la cançó, *Waam 'o kaidam ñe'et kuhugam 'oidka'i, waam 'o kaidam ñe'et 'oidbad: duag an keek* són traduïts per Bahr com a "Manic sounding sing. Darkness following, Manic sounding sing. Dead-field mountain there stands" (41-2). Una traducció més planera podria ser: "Sing this song especially throughout the night, especially sing it loudly where dead-field mountain stands."^{VI}

V N.d.T.: Sóc alumini, / Sóc alumini, / Sóc alumini, / Sóc alumini, / I ningú em pot fer res. / Sóc alumini, / Sóc alumini.

VI N.d.T.: "Un cant frenètic està sonant. Cau la foscor. Un cant frenètic està sonant. La Muntanya de la Terra dels Morts s'alça" i "Canta aquesta cançó especialment durant la nit; i canta-la especialment forta allà on s'alça la Muntanya de la Terra dels Morts".

NOTES

8 | No puc entrar, aquí, a la llarga discussió sobre l'ortografia. Seria impossible donar coherència a totes les propostes de classificació dels fonemes en Pima. Hi ha almenys quatre diferents ortografies en aquest estudi (Bahr, 1997; Saxton, et al, 1969; Mathiot, 1973; i l'ortografia desenvolupada per Munro et.al. dins del Departament de Lingüística de la UCLA: per veure exemples d'aquests últims, vegeu Munro, 1989). Peco de prudència amb la proposta de Munro et. al., que sembla la més fàcil i és la que vaig utilitzar per aprendre a transcriure el llenguatge. Altres ortografies importants inclouen Zepeda, 1983. Zepeda i Mathiot (i Bahr en algunes de les seves traduccions) treballen des del pàpago, llenguatge molt allunyat fonològic i gramaticalment del Pima. Això pot explicar algunes de les discrepàncies entre les diferents propostes ortogràfiques.

Hi ha indicis que posen en dubte la interpretació de *waam* com a “especialment” o “frenèticament”. S’ha de tenir en compte que Bahr canvia la forma adverbial per un adjectiu en la seva traducció, presumiblement per aconseguir més sentit sintàctic. Com a adverb, la posició de *waam* al principi de la frase sembla improbable⁹. Tanmateix, la seva posició dins de la cançó canvia més endavant. Podria argumentar-se que la localització que *waam* aquí podria ser l’efecte, tant comú dins de les cançons, de distorsió de l’ordre sintàctic. Però algunes paraules no són paraules de cançons i seria improbable trobar-les en aquest context. Tot i la interpretació poètica de Bahr que tradueix *waam* com a “frenèticament”, el meu professor pima Virgil Lewis és escèptic sobre la localització de *waam* dins de la cançó. A més, l’ortografia de Bahr és més propera a l’ortografia pàpago (veure Zepeda, 1983) i el fonema ‘w’ en pàpago és sovint interpretat com el fonema ‘v’ en pima. En aquest cas, la paraula pronunciada ‘*waam*’ en pàpago sonaria més probablement com ‘*vaam*’ en pima, mentre que el fonema ‘u’ podria haver-se confós fàcilment per una ‘w’ i ser transcrit com a tal. A més, Bahr admet que, d’acord amb la seva interpretació de la cançó 3, “la paraula en sí [*waam*] és innecessària” (1975: 88). No obstant, tal com sosté Bahr, la cançó proporciona “la manera més rigorosa per als pobles orals de memoritzar unitats discursives” (174). Per tant, seria estrany la presència de paraules innecessàries dins d’una cançó pima.

Lewis suggereix una versió alternativa de la cançó, basada en la possibilitat que, enlloc de *waam*, la paraula cantada sigui ‘*uam*’. La transcripció de Bahr, que conté dos punts que assenyalen un so vocal llarg, s’explica pel fet que la vocal darrere d’una vocal sovint és llarga o tensa. En pima, ‘*uam*’ conté varis significats que encaixarien en les diferents posicions en què Bahr col·loca *waam*. Pot significar “groc” (Mathiot), “tacat o brut; contaminat; vil” (Saxton, 1969: 59), o “desagradable” (Lewis)¹⁰. En diferents moments de la cançó, el cantant utilitza aquesta paraula per descriure la cançó mateixa, el relat que conté i les flors que creixen al voltant de la Gran Muntanya. Ja que la cançó tracta d’experiències realment desagradables, com ara ésser despul·lat pel vent, tenir la mort dins del cor, abandonar els éssers estimats, morir, passar de les benvingudes als comiats, posar-se malalt, embogir (*nod:agig*)¹¹ i fer front a sentiments insuportables, entre d’altres; no sembla exagerat afirmar que, si prenem les emocions centrals que s’evocuen, la cançó es converteix en una ‘*uam ñe’i*, una cançó desagradable o vil¹².

A més, les ‘*uam s-hiosim*’ o “flors grogues” semblen tenir més sentit que “flors frenètiques”, especialment quan, en un dels primers versos, la cançó recalca el color d’un altre conjunt de flors, les *cehedagi hiosig* o “flors verdes”. El fet que la major part de la cançó tracti sobre el creixement orgànic, la decadència i la mort podria estar relacionat amb aquest canvi de color de les flors del verd al groc,

NOTES

9 | Veure l’apartat “Ordre de paraula” a Zepeda, 129-136. Veure, també, Munro, Pamela et. al., 2007.

10 | Tinc un gran deute amb el meu professor de pima, Virgili Lewis, per tota la seva ajuda en aquest estudi. Ell va suggerir aquesta traducció.

11 | Bahr tradueix “*nodagig*” com a vertigen, i classifica una sèrie de cançons que en tracten. Veure Bahr, 34-35, 80-103.

12 | També hi ha alguns indicis en la cançó que mostren que totes aquestes experiències doloroses, vils i desagradables poden permetre o crear la possibilitat de la continuació del creixement i el moviment. No obstant, el tema central de la cançó són les doloroses experiències de la cantant.

suggerint també el moviment des de la vida cap a la mort.

Buscant les siluetes de les persones formiga dins del text, i escoltant atentament les gravacions de Stepp per descobrir els secrets del seu llenguatge, Bahr podria estar duent a terme una verdadera expedició etnogràfica. La seva interpretació poètica i màgica de les formigues i les seves cançons podria estar relacionada a la seva reticència a contemplar el caràcter *'uam* en els seus cors, i la repugnància i la decadència (recordem les flors grogues) en les cançons. Tot i això, Bahr sí que permet *nod:agig* o la experiència d'embogir, quan parla sobre l'ambigüitat exasperant de les cançons, per tal de descriure l'acte traductològic en sí mateix.

Si observem l'esforç de Bahr per enrarir la traducció, no poden passar desapercebudes les complexitats que es troben al seu nucli mateix. Més enllà de recolzar la lògica de la substitució lingüística completa, la seva empresa d'enrariment de la llengua anglesa pot ser vista en termes del que Jacques Derrida suggereix sobre la promesa de traducció com a reconciliació impossible entre llengües (1975: 123).

El doble moviment traductològic emfasitzat per Derrida possibilita un model per a la lectura de la direccionalitat en les dues traduccions de Bahr i els actes de transferència que conté. No és, finalment, ni un model fallit ni un èxit triomfant, tenint en compte els criteris de traduïbilitat. Comporta la promesa d'un estudi addicional, d'un nou i gran compromís amb la llengua pima i la seva interpretació. Vist així, podem concebre el treball de Bahr com un esforç per promoure i enfortir la traducció literària de l'oratura, allà on la seva traducció crítica i cultural necessita ser elaborada.

5. Els retrats de formigues

Per a Bahr, pima és una estació dins del trajecte cap al descobriment de les persones o esperits formiga, que generen ambigüitat dins del llenguatge per tal de transmetre allò que no pot ser comunicat. Tal com explica,

The Ants and the other song sources are not today's animals, etc., but are hazily ambiguous beings between today's animals and humanity. Psychologically they are like humans, but they are physically indistinct. When I once directly asked Paul what he thought the "Ant-people" looked like, he said, "like people but with big heads. He was more forthcoming in this remark than are the songs, which only use the word "ant" once (in song 29) and can hardly be said to dwell on antness. The "I's" of the songs, who must be taken as the persons who first enunciated them, are silent about their own physical appearance, but are quite free in telling about their interests and moods, which seem human (1975: 67).

Centrant-nos en les persones formiga del somni, i argumentant que el narrador de les cançons és una persona formiga mítica, la traducció de Bahr revela un desig per accedir al llenguatge formiga. Hi ha fissures en la seva traducció que obren qüestions sobre els estudis traductològics i ens fan pensar sobre com la oratura pot ser enfocada com a literatura global. Aquestes fissures, allà on la traducció es mostra incerta i on la conjectura sembla cobrar vida; mostren la textura porosa de la traducció i il·luminen l'horitzó impossible de traduir la oratura, així com la importància d'intentar-ho.

Les fissures i els desviaments dins del projecte de Bahr s'afegeixen a l'experiència de les cançons de formigues com a obres de la literatura global, creen les condicions per aquesta experiència i ofereixen un material altament fèrtil per a la discussió. De fet, el seu projecte de registrar les cançons de formigues al "llenguatge silencios" és una contribució essencial a la literatura global, que massa sovint relega les obres d'oratura indígena al silenci. També, per suposat, la traducció fa de les cançons de formigues un híbrid entre les dimensions oral i escrita. En aquesta nova forma l'obra deixa de ser simplement oratura, ja que està alterada pels "passos" traductològics, que registren i extreuen els components poètics essencials encapsulats en la interpretació original. El traductor mai té la plena supremacia sobre el que pot ser revelat per la traducció. Això es fa encara més evident en obres on l'esclatxa entre la llengua original i la de destinació és particularment amplia.

Els traductors de l'oratura han de lidiar no només amb els problemes de la falta d'equivalència lingüística, sinó també amb aquells que es generen amb la transmissió de l'oralitat a l'escriptura i el desplaçament de l'obra del seu context i les seves pràctiques culturals. Les qüestions afegides en aquest tipus de traducció multipliquen els problemes que han d'encarar els lectors. Per exemple, les incerteses que abunden en la traducció de l'oratura poden convertir-se en objecte d'estudi literari sobre la problemàtica que es genera en el procés de traducció i les seves transferències a l'escriptura. Aquests problemes no poden ser una excusa per ignorar les obres d'oratura, un oblit que recorda la persistència del llegat colonial d'avui dia. La traducció anglesa del llenguatge formiga de Bahr és un regal inestimable a l'estudi de l'oratura en anglès. Pels estudiants de literatura això és especialment important, no només perquè obre l'estudi de la poètica pima a la traducció, sinó també per les dificultats que genera. Aquestes dificultats es visibilitzen en la interpretació de Bahr, obligant-nos a prendre consciència de les discrepàncies i els conflictes que romanen sota les decisions inspirades o desconcertades del traductor, i ens retornen sempre a *'Akimel 'O'odham* per aconseguir una comprensió més profunda de les qüestions que Bahr va encarar en el seu moment.

El desplaçament del discurs sobredeterminat dels somnis de formigues que es comuniquen amb les paraules i els cants pima, converteixen la traducció i la interpretació de Bahr en part del conjunt literari que descriu l'enigma del nostre camí de formigues a través dels límits entre el pima i l'anglès, l'oratura i la literatura escrita, el somni i la vigília. La formiguitud de les cançons de formigues i la imatge condensada de les persones formiga, que poden veure's com a "persones amb enormes caps", és l'al·licient per la traducció i la interpretació dels somnis proposada per Bahr. La seva recerca de formigues entre les puces, els grills, els fantasmes i els somniadors que es va trobant¹³, no rastreja conclusivament els seus orígens, sinó que més aviat assenjala un cas límit de traducció, en el que els desigs culturals es codifiquen dins de la experiència de la obra literària, passant a ser part de la història de la seva transfiguració. Això vol dir que la línia de formigues que ens ha conduït a través del somni, del creixement a la decadència i a l'angoixa, de la cançó a l'escriptura i de l'oest a l'est, ha estat sempre un al·licient irremeiablement lligat als desigs secrets subjacents a la interpretació.

NOTES

13 | Bahr analitza el fantasma del futur d'un mateix com una interpretació del 'tu' profètic (93), el 'tu' del somniador com a "puça silenciosa" (91), i la manera en que les cançons es refereixen lliurement a les primeres seqüències com a "coral de grills" (78).

Bibliografia

- BAHR, D. (1975): *Pima and Papago Ritual Oratory: A Study of Three Texts*, San Francisco: The Indian Historian Press.
- BAHR, D. (1997): *Ants and Orioles: Showing the Art of Pima Poetry*, Salt Lake City: University of Utah Press.
- BENJAMIN, W. (1968): "The Task of the Translator", Venuti, L. (2004): *The Translation Studies Reader (2nd Edition)*, New York: Routledge.
- BERMANN, S. (2010): "Teaching in—and about—Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- BERNHEIMER, C. (1994): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BREUER, J. and Freud, S. (2000): *Studies on Hysteria*, New York: Basic Books.
- BUKENYA, A. and Zirimu, P. (1977): "Oracy as a Skill and Tool for African Development", (Unpublished paper presented at the Colloquium on African Art and Culture: Festival African Art and Culture (TESTAC '77), Lagos, Nigeria).
- CULLER, J. (2010): "Teaching Baudelaire, Teaching Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- DERRIDA, J., et. al. (1985): *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation, Lincoln*, NE: University of Nebraska Press.
- FREUD, S. (1913): *The Interpretation of Dreams*, New York, Macmillan.
- HERZOG, G. (1936): *Research in Primitive and Folk Music in the United States: A Survey*, Washington D.C.: American Council of Learned Societies, Bulletin Number 24.
- MATHIOT, M. (1973): *A Dictionary of Papago Usage*, Bloomington: Indiana University.
- MUNRO, P. (1989): "Postposition Incorporation in Pima", *Southwest Journal of Linguistics*, 9(1) 108-127.
- MUNRO, P., et. al. (2007): *Shap Kaij!* Los Angeles: UCLA Academic Publishing.
- NGŪGĨ wa Thiong'o. (1998): *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford: Clarendon Press.
- ONG, W. J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York: Methuen.
- SAXTON, D. and Saxton, L. (1969): *Dictionary: Papago & Pima to English, O'odham—Mil-gahn, English to Papago & Pima, Mil-gahn—O'odham*, Tucson: University of Arizona Press.
- SPICER, E. (1962): *Cycles of Conquest: The Impact of Spain, Mexico, and The United States on the Indians of the Southwest 1533-1960*, Tucson: University of Arizona Press.
- TEUTON, C. B. (2010): *Deep Waters: The Textual Continuum in American Indian Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- ZEPEDA, O. (1983): *A Tohono O'odham Grammar*. Tucson: University of Arizona Press.
- ZUMTHOR, P. (1987): *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*, Paris: Éditions du Seuil

#07

ANTS WAX MANIC: AHOZKO LITERATURA ITZULTZEN

Kyle Wanberg

University of California, Irvine

kylewan@gmail.com

Aipatzeko gomendioa || WANBERG, Kyle (2012): "Ants Wax Manic: Ahozko Literatura Itzultzen" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 7, 40-57, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-kyle-wanberg-eu.pdf >

Ilustrazioa || Raquel Pardo

Itzulpena || Teresa Pradera

Artikulu || Jasota: 29/01/2012 | Komite zientifikoak onartuta: 18/05/2012 | Argitaratuta: 07/2012

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Artikulu honetan, ahoz aho transmititutako Inurrien Abestiak *'Akimel 'O'odham* (Pima) hizkuntzatik ingelesera nola itzuli diren aztertuko dut eta ahalegin berezia egingo dut itzulpenean sortzen diren oztopoek abestien literatura-lan izaeran duten eragina azaltzen. Abesti hauen antzeppen, hizkuntza, kultura-kode eta ahozkotasanaren azterketak eremu benetan ambiguo bat argituko digu. Hala ahozkotasanaren adibide honen zein beste batzuen itzulpenak, bai eta itzulpen horietan zehar sortzen diren zailtasunak, oso baliagarriak suerta daitezke bai literatura eta bai itzulpengintza ulertzeko dugun modua aberasteko.

Hitz-gakoak || Ahozko literatura | Itzulpengintza | Pima ikasketak | Literatura globala | Indiar-amerikar literatura | Ikasketa postkolonialak.

Summary || In this study I examine a translation of the oral Ant Songs from *'Akimel 'O'odham* (Pima) to English, emphasizing the way obstacles to translation transfigure how they are rendered as literary works. An analysis of their performance, language, cultural codes, and orality illuminate a highly ambiguous territory. The study of this and other translations of orature, including the difficulties they give rise to, can enrich our understanding of literature as well as translation.

Keywords || Orature | Translation studies | Pima studies | Global literature | American Indian literature | Postcolonial studies.

0. Sarrera

Irudikatu une batez inurri ilara bat: kanpotik begiratuta, badirudi osatzen duten egiturak inplizituki daramala haien ordena soziala, eta inurrien mugimenduek eta norabideak ordena horren azaleratzea direla. Hartzen duten bideak korrante eta helburu komun baten orkestratzea adierazten du, funtzio guztiak *en masse* egiten baitituzte. Inurrien ibilbidean ez dago norbanakoaren intentzioentzako tokirik. Bidean oztoporen bat jarriko bagenie, inurriek setati jarraituko lukete aurrera, horretarako beharrezko diren desbideratze guztiak eginez. Hein handi batean, itzulpena haren norabidearen mende dagoen prozesu bat da, zein bidean aurkitzen dituen oztopoetara moldatuko den, inurriek egiten duten bezalaxe, erretratua egin bitartean geldi egoteari ezetz esanez.

Pima hitza Amerika hego-ekialdeko indiar-amerikar talde bateko biztanleei, hizkuntzari eta kulturari deritzo. Pima hizkuntza uto-aztekarra da, eta Arizona hego-ekialdean eta Mexikoko iparraldeko Sonoran basamortuan erabiltzen da. Inurrien Abestiak pimatarraren poesia-tradizioan ugari diren animalien abestien genero barnean koka ditzakegu, zeinetan emozio bizien deskribapena eta adierazpena ardatz diren. Artikulu honetan aztertuko den Inurrien Abestien bertsioa Andy Stepp-ek 1970ko hamarkadan grabatutako abestien pasarteetan itzulpenean oinarrituta dago. Kasetea hainbat amerikar zuriaren eskuetatik igaro zen, baina ez ziren deszifratzeko gai izan. Alabaina, handik denbora batera, Donal Bahr antropologo zuriaren eta Lloyd Paul pima abeslariaren artean entzungaia itzultzea lortu zuten.

Artikulu honetan, ahoz aho transmititutako Inurrien Abestiak '*Akime!* 'O'odham (Pima) hizkuntzatik ingelesera nola itzuli diren aztertuko dut eta ahalegin berezia egingo dut itzulpenean sortzen diren oztopoek abestien literatura-lan izaeran duten eragina azaltzen. Abesti hauen antzezpen, hizkuntza, kultura-kode eta ahazkotasunaren azterketak eremu benetan anbiguo bat argituko digu. Hala ahazkotasunaren adibide honen zein beste batzuen itzulpenak, bai eta itzulpen horietan zehar sortzen diren zailtasunak, oso baliagarriak suerta daitezke bai literatura eta bai itzulpengintza ulertzeko dugun modua aberasteko.

Kultura ezberdinetako ahozko sorkuntzara hurbiltzeko ahaleginetan, hainbat ikuspuntutatik aztertu da ahazkotasuna/idatzizkoaren arteko banaketa. Esate baterako, *Orality and Literacy* lanean, Walter Ong-ek ahozko literaturan oinarritutako kulturen eta idatzizko literaturan oinarritutakoen artean kontrajartze nabarmena dagoela adierazten du. Amerikako indiarren literatura kritikan adituek kontra egin diote Ong-en teoriari, ahozko "mind" (buruaren) eta buru irakurriaren artean edonolako desberdintasun nabarmenik dagoelako ideia bertan behera utziz (ikus Teuton, 2010: 15-22). Bestalde, Erdi

Aroan aditua den Paul Zumthor-ek luze idatzi du testuen jarioari edo «*mouvance*»ari buruz, eta sakon aztertu du Erdi Aroko poesian ahozko eta idatzizko testuen arteko harreman estuaz. (Zumthor, 1987: 160-177). Saiakera honetan, Pimen Inurrien Abestiak aztertuko ditut, azalduz ahozko lan honen itzulpenak arazoak sortzen dituela idatzizkoaren eta ahozkoaren banaketan.

«Orature» (ahozko literaturaren baliokidea) terminoa Pio Zirimu-k akuilatu zuen (ikus Bukanya eta Zirimu), eta Afrikako unibertsitateen deskolonizatzeko prozesuan erabili zen haien literatura departamentuek ordura arte herrialdea kolonizatu zuten europar herrialdeetako literatura baino ez zutela lantzen salatzeko (Ngũgĩ, 1998: 105-28). «Orature» kontzeptuak oraindik ere garrantzia handia dauka Afrikako eta diaspora afrikarraren literaturan. Era berean, pima kulturako Inurrien Abestiak literatura globaleko lan gisa uler eta azter daitezke. Ahozko literatura abiapuntu hartzean, itzulpenak jatorrizko abestien poesia birsortzea du helburu.

Azken urteotan literatura konparatuaren alorrean egindako hainbat ikerketa gogor saiatu dira kanona hedatzen, aniztasun handiagoa lortzeko helburuarekin (ikus Bernheimer, et. al.). Ahozko lan baten itzulpen literarioan zehar sortzen diren aztergaien ikerketa oinarri hartuta, zera defendatzen dut, Inurrien Abestien itzulpenak berebiziko ekarpena egiten diela literatura globalaren ikasketei. Oso gutxitan itzulia izan den (eta itzulia izan denetan, lan horiek literatura ikerketatik kanpo utzi dira gehiegitan) hizkuntza eta kultura bateko lana denez gero, Inurrien Abestien itzulpen literarioa aldi berean da arriskutsua eta muturrekoa. Gutxi itzultzen diren hizkuntzek jasaten duten maila-desberdintasunari erreferentzia eginez, hala esaten du Sandra Bermann-ek: «Although translation offers the potential to create a less hierarchical conversation among different world cultures large and small, such a conversation will depend on understanding the risks, difficulties, and power relations that translation entails» (86). Itzulpenak arriskuak izanagatik, garrantzitsua da era independentean irakurtzea, ekarpen muturrekoa eta originala baita literatura globalarentzat. Jonathan Culler-ek nabarmentzen duenez, «radical translations, conferring meaning on the original, strengthening some features, bringing others to prominence, encouraging a certain irreverence in the face of the original, can thus promote a good discussion» (2010: 97).

1. Zoratzearainoko anbiguitasuna

Irakurleei Inurrien Abestiek eremu paradoxiko eta aldakor bat erakutsiko die, zeinetan barrena abestiek bidaiatuko duten. Haien itzulpena bira berria da abestiek jarraitzen dituzten bideetan, eta bira berri horrek itzulpenari eta haren mugei buruzko galderak altxatuko

ditu. Inurrien Abestiak irakurri egin daitezke, aztertu eta sorbururaino jarraitu, baina etnografian aditua izateak eragiten duen abestiak kontrolatu eta fosilak balira bezala aztertzeko saiakerak etsipena baino ez du ekarriko, Pimen tradizio kulturala fluxu gisa ulertzeko beharrari bide eginez. Inurri horien sekretuek, haien abestiak ezagutarazteko ametsak erabiltzen dituzten inurri horien sekretuek, sakonera handia dute; haien bidea transmititzen dute esplizituki azaltzeko beharrik gabe eta zalantza estratuen gainean eraikitako abestiak biziartzen dituzte.

'Akimel 'O'odham abestien anbiguotasun konplexuak ez dira inoiz guztiz agerian jarri. Abestiak osatzen dituzten hitzak arrotzak dira, hain arrotzak non batzuetan abeslariak ere ez dituzten ezagutzen; izan ere, abestiak ikastea bera (irakaslea hala *'O'odham* [gizakia] nola ametsetako animalia izan) prozesuaren parte da, antzezpena eta transmisioa bezalaxe. Kasu honetan, ahozkoitasunaren egitekoa ez da haren dimentsio linguistikora mugatzen, beste antzeppen diziplina eta hizkuntza adierazpen batzuk ere hartzen ditu barne, bai eta aurpegiera eta gorputzaren mugimenduak, erritmoa eta sinkopatzea, instrumentuak, antzeppenaren tokia eta unearekin loturiko arauak, hala abeslariaren nola entzuleen intentzioak, pertsonaien eta abeslariaren generoa eta entzuleriaren interpelazioa ere. *Ants and Orioles: Showing the Art of Pima Poetry* liburua hainbat animalia-abesti ingelesez emateko ahalegin anbiziotsua da, haien kalitate poetiko eta literarioa nabarmentzeko modukoa baita. Donal Bahrrek elkarlanean egin zuen itzulpena helburu hizkuntza arrotz bihurtzen saiatzen da, jatorrizkoaren erritmo-ereduak eta intonazioa birsortzeko ahaleginak eginez, eta gai da Inurrien Abestien esentzia harrapatzeko sinkopatze eta esanahitze matrize batean. Hala, Bahrrek egiten duen Inurrien Abestien interpretazioak hainbat arazo azpimarratzen ditu; ahozko eta idatzizko ekoizpenaren arteko harremanak sortutako zailtasunak eta kultura-itzulpen prozesuetan agertzen diren transferentzia ekintzak, hain zuzen ere (ikus Breuer eta Freud; Derrida; Benjamin).

Inurrien Abestien aura intsektu-biziz pil-pilean dago eta ametsetako elkarganatzeen oroitzapenek inguratzen dituzte. Pima tradizioaren arabera, abeslariak ametsetan jasotzen dituzte abestiak animalien espirituen bitartez, kasu honetan, Inurri jendearen bitartez. Abestiak ulertzea eta interpretatzea ez da erraza, abestien soinuek ez baitute beti hitzez hitzeko baliokiderik gaur egungo *'Akimel 'O'odham* hizkuntzako hitzekin. Nahiz eta soinuen eta interpretatutako hitzen arteko disjuntzio horrek Bahrren itzulpena abestietatik eta haien antzeppenetatik urundu, paper garrantzitsua betetzen du pima kulturako abestien kalitate estetiko paregabea definitzeko orduan.

Musika-tresnak eta ahots-kordak indarrez erabiltzen direnez gero, esan daiteke pima kulturaren abestiak direla ahozko ekoizpen

tradizional estilorik zaratatsuena. Ahozko ekoizpen mota isilagoak hitzaldi erritualak, predikuak eta ipuinak dira. Hiru horietatik ipuinak dira isilenak eta, hitzaldi erritualek eta predikuek, berriz, erdiko maila osatzen dute (Bahr, 1975). Bahrrek azaltzen du pimatarren beste literatura genero batzuek ez bezala, abestiak «are said to be aimed primarily at spirits. While humans listen in on them, this is incidental to their purpose» (6). Hori egia balitz, abestiak izpirituetatik etorriko eta izpirituei zuzenduko lirerateke; abeslariaren ahotsa erabiltzen dute kanal gisa, baina haien jomuga ez dira gure belarriak. Gizakiok sarkinak baino ez gara abestiak entzutean.

Argi dago, beraz, pima abestiak misterioz inguraturik daudela. Ametsetan sortzen dira, ez zaizkie gizakiei zuzentzen, abeslariaren ahotsaren bitartez komunikatzen diren izpirituei baizik. Abeslariaren ahotsa arrarotu egiten da eta haren hizkuntza transfiguratu, izpirituentzat ulergarria izan dadin. Baldintza horietan, abeslariak ez du beretzat uste duen ahotsaren gaineko kontrolik eragiten; adierazpenetik kanpo geratzen da. Inurrien lerroak bezala, zeinek bere osotasunean gizartean behar bezala funtzionatzen duen nahiz eta inurri bakoitzaren helburuak itzalean gelditu, abestiak abeslaria gaintzen du. Eta inurri horiek abestitik hizkuntza isilera («quiet language», Bahrren hizkuntza idatziarentzako terminoa) itzultzeak oraindik gehiago urruntzen gaitu, izpirituen mundura zuzendutako dei horren arrastoek gogaituta, gure belarriak intsektu geldiezinaren soinua harrapatzeko irrikaz.

Pima abesti gehienak ametsetan dute jatorria, non izpirituek hartzaileei abestiak transmititzen dizkieten, abeslaria abestietan ageri ohi diren tokietara eramanez. Bahrren arabera, abesti horien autoreak «are spirits, persons who come to people and accompany them in dreams, spirits because they are *met* spiritually. They live in the shadows and crannies of today's world, especially in the natural, wilderness world; and many if not all are said to have preceded the Pimas in this world» (Bahr, 1997; 66).

Inurrien ilarari jarraitzen badiogu, haien ametsezko jatorritik hasi eta pizten dituzten desioen transfigurazioan barrena ematen dituzten itzulpenetaraino iritsi arte, zera ikusiko dugu: bizipen literario batek erantzunik gabeko hainbat galdera sor ditzake, eta itzulpena elkargunea izan daiteke norbanakoak testutik kanpo egia aurkitzeko duen desiraren bestetasuna aurkitzeko. Beste era batean esanda: itzulpena abentura bat da, eta irakurtzen dugunarenganako eta hari buruzko guztiz kontzientea ez den desira bat argitara atera eta horrek gure bizipen literarioa itxuralda dezake. Itzulpenaren bitartez, gure inpresioak, bai eta gure desira eta nahi inkontzienteak ere, itzultzen ari garen literaturaren parte bihurtzen dira. Ideia hori onartzen badugu, onartu beharko dugu, baita ere, interpretazioa dela gure desiren hizkuntza, hala inurrien hizkuntzan, pimaz edo ingelesez

aritu. Ahozko literaturaren itzulpenean zailtasun bereizgarri batzuk agertzen dira, ekoizpen horiek antzeztu egiten baitira, eta horrek interpretazioaren garrantzia areagotzen du.

Bahrrek abestiak ahoz pima hizkuntzan antzeztetik ingelesez idatziz ematera igarotzeko itzulpen prozesuaren hainbat zailtasun azaltzen ditu. *Ants and Orioles* laneko pasarte adierazgarrienetako batean, Bahrrek ondorioztatzen du ingelesa ez dela egokia jatorrizko abestien anbiguitasun guztiak biltzeko. Esate baterako, zera onartzen du Bahrrek: «because the songs stand at a remove from the spoken native language, there is...a problem of having something to be literal to» (Bahr, 191). Bahr sinistuta dago haren itzulpenak, nahiz eta perfektua ez izan, kritikarekin batera, irakurleak pima tradizioko ahozko poesia ulertzera hurbil ditzakeela, nahiz eta onartzen duen itzulpenak hainbat arazo dituela.

Itzulpena posible egiteko jarraitutako prozesuari buruz hitz egitean, Bahrrek itzulpenaren norabidea deritzonari buruzko aipamena egiten du, ez sorburu hizkuntzatik xede hizkuntzarako bideari erreferentzia eginez, baizik eta itzulpenaren zailtasunari buruz hitz egiteko bide gisa baizik. Autoreak iradokitzen du itzulpen-lan horrek itzultzaile literalki aldi berean hainbat norabidetan bultzatzen duela. Bahrren hitzetan, «the 'literal' word sequences are barely readable in English. *Maddeningly ambiguous*, they point in several connotative directions at once, and one can say that they point nowhere in concert, that is, they are not tuned to guide the reader to a particular reading of the poem» (192, autoreak ematen dako enfasia, ez Bahrrek).

Pimatarren abestiak itzultzearen erronkarik deigarriena haien berezitasun gramatikalak sortzen du. Abestiaren pasarteek ez dituzte ia inoiz pima esaldi arruntak osatzen. Bahrrek honela azaltzen du:

Sometimes sentences are simple, consisting of a single clause with one subject and one verb. Sometimes they are complex, with more than one verb or more than one clause. There are additional complications owing to a tendency to *omit* the nouns that would substantiate the grammatical subjects of sentences and to *supply* nouns that substantiate grammatical objects and the locations of actions (172).

Sintaxi mailan sortzen diren itzulpen arazoez gain, abestien antzezpenean ere interpretazioa zailtzen du, abestietan ageri diren hitzak eta adierazpenak ez baitira pima esaldi arruntetan erabiltzen direnak bezalakoak. Abestietako esaldien egitura arrotza izateaz gainera, hitzak beraiek ere ez dira beti ulertzeko errazak. Entzutean hautematen diren inflexioak, enfasiak, erritmoak eta tonuak fonemak transfiguratzeko eragin dezake. Bahrrek esaten duen moduan, lexikoari dagokionez deformazio bat gertatzen da abestietan. Kasu batzuetan silabak gehitu egiten zaizkie hitzei, batez ere esaldi amaieran, eta horrek hitza identifikatzeko zailtasunak eragiten ditu

(144-5). Pima abestien gramatika ezohikoak haien anbiguotasuna areagotzen du, itzulpen-lanen zoratzeko («maddening») gaitasuna iradokiz.

Agian haren itzulpen proiektuaren zoratzerainoko anbiguotasunarekiko koherentzia mantentzeko nahiari jarraituz, Bahr jatorrizko testuaren anbiguotasun osoa gordetzen saiatzen da Inurrien Abestiak ingelesez ematerakoan. Autoreak argudiatzen du esanahi posible asko egotea nahita egindako zerbait dela, eta, beraz, abestien ezinbesteko ezaugarri bat dela. Idazlearen hitzetan, «I will take pains to establish that [Andy Stepp's] poetry is as I say it is: that the ambiguities (multiple plausible meanings) that I cite were intended, and in general that what I say about the translations is true of the originals» (Bahr, 79 n. 46). Baina ametsetan bezala, batzuetan anbiguotasunek kontraesanak dakartzate haiek interpretatzen saiatzean, eta gauzak kontrolpean edukitzen ahalegintzen den itzultzaileak era maniakoan erantzun lezake.

2. Inurriak eta Inurritasuna

Ametsen interpretazio sistematikoan, enigmen analisiak eta norabide okerra hartzeko arriskuak ez dute zertan irakurketa mehatxatu; alderantziz, harekin batera doazen desioak azaleratu ohi dituzte (ikus Freud, 1913). Bahrrek inurrien identitatea ezagutzeko egiten dituen ahaleginak haren itzulpenean txertatzen dira, autorearen desioen pantailaren bitartez. Inurri jendea gorpuztu egiten du, eta haien harremanen eta mugimenduen topologia marrazten du, halako moduz, non tradizio etnografikoan sustraitzen diren desio sorta bat finkatzen duten. Bahrrek Inurrien Abestien inguruan egindako interpretazio batzuk ezbaian jarriz, desioek itzulpengintzan duten behin-betikotasuna nabarmendu nahi dut eta, aldi berean, desio horien dinamika eta eraldaketa ahalmena ikertu.

Bahrren abestien interpretazioetatik ateratako ondorio nagusietako bat da Inurrien Abestietan ageri den lehenengo pertsona narratzailea Inurri pertsona edo espiritu bat dela, ameslariari bisita egiten diona, eta abestia oparitu. Bahrren arabera, nolabait «the 'I's' of the songs partake in antness» (67). Hala ere, autoreak berak onartzen du «the 'I' could be the dreamer» (68). Haren argudioak hiru puntu ditu oinarri. Lehenik, abestiak ametsaren pasarte batzuk baino ez dituela islatzen, esate baterako, soilik Inurri pertsona abesten ari deneko pasarteak; bigarrenik, abestiaren psikologia Inurri pertsonarena dela eta, ondorioz, abestian erabiltzen den hizkuntza beste baten hizkuntza dela; eta, hirugarrenik, «zu» bat ageri denean, izenordain horrek ameslariari egiten diola dei, hizkera profetikoan. Bahrrek hipotesi horren inguruan ainguratzen du haren arrazoibide osoa.

Haren esanetan, «if this tripartite interpretation of ‘I’s’ (and corollary for ‘you’s’) is untrue, my interpretation of sings¹ as complicated, nuanced wholes falls apart: null hypothesis. But the commentaries on the sings try to prove that there is something beyond nullity, namely trinity, the central illusion» (69 n. 35)².

Bahrren interpretazioak, hau da, abestiko lehen pertsona singularra Inurri jendearen ordaina izateak, autoreak haien ahotsa entzuteko, eta, agian, haien hizkuntza hitz egiteko duen desioa isla lezake. Haien abestien bitartez, inurriek aldi berean sortzen dute munduan sartzeko misterioa eta esanahia. Bahrren arabera, inurriak izpiritu mitologikoak dira eta esanahia sorrarazten dute. Nolabait iluna den abesti itxurarekin opari-amets bat eskaini zaio abeslariari. Hala ere, opari hori aitzakia bat baino ez da; izan ere, Bahrrek azaltzen duen gisan, abestiak ez dira soilik izpirituek emanak, haiei zuzenduak ere badaude. Abeslaria bitartekari bizidun bat da eta haren ahotsa elkarrizketa baten garraioidea, nahiz eta bera kanpo egon, ametsetan eta abestian izan ezik.

Hala Inurrien Abestiko “ni” hori (Bahrrek egin behar dela argudiatzen duen bezala) Inurri jende mitikoaren ordezkoko gisa ulertzen badugu, nola “ni” hori ameslariari badagokio, Bahrziur dago “ni” hori anitza dela. Baieztapen hori arrazoitzeko, autoreak “ni”-aren eta haren generodun hizketakidearen edo aktore parte-hartzailearen arteko harremana erabiltzen du, kontrako generodunen arteko bikoteak eta elkarteak sortzearen alde egiten baitu. Horren adierazgarri da abestiaren hasierako pasartea, non emakumeak lasterka hurbiltzen diren jabe anbiguodun “ni”-ra, lurreko lorez osaturiko koroa eskaintzeko. Hori kontuan hartuz ondorioztatzen du Bahrrek “ni” gizonezkoa dela. Hark defendatzen duenez, «most Pimas would imagine the characters with unspecified genders as male» (86). Dena dela, autoreak ez du azaltzen zergatik jarriko lioketen emakumeek koroa gizon bati (edo Inurri pertsona ar bati), are gehiago lurreko lorez osaturiko koroa bat, desio homosexualaren pizgarri omen baitira (Bahr, 86-88). Ekintza hori, Bahrrek uste duen moduan, sedukzio saiakera bat bada, non emakumeek “ni”-a jarraitzen eta inguratzen duten, dantza batean bilduz eta lurreko lorezko koroa bat jantziaraziz, lore horiek duten konnotazio homosexualari jarraituz, zentzu handiagoa izango luke narratzailea emea izatea, eta ez arra.³ Agian Bahrren interpretazioa emakumez inguraturiko Inurri pertsona arrarekin identifikatzeko desioaren emaitza da. Zera dio Bahrrek: «Paul and I think [this song] tells a masculine dream, not a waking-world use of earth flowers. In reality men prey on women, but this song says the opposite. It would be a fortunate man in real life who had women pursue him with earth flowers» (88)⁴.

Bahrrek abestiaren zati horretan ageri den sexualitateari «green sex» (sexu berdea) deritzo, izpirituen eta landareen arteko harremanak

OHARRAK

1 | Kasu honetan, Bahrrek «sing» hitza erabiltzen duenean, abesti bakoitzari ematen dion interpretazioari egiten dio erreferentzia, osotasun plural gisa hartuta. Orokorrean, «sing» batek abesti bakoitzaren ezaugarri bereizgarriak (haren dimentsio performatiboa azpimarratuz) hartzen ditu bere baitan. Abesti multzoa adierazteko ere balio du (izaera performatiboa azpimarratuz orduan ere).

2 | Haren interpretazioa defendatzeko, Bahrrek hainbat abeslariaren ahoetatik entzundako Enararen, Urretxoriaren eta Saguen Abestien (bai eta beste batzuen) bukaera aipatzen du: «Thus said the [mouse].» Berak gauza bera egiten du Inurrien Abestiaren bukaeran, «Thus said the ant», edo pimaz «*B o hia kajj heg toton*» esanez, eta gogorarazten du Lloyd Paul ados zegoela abestiak horrela esan izanarekin, nahiz eta autoreak onartzen duen Stepp-ek ez zuela hori abestu kasetean.

3 | Deigarria da Bahrrek, lurreko loreei buruz ari denean, zera azpimarratzea: «no such flower has ever been given to whites for identification, and Pimas are secretive with each other about their specimens.» (86) Itzulpenak berekin dakarren deskodetze prozesua da Bahrren eta sekretuaren arteko harremana oztopatzen duena, zein bizipen hori itxuraldatzen duten desioen talkez bilduriko esperientzia literario gisa azaleratzen den.

4 | Are gehiago, ‘u’uvi edo emakume horiek gizakiak direneko ideiak ez du Bahr asetzen. Horren ordeztu, izpiritu izaera ematen die. Bahrren beraren hitzetan, «the women at Dead-field were called by the normal ‘woman’ word, uwi. They are not ants in any obvious way, but neither

iradokiz. Sexu berdeak narratzailearen koroa osatzen duten lurreko loreei egin diezaieke erreferentzia, «his» (arra) seduzitzeko balio baitute; edo *cehedagi hiosig*-z (lore berdez) estalia egoteari. Eta, hala ere, badirudi ideia horrek sexu mota apal bat ordezkatzeko duela, landarearen sentsualitatez betea. Baina abesti hasierako berdetasun hori ez da behin betikoa; loreak horitu egingo dira eta dekadentziaren ideia garrantzia hartuz joango da.

Nahiz eta abestien hasieran badauden aipatu berri dudan dekadentzia hori aurreratu duten zenbait elementu, gai nagusia, orokorrean, loratze oparua da, haize bortitzek eta ur nahasiek narratzailearen dekadentzia eta heriotza iragartzen badute ere. Badirudi narratzailea hazi baten parekoa dela, naturaren indarren mende. Hasierako abesti horietan (2-3) ez da laguntza handirik eskaintzen entzulea etorriko den min eta usteltzerako presta dadin. Hurrengo abestiko loreak oraindik ere berdeak dira eta abestiaren mugimenduak mendebalderantz garamatza. Alabaina, hasi dira agertzen gauzak okertu egingo direla adierazten duten aztarnak. Badirudi Inurrien Abestien gai nagusia izua eta sumina direla, edo, Bahrren hitzetan, egia «hostile,» «terrible» eta «morbid» (88, 93). Egia horiek ezagutzera heltzeko prozesuak errealitate zabala ikustera garamatza abestiaren amaieran, non narratzailea mugimendu kolektiboaren osotasunaz jabetzen den, ez soilik harengan, baizik eta mundu osoan eta gizadiak konpartitzen duen dantzan ere bai. «Do you hear me?/ Do you hear me?/ All earth sounding,/ On top, circles stomped./ On top, eagle down puffs,/ Cloud enter» (38). Baina orduan ere, badago ameskeria horren inspirazio zoragarria galarazten duen amaiera bat. Horrela bukatzen da abestia: *Hekaj heg cevagi vaak*, edo, Bahrren itzulpenean, «Then cloud enters» (65). Hitz horiek deskribatu berri den dantza miragarriaren suntsipen gisa interpretatu beharrean, Bahrrek arreta handia jartzen dio irudi horren interpretazioa zabalik uzteari. Autoreak idazten duen eran, «we are not meant to resolve the ambiguity, but simply to be surprised by the quietness of this last, unsolvable image, with which the song and the sing end» (95).

Baina nola jakin abestia hor amaitzen dela? Bahrrek, abestien bere interpretazioa egiteko, berak 1-14 zenbatu dituen pasarteek abestiaren lehen erdia egiten dutela hartzen du kontuan, eta gainerakoak (15-31) bigarren erdia. Hala ere, haren oin-oharretan, idazleak onartzen du badagoela ordena hori okerra izateko aukera. Lan egiteko kasete bat erabiltzen duenez gero, ezinezkoa da ziur jakitea zein aldeak gordetzen duen abestiaren hasiera eta zeinek bukaera. Bahrrek aukeratuta hurrenkera justifikatzeko erabiltzen duen argudioa honako hau da: autoreari ulergarria egiten zaio Lurra aldi berean elkarrekin dantzan ari deneko irudia abesti amaieran agertzea; ez ordea abesti erdian. Gainera, 15-31 pasarteetan umore sekuentzia ez omen da egokia kantuari hasiera emateko, «neither can I see that sequence as more than a categorical medley on

OHARRAK

are they completely normal people since they live in mountains, have precious possessions (earth flowers), and toil not. Let us call them spirits» (90). Adierazgarria da Bahrrek azkenengo esaldian izenordain plurala erabiltzea. Hautu horren bitartez, interprete inplizituz eta antzeko pentsaeradun audientziak osaturiko komunitate bat sortzen du. Bahrrek emakume horiek inurrien izpirituak diral duen ziurtasunak nolabait azal lezake itzultzaileak gorago azaldu den amets maskulinoarekiko sentitzen duen erakarpena.

moods, mostly morbid ones» (93), eta abestia kontrako hurrenkeran antzeztuko balitz ez litzateke «be as satisfying as the one presented here» (96).

Nahiz eta orokorrean ados nagoen Bahrren hurrenkerarekin, iruditzen zait garrantzitsua dela Inurrien Abestien itzulpenak pizten dituen zalantza guztiak nabarmentzea. Bahrren oin-oharretan baino agertzen ez den arren, lana alderantzizko ordena baten arabera interpretatzeak goitik behera aldatuko luke abestiak ulertzeko dugun modua. Mendebalderantz doan bidaia batekin hasi eta gero ekialdera hartu beharrean, gero eta mingarriago bihurtuz hazi beharrean, loratze oparoaren gaiarekin hasi eta naturaren indar bortitzen suntsipenera igaro beharrean, mugimendu horiek guztiak alderantziz izan litezke. Zer norabidetan dabilta inurriak alderrai? Begien amarrua baino ez al da guk inurrien bidea Atik Bra, eta ez alderantziz, interpretatzea?

Nahiz eta kolaboratzailea ez datorren bat Bahr abestian inurriak bilatzen aritzearekin (autoreak berak onartzen du «Paul is skeptical about this interpretation» (93)), Bahrrek berean jarraitzen du, esanez «still, I hold that there must be something *antish* to Ant songs» (93). Hari kasu egin behar al genioke eta inurri-pertsonaia identifikatzen saiatu? Eta nola eragiten dio Bahrrek inurri esanahi-emaile misterioitsu horien espiritualtasuna ulertzeko duen desioak itzulpenari?

3. Noraeza eta Norabidea Itzulpenean

Abestietan ageri den eta Bahrrek gutxi lantzen duen gaietako bat honako hau da: lan hasieran mendebalderantz zihoan bideak ekialderantz egiten du amaierara hurbildu ahala. Norabide aldaketa horrekin beste aldaketa bat ere badator: hasierako loraldi oparoa, ospakizunak eta “sexu berdea” erotzearekin eta erortzearekin loturiko elementu ilun eta beldurgarriek ordezkaturiko dituzte beranduago. Bahr abestiak gaiaren arabera hiru taldetan sailkatzen saiatzen da, zoratzearekin, zorabiatzearekin edo hiltzearekin lotura duten kontuan hartuz.

Bestalde, Bahrrek defendatzen du 7-8 abestietan, non “ni”-a bueltatu egiten den Mendi Zabalera («Broad mountain»), pima lurraldeko muga mendebaldekoenean, aingura botatzen dela kantu osoa bukatu arte. Baina zer gertatzen da atzetik datozen abestietan ageri diren ekialderanzko mugimenduekin? Tokiak eta norabideak berebiziko garrantzia dute hemen, eta ez dut uste arbitrarioa denik Inurrien Abestietan ekialdeak mendebaldea ordezkatzeko duen une berean dekadentziak hazkundera ordezkatzeko. Anaia Nagusiak («Elder Brother»), pima istorioetako figura mitiko goiztiar garrantzitsuenetakoa den xaman eta sortzaileak, profetia batean

zera esan zuen, lurreko hiltzaileak ekialdetik etorriko zirela (Bahr, 2001:192:3). Profezia hori ekialdetik heldu ziren zurien agerketaz⁵ estalia dagoelako inolako zalantzarik balego, hona hemen zurien jatorriari buruzko beste istorio bat, non, berriro ere, ekialdetik datozela aipatzen den. Willian Blackwaterrek kontatzen du nola Anaia Nagusiak hilotz talde bat berpiztu zuen. Gorpuak hainbeste denbora zeramaten hilda, non hezurdura baino ez zen gelditzen, hitz egiten ahaztua zitzaien eta ez zuten haien etxea non zegoen gogoratzen. Anaia nagusiak tinta eta luma eman, eta zer esan zien:

“This is the way you shall talk to each other.” They wanted to stay in this country but he said, “No, I have given you a way to talk to each other. You must go to the east.” That is why whatever a white man hears, he can’t put it into his mind. He can only remember it when he writes it down. Even when he sings, he has to sing out of a book (Bahr, 2001: 68).

Istorio horiek kontuan hartuz, pima kulturaren ekialdea munduaren amaierarekin, ahaztearekin eta idaztearekin loturik dagoela ondorioztatzen badugu, Inurrien Abestietan mendebaldetik ekialderako norabide aldaketa askoz ulergarriagoa da. Baita Bahrrek ere, nahiz eta kantuaren azken pasarteetako ekialderanzko aldaketaren azterketa aintzat ez hartu, ikusi egiten du abestiek funtzio meta-narratibo bat dutela. Ondorioetan, Bahrrek horrela irakurtzen du 27. abestia: «a plea, or a taunt, for the art» (Bahr, 1997: 103). Hau da abestiari ematen dion itzulpena:

27. I'm sick,
I'm sick,
Land below wandering.
In it my flower,
Already dead.
Oh-oh, oh-oh,
I'm sick,
East toward
I run.

Bahrrek zera hartzen du abiapuntu: narratzailearen loreek abestiei beraiei egiten diete erreferentzia. Hala balitz, “ni”-a erremediorik gabe ekialderantz bultzatuta sentitzeak abestien patua iragar dezake saminez beteriko hitz horietan: ahaztuak edo hizkuntza idatzian abstraktu bihurtzea. Orduan, ekialdea eskeletoak bizi direneko, abestiak galtzen direneko eta loreak hiltzen direneko tokia bada, zergatik hartzen dute inurriek norabide hori?⁶

Gorago aipatu bezala, pima abestiek askotan estilizatu egiten dituzte antzezten dituzten abestiak, sentimenduz eta indarrez antzeztuz. Beraz, abestien ekoizpena egiteko antzezleak haren interpretazioa ematen diola esan genezake. Esan dudanez, Bahrren itzulpenaren jatorrizkoa Andy Stepp-en Inurrien Abestien antzezpenean biltzen zuen kasete bat da; ondorioz, aurkezpenaren dimentsio hori ilunpean

OHARRAK

5 | Mendebaldeko eta hegoaldeko espainiar koloniek izandako harremanak ekialdeko koloniek izandakoak baino antzinagokoak izan litezke. Dena dela, azken kontatu horiek askoz kaltegarriagoak izan omen ziren bizimodu tradizionalarentzako, biztanleak berrantolatzea eta mugak berriro ezartzera behartu baitzuten.

6 | Interesgarria da ikustea Bahrrek antzeko interpretazio extra-testuala egiten duela Enaren Abestiekin, non haien desagerpena iragartzen den. Bahrrek «death of the sun» gisa itzultzen duenak abestien heriotza dakar, eta kasete zinta batekin loturiko metafora bat sortzen duen, zeinek Inurrien Abestien iturria gogorarazten digun: «Silence falls in the world. All that is left is a mocking bird who pitifully imitates the last call of the last original bird, *equivalent to a tape recorder playing at the edge of the world*, or a dream culture without dreamers» (132).

gelditzen da. Itzulpenaren irakurleek, hala, ez dituzte gramatikaz kanpoko zenbait elementu jasoko, horietako bat abestearen uneko protokoloa eta baldintzak, abestia non eta noiz abestu zen.⁷

Ahalik eta itzulpen zehatzena eskaintzeko asmoz, Bahrrek kasetean grabatutako abestien itzulpena egiteko emandako urratsak dokumentatzen ditu. Hasteko, soinuak pima hizkuntzako hitzetan ematen ditu eta gero ingelesez. Bukatzeko, pima bertsioa eta bertsio ingelesa manipulatu ditu, transliterazioek abestien intonazioa eta fraseologia antzeratu ditzaten, silabak elkarrekin josiz («skewering») hitz-soka bat («shishkabob») lortzeko (41). Esate baterako, hona hemen Bahrrek Muskerren Abestiari emandako transliterazioak, pima hizkuntzan eta ingelesez (Philip Lopez):

*		*	
DAñegeWA	noMI ye	AI meLumineME	e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme	e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme	e
dañegewai	nomi	ai melumineme	
cPI he dai wo ha so	ñju eNO ba di ka nduNEtin tu I		
dañegewai	nomi ye	ai melumineme	

Goiko eskuineko itzulpenari begiratzan badio, irakurleak ez du berehala ondorioztatuko aurrez aurre duen hizkuntza ingelesa denik, Bahrrek ahalegin handia egin baitu jatorrizkoaren kadentzia eta enfasia birsortzeko. Jarraian dugun bertsioan, Bahrren terminologia erabiliz, itzulpen isilean («quiet translation») emana, irakurleak zailtasun gutxiago izango ditu ingelesa ezagutzeko.

I'm aluminum.
I'm aluminum,
I'm aluminum,
I'm aluminum,
And nobody can do nothing to me.
I'm aluminum,
I'm aluminum.

Muskerren Abestiaren ingelesezko bi bertsioak alderatzen baditugu, Bahrrek xede hizkuntzaren erritmoa, azentua eta idazkera-kodea moldatzeko erabiltzen duen teknikaz jabetuko gara, jatorrizkoaren erritmoarekin, azentuarekin eta intonazioarekin bat etor dadin. Zoritxarrez, Bahrrek ez du, Muskerren Abestiarekin eta Urretxorien Abestiekin egin zuen bezala, Inurrien Abestien ingelesezko bertsiorik eskaintzen estilo honetan. Vincent Joseph-ek, Urretxorien Abestien abeslariak, bertso-lerro bakoitzaren ingelesezko azalpen zehatza eman zion Bahrri. Horri esker, konfiantza handiagoa izan dezakegu liburu honetan Bahrrek Urretxorien Abestiari ematen dion itzulpenean. Hala ere, ez dago Inurrien Abestien itzulpenaren zehaztasun maila frogatzerik. Itzulpenaren une batean, oin-ohar bereziki adierazgarri batean, Bahrrek onartzen du *ñeñei* edo abestiak («songs») gisa

OHARRAK

7 | It is interesting that Bahr has a similarly extra-textual interpretation of the Oriole songs that anticipates their loss. What he sees as the “death of the sun” leads to the death of the songs, and evokes a metaphor concerning a cassette tape that irresistibly makes us remember the source of the Ant Songs: “Silence falls in the world. All that is left is a mocking bird who pitifully imitates the last call of the last original bird, *equivalent to a tape recorder playing at the edge of the world*, or a dream culture without dreamers” (132).

identifikatu duen hitza, «could be *jewed*, ‘land’...we couldn’t decide» (55). Ohar hori nahiko kezagarria da itzulpena irakurtzen ari denarentzat. Itzulgai den grabazioak itzultzailea fonologikoki hain desberdinak diren bi morfemen artean zalantzan jarri izanak grabazioaren kalitateari buruzko kezakak piz ditzake agian, baina argi dagoena zera da, itzulpenaren emaitza ez dela guztiz fidagarria. Bahrrek hori onartzeak aukera ematen digu haren itzulpenari buruzko galderak egiteko, betiere haren kontingentzia gutxitu gabe.

4. Inurri Maniakoak?

Badago Inurrien Abestian etengabe errepikatzen den hitz bat, haien interpretazio tematikoa egiteko ezinbesteko dena eta Bahrrek «wa:m» transkribatzen duena. Hitz hori askotan ageri da Inurrien Abestietan, errepika baten antzekoa da, bereziki “ni” pertsonaiak samina sentitzen duenean edo bizipen lazarriak hurbiltzen ari direla iragartzen denean. Bahrrek hitzaren ordaintzat «manically» erabiltzen du eta zera gehitzen du: «that *Wa:m*, an adverb, means that someone is doing something ‘excessively,’ ‘too elatedly,’ ‘too overbearingly’» (1975: 82). Saxton-ek *wahm*⁸ hitza «especially» gisa itzultzen dute (1969: 61). Onartzen badugu hori dela benetan abesten den hitza, poetikoa ez den itzulpen batek iradoki lezake abestia hastean hura non eta noiz abestu behar den azaltzen dela. Abestiaren lehenengo lerroak, *Waam ‘o kaidam ñe’et cuhugam ‘oidka’i, waam ‘o kaidam ñe’et ‘oidbad: duag an keek* horrela itzultzen ditu Bahrrek: «Manic sounding sing. Darkness following, Manic sounding sing. Dead-field mountain there stands» (41-2). Hona hemen itzulpen pratikoago bat «Sing this song especially throughout the night, especially sing it loudly where dead-field mountain stands.»

Hainbat arrazoi daude *waam* hitza bereziki edo “zoratzeko eran” adierazpenen baliokidea dela zalantzan jartzeko. Kontuan hartu Bahrrek hitzaren adberbio forma adjektibo bihurtzen duela haren itzulpenean, dirudienez testuaren sintaxia zentzuzkoagoa izan zedin. Adberbio gisa, *waam* hitza esaldi hasieran egotea ez da oso ohikoa⁹. Hala ere, abestiak aurrera egin ahala, hitzaren kokapena aldatu egiten da. Pentsa genezake *waam* hitzaren kokapen berezi hori abestian zehar hainbatetan gertatzen den hitz-ordenaren distortsioaren ondorio izatea. Baina hitzetako batzuk ez dira abestietako hitzak eta ez litzateke batere ohikoa izango abesti batean haiek aurkitzea. Nahiz eta Bahrrek, poesia betez *waam* «manically» bidez itzuli, Virgin Lewis-ek, nire pima irakasleak, *waam* hitzak abestian hartzen duen tokiaren inguruko zalantzak agertu zituen. Are gehiago, Bahrren ortografia gehiago dator bat papagoen ortografiarekin (ikus Zepeda, 1983), eta papago hizkuntzako ‘w’ fonema askotan ‘v’ fonema bihurtzen da pima hizkuntzan. Hori horrela balitz, papagoz ‘*waam*’

OHARRAK

8 | Ezin nahiz ortografiaren inguruko eztabaidan luzatu. Ezinezkoa izango litzate pima hizkuntzako fonemen antolaketan koherentzia ezartzea. Gutxienez lau ortografia desberdin erabili dira azterketa honetan. (Bahr, 1997; Saxton, et. al., 1969; Mathiot, 1973; eta Munro et.al. UCLA Hizkuntzalaritza Departamentuan osatutako ortografia. Azken ortografia horren adibideak aztertzeko, ikus Munro, 1989). Nik Munro et. al.-ren ortografiaren alde egiten dut, errazena baitirudi, eta ortografia hori erabiliz ikasi nuen pima transkribatzen. Beste ortografia garrantzitsu bat Zepedarena da, 1983. Zepeda eta Mathoit (baita Bahr ere, itzulpen batzuetan) papagoa oinarri hartuta hari dira lanean, zein fonologikoki (eta gramatikalki ere bai) nahiko desberdina den pima hizkuntzarekiko. Horrek ortografiaren arteko gutxienez desberdintasun batzuk azal litzake.

9 | Ikus Zepedaren “Word Order” atala; 129-136. Ikus ere Munro, Pamela et. al., 2007.

ahoskatzen den hitza ‘*vaam*’ izango litzateke pima hizkuntzan, eta, aldi berean, ez da batere zaila ‘*u*’ fonema ulertu eta transkribatzea ‘*w*’ fonemaren orde. Gainera, Bahrrek onartzen du 3. abestiaren interpretazioaren arabera «the word itself [*waam*] is unnecessary» (1975: 88). Eta horri gaineratzen dio abestiak direla «the most rigorous way for oral peoples to memorize stretches of language» (174). Ondorioz, arraroa izango litzateke Pimen abestietan beharrezkoak ez diren hitzak agertzea.

Lewis-ek abestiaren bertsio alternatiboa proposatu zuen, *waam* hitzaren orde abeslariak ahoskatutako hitza ‘*uam*’ zela kontuan hartuz. Bahrren transkripzioan bi puntu ageri dira, bokal luze bat dela adieraziz, eta hori bat dator bi bokal elkarren ondoan daudenean soinua luzatzeko edo azentua hartzeko dagoen joerarekin. Pima hizkuntzan, ‘*uam*’ hitzak abestian zentzuzkoak diren hainbat esanahi har ditzake Bahrrek *waam* idatzi zuen tokietan, besteak beste «yellow» (Mathiot), «soiled or dirty; (be) polluted; (be) vile» (Saxton, 1969: 59), edo «nasty» (Lewis)¹⁰. Abestiaren hainbat unetan, abeslariak hitz hori erabiltzen du abestia, antzezpena eta Mendi Koipetsuaren («Greasy Mountain») inguruan hazten diren loreak deskribatzeko. Gogoratu beharra dago abestia bizipen desatseginei buruzkoa dela: haizeak sustraitik ateratzea, norberaren bihotza hiltzea, heriotza, maite direnengandik urruntzea, korrika heldu eta alde egitea, gaixotzea, erotzea (*nod:agig*)¹¹ jasan ezinezko sentimenduak eta abar. Beraz, ez dirudi erokeria denik esatea, abestian ageri diren hitzek deskribatzen duten ingurunea kontuan hartuta, ‘*uam ñe’l*’ bat dela, abesti nazkagarria edo okagarria¹².

Horrez gain, ‘*uam s-hiosim*’ edo «yellow flowers» (lore horiak) zentzuzkoagoa da «manically flowers» (bereziki loreak) baino, batez ere kontuan hartzen badugu zenbait estrofa lehenago abestian nabarmendu egin dela beste lore batzuen kolorea: *cehedagi hiosig* edo lore berdeak. Gorago aipatu dudanez, abestian garrantzia handia dauka naturaren loratzeak, usteltzeak eta heriotzak; horrek azal dezake loreen kolorea berdea izatetik horia izatera igarotzea, bizi berri batetik heriotzara igarotzea ere iradokiz.

Testuan zehar inurri jendearen silueten bila eta haien hizkuntzaren sekretuak ezagutzeko Stepp-en kaseteari arretaz entzuten ari dela, Bahr espedizio etnografiko batean murgiltzen da itzulpena burutzeko. Hala ere, poesiarekiko eta inurrien nahiz haien abestien magiarekiko begiruneak autoreak haien baitan ‘*uam*’-izaera, makurkeria eta dekadentzia (gogoratu lore horiak) hautemateko dituen erreparoa azal litzake. Hargatik, abestien zoratzerainoko anbiguotasunari buruz hitz egiten digunean, Bahrrek ez du *nod:agig*, edo erotzearen esperientzia, itzulpenaren beraren deskribapenean baimentzen.

Irakurleek Bahrren itzulpenaren konplexutasuna aintzat ez hartzea

OHARRAK

10 | Guztia zor diot nire pima irakasle Virgil Lewis jaunari, ikerketa honetarako eman didan laguntzarengatik. Hark proposatu zuen itzulpen hori.

11 | Bahrrek “*nodagig*” zorabio hitzarekin itzuli zuen eta abesti batzuk zorabioa gai duen taldean sailkatzen ditu. Ikus Bahr, 34-35, 80-103.

12 | Abestian hainbat zantzuk iragartzen dute bizipen mingarri, okagarri eta nazkagarri horiek loratzen eta mugitzen jarraitzeko aukera posible egiten dutela. Hala ere, abestiaren gai nagusia abeslariak bizi dituen esperientzia mingarriak dira.

pentxaezina da, kontuan hartzen badugu autoreak testua arrotzeko zenbaterainoko ahaleginak egin dituen. Ordezkatze linguistiko oso baten logikari eutsi ordez, Bahr ingelesa arrotz bihurtzen saiatu da, Jacques Derrida-k itzulpengintzari ematen dion definiziora hurbilduz: hizkuntzen arteko adiskidetze ezinezkoa (1975:123). Derridak nabarmentzen duen itzulpengintzaren mugimendu bikoitzak eredu berria zabaltzen du Bahrren itzulpenaren eta bertan biltzen diren transferentzia ekintzen norabideak ikertzeko. Amaieran, itzulpena ez da porrotean bukatutako saiakera ez eta arrakasta itzela ere, Walter Benjamin-en itzulgarritasun irizpideen argitan begiratuta. Ikerketa gehiago egiteko, pima hizkuntzarekiko konpromiso sendoagorako eta interpretazio berrientzako bidea zabaltzearen promesa dakar. Horrela begiratuta, Bahrrek Inurrien Abestiekin egin duen lana ahalegin sakona da ahozkoitasunaren itzulpen literarioa egiteko itzulpen kultural kritikoa beharrezkoa denean eta eraiki beste erremediorik ez dagoenean.

5. Inurrien Erretratuak

Bahrrentzat, pima abiapuntu bat da Inurri jendeari edo izpirituei buruzko zerbait ezagutzera heltzeko, zeinek pima hizkuntza anbiguotasunez josten duten komunikatu ezin dena transmititzeko. Horrela dio autoreak:

The Ants and the other song sources are not today's animals, etc., but are hazily ambiguous beings between today's animals and humanity. Psychologically they are like humans, but they are physically indistinct. When I once directly asked Paul what he thought the "Ant-people" looked like, he said, "like people but with big heads. He was more forthcoming in this remark than are the songs, which only use the word "ant" once (in song 29) and can hardly be said to dwell on antness. The "I's" of the songs, who must be taken as the persons who first enunciated them, are silent about their own physical appearance, but are quite free in telling about their interests and moods, which seem human (1975: 67).

Ametseko Inurri pertsonan kontzentratuz eta abestiaren narratzailea Inurri pertsona mitiko bat dela argudiatuz, Bahrren itzulpenak inurrien hizkuntza ezagutzeko desioa iragartzen du. Bahrren itzulpenean hainbat haustura daude itzulpengintzaren ikuspuntutik ikertzen jarraitzeko eta ahozkoitasuna literatura globalaren baitan nola onartu hausnartzeko aukera ematen dutenak. Itzulpena guztiz ziorra ez denetan, itzulpen prozesuan zehar susmoak eta usteak etengabe sortzen direnetan, agertzen diren haustura horiek baieztatu egiten dute itzulpenen izaera porotsua eta ahozkoitasunaren itzulpenaren ezinezko zerumuga argitzen duten arren, saiatzearen beharra ere erakusten dute.

Bahrren Inurrien Abestiak itzultzeko proiektuan zehar sortutako

hausturek eta irristadek Inurrien Abestiak aberasten dituzte literatura globalaren lan gisa. Bizipen hori posible egiteko baldintzak errazten dituzte eta eztabaidarako material bikaina dira. Izan ere, Inurrien Abestiak 'hizkuntza isilean' emateko proiektua berebiziko ekarpena da literatura globalarentzat, zeinetan askotan ez diren aintzat hartzen indigenen ahozko lanak. Bestalde, nola ez, itzulpenak Inurrien Abestiak ahozko eta idatzizko dimentsiodun hibrido bihurtzen ditu. Hibrido izaera horrekin, abestiak ez dira soilik pima ahozkotasanaren lan bat, jatorrizko antzezpenaren baitan itxitako arte poetikoaren oinarritzko osagaiak erregistratzeko eta ondorioztatzeko emandako itzulpen urratsen bitartez eraldatuak izan baitira. Itzultzaileak ez dauka inoiz itzulpenean zehar argitara aterako denaren gaineko kontrol osorik. Baieztapen hori oraindik esanguratsuagoa da sorburu eta xede hizkuntzen arteko tartea hain handia denean.

Ahozko lanen itzultzaileek, baliokidetasun linguistikoari loturiko arazoez gain, ahozkotasetatik hizkuntza idatzira igarotzeak eta literatura-lana ohikoak dituen kultura eta testuingurutik urruntzeak dakartzan arazoei ere aurre egin beharko diete. Itzulpen mota horren geruza aniztasunak irakurleen lana zailduko du. Esate baterako, ahozko lanen itzulpenetan ugari diren ziurgabetasunak ikasketa literariotako ikergai bilaka daitezke, itzulpenetan eta ahozkotik idatzira igarotzeko prozesuan sortu ohi diren arazoak ikertzeko aukera ematen baitute. Arazo horiek ezin dira ahozko lanen ikasketak bazterrean uzteko aitzakia izan; izan ere, bazterketa horrek gaur egun ere kolonien arrastoak bizirik daudela bistan uzten baitu. Bahrrek inurrien hizkuntza ingelesez ematea balio kalkulazinezko oparia da ahozkotasetan ingelesez aztertu ahal izateko. Literatura globala ikertzen dutenentzat bereziki garrantzitsua da, ez soilik pima poesiaren itzulpenen azterketa ahalbidetzen duelako, baizik eta prozesuan zehar aurkitutako zailtasun nahasi eta korapilatsuak argitara ematen dituelako. Zailtasun horien bitartez Bahrren interpretazioa ezagutuko dugu, haren erabaki onartuen nahiz polemikoen tirabirak eta gatazkak geure eginez, behin eta berriro 'Akimel 'O'dham-ra itzuliz, Bahrrek ezagutu zituen zailtasunak hobeto ulertu asmoz.

Bahrrek hitzen edo abestien bidez pima biztanleekin komunikatzen diren ametsetako inurrien diskurtsoa ordezkatzeko du. Hala, Bahrren itzulpena eta interpretazioa pima eta ingelesaren, ahozko eta idatzizko literaturaren arteko, ametsen eta esna egotearen arteko, mugak zeharkatzen dituen gure inurri ilararen enigma deskribatzen duen osotasun literarioaren parte bilakatzen dira. Inurrien Abestien inurritasuna, «like people but with big heads» deskribatzen diren inurri jendearen irudi kondentsatua, Bahrrek proposatzen duen itzulpenarekiko eta ametsen interpretazioarekiko erakarpenaren isla da. Bahrrek bidean aurkitzen dituen mamuen¹³ eta ameslarien artean, arkakuso eta kilker artean, inurriak bilatzeko egiten duen saiakerak

OHARRAK

13 | Bahrrek argudiatzen du norberaren etorkizuneko mamua dela abestian ageri den "you" profetiko hori (93), ametsetan ari denaren "you" "silent flea" (91) gisa deskribatzen du eta abestiek aurretiko pasarteei erreferentzia egiteko duten era askeari "talkbacks, a chorus of crickets" deritza (78).

ez du haien jatorria argi uzten, baina itzulpenaren muga batzuk markatzen ditu, non desio kulturala literatura lanaren bizipenaren baitan kodetzen den, haren transfigurazioaren parte bilakatuz. Horrekin zera esan nahi da: ametsetan zehar, loratzetik dekadentziara eta liluratik saminera, abestitik testu idatzira eta mendebaldetik ekialdera eramán gaituen inurri ilara izan da erakarpen indarra eta indar hori atzera bueltarik gabe estuki loturik dago interpretazioaren ardatz diren desio sekretuekin.

Aipatutako lanak

- BAHR, D. (1975): *Pima and Papago Ritual Oratory: A Study of Three Texts*, San Francisco: The Indian Historian Press.
- BAHR, D. (1997): *Ants and Orioles: Showing the Art of Pima Poetry*, Salt Lake City: University of Utah Press.
- BENJAMIN, W. (1968): "The Task of the Translator", Venuti, L. (2004): *The Translation Studies Reader (2nd Edition)*, New York: Routledge.
- BERMANN, S. (2010): "Teaching in—and about—Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- BERNHEIMER, C. (1994): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BREUER, J. and Freud, S. (2000): *Studies on Hysteria*, New York: Basic Books.
- BUKENYA, A. and ZIRIMU, P. (1977): "Oracy as a Skill and Tool for African Development", (Unpublished paper presented at the Colloquium on African Art and Culture: Festival African Art and Culture (TESTAC '77), Lagos, Nigeria).
- CULLER, J. (2010): "Teaching Baudelaire, Teaching Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- DERRIDA, J., et. al. (1985): *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation, Lincoln*, NE: University of Nebraska Press.
- FREUD, S. (1913): *The Interpretation of Dreams*, New York, Macmillan.
- HERZOG, G. (1936): *Research in Primitive and Folk Music in the United States: A Survey*, Washington D.C.: American Council of Learned Societies, Bulletin Number 24.
- MATHIOT, M. (1973): *A Dictionary of Papago Usage*, Bloomington: Indiana University.
- MUNRO, P. (1989): "Postposition Incorporation in Pima", *Southwest Journal of Linguistics*, 9(1) 108-127.
- MUNRO, P., et. al. (2007): *Shap Kaij!* Los Angeles: UCLA Academic Publishing.
- NGŪGĨ wa Thiong'o. (1998): *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford: Clarendon Press.
- ONG, W. J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York: Methuen.
- SAXTON, D. and Saxton, L. (1969): *Dictionary: Papago & Pima to English, O'odham—Mil-gahn, English to Papago & Pima, Mil-gahn—O'odham*, Tucson: University of Arizona Press.
- SPICER, E. (1962): *Cycles of Conquest: The Impact of Spain, Mexico, and The United States on the Indians of the Southwest 1533-1960*, Tucson: University of Arizona Press.
- TEUTON, C. B. (2010): *Deep Waters: The Textual Continuum in American Indian Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- ZEPEDA, O. (1983): *A Tohono O'odham Grammar*. Tucson: University of Arizona Press.
- ZUMTHOR, P. (1987): *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*, Paris: Éditions du Seuil