

TRANSCREACIÓN, INTERTEXTUALIDAD Y ETNOPOÉTICA

Ales

Ales, Alessandra Abruzzese, artista visual, docente de la Universidad para el Desarrollo y la Innovación (UDI) y de la Universidad Católica Boliviana (UCB) en Santa Cruz de la Sierra. Correos electrónicos: ales1@hotmail.com, aabruzzo@ucb.edu.bo

- Licenciada en artes visuales de la Escuela Nacional de Arte de Clermont Ferrand (ESACM).
- Máster en expresiones plásticas de la Escuela Nacional de Arte de Clermont Ferrand (ESACM).
- Máster en Acción y Gestión de proyectos culturales de la Université Clermont-Auvergne, Clermont Ferrand.

Resumen

En este ensayo hablo de dos cuerpos de obra localizados en la intersección entre la transcreación y la etnopoética. Entiendo a esos recursos como medios para generar una propuesta que permita crear un nuevo territorio o zona de contacto entre el arte contemporáneo y las culturas indígenas, donde se exploren y formen relaciones dialógicas y participativas entre el arte contemporáneo y los conocimientos ontológicos de nuestras culturas.

Palabras clave

tejido, cultura indígena, transcreación, etnopoética, intertextualidad, arte

Abstract

In this essay I speak of two artworks, that are located at the intersection between transcreation and ethnopoetics. I understand these resources as means to generate a proposal that allows the creation of a new territory or zone of contact between contemporary art and indigenous cultures, where dialogical and participatory relationships between contemporary art and the ontological knowledge of our cultures can be explored.

Keywords

weave, indigenous cultures, transcreation, ethnopoetics, intertextuality, art

Fecha de envío: 23/07/2020

Fecha de aceptación: 27/09/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.1861](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.1861)

Cómo citar: Abruzzese, A. (2020). Transcreación, intertextualidad y etnopoética. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 376-387). Quito: USFQ PRESS.



Los lenguajes y códigos del mundo entero me causan sed. Quiero conocer cada vez más para entenderlos y así entender los nuevos mundos a los cuales nos transportan. A continuación, comparto dos cuerpos de obra a partir de reflexiones sobre la intertextualidad, el tejido como texto y la exploración de sus representaciones dentro de una transcreación poética en forma de códigos que arman un lenguaje inventado escrito. Las exploraciones artísticas que presento en *Los dueños de las figuras* y en *Ideosenhos* hacen parte de una serie más amplia en la que cuestiono el texto desde la estética de la letra misma, la imposibilidad de legibilidad y el lenguaje como algo vivo, códigos desde las tramas dactilografiadas en máquinas de escribir y códigos desde el cuerpo performático.

Mi interés por el lenguaje no es nuevo. Cuando tenía 10 u 11 años inventé un lenguaje para comunicarme con mi padre. En mi adolescencia inventé otro alfabeto, esta vez escrito, para que nadie pudiera leer todos mis más oscuros, románticos y seguramente muy melodramáticos escritos. No dejé de interesarme en idiomas, aprendí francés, inglés, portugués, italiano, ahora quiero aprender guaraní y completar mis estudios de griego y algunos lenguajes de programación como Arduino, Processing y SuperCollider. Tengo una fascinación por los códigos.

Desde 2014, estoy trabajando en un lenguaje al que llamo *Ideosenhos*. Las formas vienen naturalmente, voy trabajándolas y buscándolas en bocetos, pensando cuál sería la sensación que me podrían propiciar esas imágenes para que así, visualmente, transmitan su significado. La triangularidad que tienen los personajes me resulta un misterio. Simbólicamente hay miles de justificaciones: conscientes, ninguna. Tengo la impresión de que muchos de estos momentos de creación de lenguajes fueron posteriores a grandes momentos de “frustración comunicacional”, en los cuales por más de que usaba las palabras correctas y una buena sintaxis y gramática, no lograba traducir o comunicar exactamente lo que quería de la manera que quería.

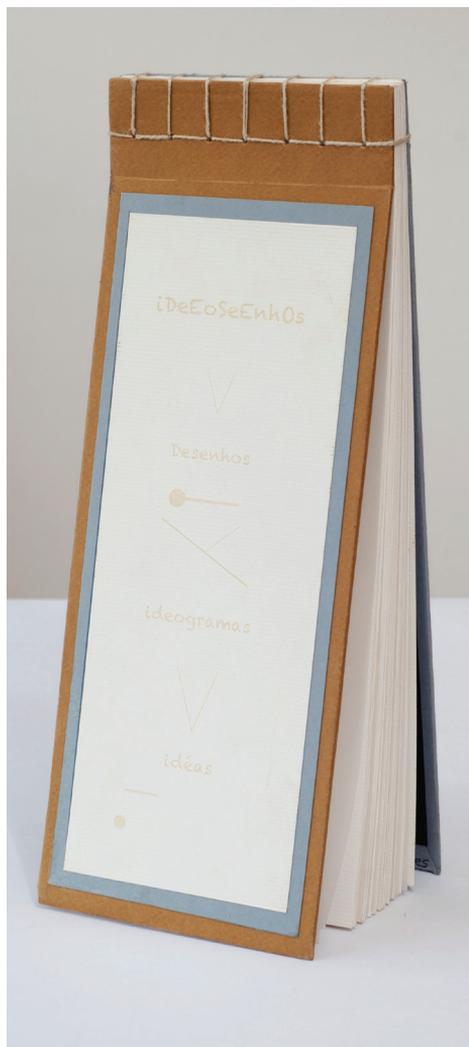
Parte de mi investigación artística ha ido desarrollándose por dos ejes: el primero, *Ideosenhos*, cuestiona la relación texto-imagen (forma-contenido) por medio de un sistema de escritura inventado como medio de interpretación, o de traducción abierta de contenidos. El segundo eje es *Los dueños de las figuras*, donde experimento la presentación, (y no *representación*) de componentes de las culturas indígenas ava-guaraníes desde el arte contemporáneo. Mi interés empezó con la idea de experimentar a través de el arte como un laboratorio de exploración de lenguajes, una escapatoria que me posibilite formas nuevas, no solo de enunciación, sino, también de transposición de la realidad, siempre con un sentir humano y poético.

Intertextualidad: Ideosenhos

Etimológicamente el texto es un tejido (Barthes, 1971, p.77). El tejido como lenguaje visual propone estructuras comunicacionales, ya sean de fijación de información, de representación o de transmisión. El lenguaje de los textiles como todo lenguaje tiene una propia “gramática”, se expresa a través de diferentes formas y sintaxis. Encontramos diseños que forman un enorme conjunto de elementos y configuraciones que los diferentes grupos étnicos eligen, crean y tejen (Patiño, 2016). En estos soportes textiles de representación y de comunicación, encontramos una relación directa con el entendimiento del mundo y de lo que lo compone, el lenguaje de cada pueblo y cultura crea su propia realidad: transpuesta, escrita, traducida en tejido. Los elementos tejidos son extraídos del mundo adyacente, de la naturaleza, del mundo conceptual y del mundo de los sueños, sin olvidar que esta realidad



Ideosenhos, edición única, 2016 Ideas e historias en *Ideosenhos*. Tapa dura, 23 páginas grabadas por láser en papel 180 g, encuadernación japonesa 12,5 cm x 31 cm x 1,5 cm



muta constantemente, es fluida y cambiante. No podemos negar que en el textil tenemos lo textual, el texto es un tejido y viceversa. Así, se nos presenta: texto e imagen, forma y contenido. Sin embargo, los textos no son algo fijo, sino que son un cruce de gestualidades. Un texto son muchos textos, la base misma de la idea de un texto abierto; “lo intertextual en que está comprendido todo texto, dado que el mismo es el entre-texto de otro texto” (Barthes, 1971, p. 78).

En la acción misma de la escritura y del tejido, el *texto* en sentido expandido del término nos refiere a otros textos, narrativas y oralidades. Al escribir o transcribir historias de nuestros ancestros, al contarlas como *Ideosenhos*, performances u otro tipo de obras, hacemos referencias a estos otros textos y a otros cuerpos que han servido para experimentar y para traducir. En la existencia misma de un texto tenemos otros más; la intertextualidad es entonces un componente del *texto* mismo. Exactamente como este escrito que, entre citas, escritura e imágenes, nos refiere a varios otros relatos, ensayos, unos más académicos que otros, unos que vienen de narraciones orales y otros inventados.

No dejo de preguntarme de dónde vienen estas formas que presento en los *Ideosenhos*; las busco en las referencias de lectura, imágenes y símbolos de todos estos libros que he leído. Trato de encontrarlos en las formas de mi cultura, pero no están ahí. A veces me pregunto si vienen del espacio. Es tal vez una condensación de esta intertextualidad en la que me muevo constantemente.

Tanto los *Ideosenhos* como *Los dueños de las figuras*, y obras precedentes como *30x60* o *La Desaparición de la letra*, se entienden en la intertextualidad misma. No por ser más o menos abstractas o más o menos literales, pero por todo aquello a lo que nos refieren. Dentro del análisis teórico son demasiadas las referencias a las cuales podemos atenernos. Sin embargo, la intertextualidad que más nos marca es aquella revelada por el cuerpo subjetivo de la persona que lo ve. La intertextualidad se revela en el cuerpo mental del “espectador” y hasta a veces se corporaliza. En algunos casos esto está presente de una manera explícita y formal, ya que, en los intersticios de las líneas de texto/tramado, los espacios vacíos, cortados en el papel, devienen en aquello que completa la forma:

Cuando hablamos de texto y de escritura entonces estaríamos hablando de tejidos, composiciones y estructuración de artefactos que mezclan estéticamente citas, referentes y lecturas de otros espacios. En el cine, el teatro, la literatura, las artes visuales, la intertextualidad está presente en muchos trabajos estéticos (Monte, 2020, p. 7).

Tejidos: Los dueños de las figuras

Yandereko es el estilo de vida y concepto que define la visión del pueblo av-guarani: “Yandereko es el respeto a los Kaa Iya (dueños del monte), es respetar el agua, respeto a los seres del monte, a los árboles y a las montañas. Todo es Yandereko” (Riester, 1998). En este universo se habla también de Yandereko como algo vivo: “se asemeja al cuerpo humano, tiene un río, tiene un cuerpo y pies para caminar y tiene brazos, el río es como si fuera la sangre para los montes y para nosotros” (Acebey, 1995). A partir de este concepto, investigué sobre los tipos de tejido guaraníes, particularmente de los tejidos producidos en Isoso, departamento



Los Dueños de las Figuras Parte 1, 2019 Grabado láser sobre papel 140 g, incrustado en base de madera 80 cm x 65 cm x 5 cm

ubicado en Santa Cruz, Bolivia. Existen dos grandes estilos de tejido isoseño: el *kara karapepo* y el *moise*. El estilo *kara karapepo* tiene motivos abstractos, que son dictados por *los dueños de las figuras*, que aparecen en los sueños y muestran a las mujeres tejedoras las historias, escenas y situaciones con las figuras que pueden usar para contar en sus tejidos. Hay una cuestión muy tradicional en esto y la mujer al tener su primera menstruación comienza un ciclo de aprendizaje especial. En el estilo *moise* se tejen representaciones más figurativas de la realidad y la geografía circundante al pueblo isoseño: flores, pájaros etc.

El guaraní es una lengua de tradición oral que nunca tuvo un sistema de escritura particular. Los relatos están entonces transcritos al alfabeto español, en ausencia de un sistema de escritura propio. Desde esta perspectiva, lo que me interesaba era crear una situación espacio-temporal, en la cual el destinatario pueda tener acceso al contenido ontológico de la cultura guaraní, hallar algunas bases poéticas del Yandereko y conocer los *secretos* isoseños a partir de esto. La idea era usar el papel como lienzo y fibra, tejer en él estas ideas guaraníes; manipulando el papel como textil sin usar verdaderamente hilos y un telar.

La investigación consistió en la revisión de documentos escritos, audiovisuales, charlas y entrevistas a expertos. La mayoría de *secretos* que utilicé fueron encontrados en *Yembosingaró Guasu, el Gran Fumar* (Riester, 1998), donde también se explican otras nociones importantes de la cultura guaraní como mitos y leyendas, historias y maneras de pensar; en el texto se presenta en guaraní y en español. A lo largo de la investigación noté que con estos *secretos* se podían hacer analogías con los *haikus* isoseños de uso cotidiano: pequeñas frases a veces cantadas, a veces solo onomatopéyicas que de alguna manera invocan al mundo espiritual y, al pronunciarlas, generan una conexión con la esencia del universo del Yandereko.

Empecé a trabajar primero en el papel, en párrafos muy marcados. El texto no está escrito, está perforado, el papel es literalmente atravesado por el texto (*Los Dueños de las Figuras*, Parte 1). El tejido/texto va mutando y toma la forma de un tejido *kara karapepo*, un motivo proveniente de un sueño real, tejido por una mujer isoseña: una mujer soñó que tenía un bolso y ese bolso típico guaraní se transformaba en serpiente. Los *dueños de las figuras* pusieron en su sueño las formas con las cuales ella iba a representar esta historia (*Los dueños de las Figuras*, Parte 2).

La idea no es *representar* la historia del tejido, ni sus formas, sino *presentar* la cultura a través de algo que resuene con el pueblo isoseño (su propio código cultural, a modo de texto cerrado), pero que también *presente* al nuevo lector (a modo

de texto abierto) el espíritu del Yandereko, sus historias y los *secretos* isoseños. El papel atravesado se vuelve un tramado, como la vida misma. Sus secretos se entienden entre líneas, ellos mismos forman las figuras del tejido.

Esta serie de obras, *Los dueños de las Figuras* se compone de dos partes que relacionan lo textil y lo textual. Una pequeña edición en español y guaraní acompaña las dos piezas. En la obra están incluidos *El retrato de Ñanderú* (también conocido como *Ñamandú*) y la historia de *Ñanderú*, el dios principal de la mitología guaraní, transmitida en *ideosenhos* a través del grabado láser sobre madera como la base, y en papel como un formato desplegable vertical. Como el guaraní no tiene escritura propia, y no conocemos el lenguaje original de *Ñanderú*, me pareció atinado proponer este lenguaje personal para presentar su historia:

Ñanderú / Ñamandú el dios creador

El más grande, el creador. Se creó solo, no tenía ni madre ni padre.

Ñanderú se sentía solo. Entonces decidió crear, ya que antes no existía nada.

No había ni árboles ni montañas ni gente, nada.

Entonces, Nanderú creó primero el lenguaje de los hombres: las palabras.

Pero para poder hablar este lenguaje tuvo que crear primero a cuatro dioses que a su vez iban a tener hijos.

Es en el corazón mismo de la transcreación que encontramos las venas de la intertextualidad, la etnopoética late como fenómeno, y nos acercan el arte contemporáneo con la historia ontológica de nuestras culturas.

Ñanderu, entero, a plano, grabado láser 30 x 60 cm, papel 140 g, 2019



Ideosenhos, etnopoética y transcreación

Los *Ideosenhos* constituyen un sistema de escritura de mi creación, no quería apropiarle un fonema, quería que este sistema de escritura no tenga una pronunciación específica, más bien que pueda interpretarse, verse y comunicarse en toda lengua oral ya existente en nuestro planeta. Decidí partir desde el grabado, como gran medio histórico del dibujo y de la imprenta, pero abordarlo desde un medio más actual. Después de dibujarlo a mano alzada lo vectoricé y lo grabé sobre papel con una cortadora láser.

El grabado sería una obra autónoma desde lo visual, pero el contenido narrativo necesitaba una base de datos que complete su comprensión, entonces elaboré un diccionario en forma de pieza editorial. Las primeras ediciones tenían las “traducciones” de los *Ideosenhos* en varios idiomas mezclados, ya que existen palabras que no son traducibles en francés, español, inglés y portugués, los idiomas que manejo.

Las historias de los *Ideosenhos* tienen una estructura narrativa, y un sentido de lectura. Se leen de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha. Al inicio se presenta el cuadro espacio-temporal, después los personajes, acciones o situaciones y desenlace o abertura, siguiendo casi una estructura narrativa clásica y simple. En el caso de ideas o pensamientos se puede obviar esta sucesión. Algunas veces se desarrollan historias paralelas. Muy seguido esta obra ha sido compartida con una lectura casi performativa del contenido. Con el tiempo, algunos personajes han salido del papel volviéndose tridimensionales. Esta obra sigue en trabajo e investigación, tratando de reinventarse y mutar con el tiempo cambiante. El diccionario continúa creciendo a la par de los desafíos.

Para mí, *Ideosenhos* no es solo un modo experimental de escritura o de dibujo, lo veo como un índice etnopoético anclado en una forma de *transcreación* (Gell, 2013, p.44) Ahondando en lo que es poesía investigativa y textos experimentales, en la teoría de Haroldo de Campos, se explica que la poesía investigativa evidencia que la obra resultante es una traducción que reinventa el texto, no es una “creación” en el sentido romántico del término, pero más bien es una “transcreación”.

Con esto me refiero a la traducción de un código cultural, en este caso de un lenguaje no oral, imaginado, hacia una forma nueva de existencia. Si los lenguajes existen por medio de culturas o pueblos que los representan, los *Ideosenhos* representarían esta realidad imaginada por una cultura inexistente, sin nombre, ni lugar. Esta existe solo mediante el lenguaje mismo, y su hábitat reside en sus formas

y formatos. Su contenido poético es intangible ya que nos evocan pensamientos, ideas, historias, vivencias o situaciones particulares, y su comprensión es subjetiva.

La forma inicial en la que los *Ideosenhos* se despliegan sobre papel poco a poco va cobrando vida en volumetrías diversas, desplegándose en el espacio, encaminando nuevos retos de presentación artística. Desde esta perspectiva, la transcreación es para mí un campo de experimentación vivida y de traducción, en el cual la poética de las formas con relación a su contenido es el punto esencial de partida y de presentación de un “texto abierto”, activo y experimental, en el cual el paso de un sistema-lengua-estructura-código a otro se transforma y gana una exploración poética.

Podríamos considerar la transcreación y la *etnopoética*, como medios de investigación-creación para generar una propuesta que vaya más allá de una plataforma, o de una forma de enunciación, que permita un nuevo territorio o zona de contacto entre el arte contemporáneo y culturas originarias (andinas e indígenas en nuestro caso) donde se explore y forme una relación entre arte contemporáneo, la producción artística indígena y los conocimientos ontológicos de nuestras culturas. De manera, no solo se genera una visibilización de lo mencionado antes, sino, que el público se las apropie, y así resignifique las obras para darles una nueva vida. La participación como parte del proceso total de la obra, desde una perspectiva práctica, sería una posibilidad dialógica intercultural e interdisciplinaria. **post(s)**

Referencias

- Acebey, D.
(1995). *Yagua, Relatos cuentos y mitos de los ava-guarani*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia
- Barthes, R.
(1971). De la obra al texto. *Revue d'Esthetique N° 3 France*. pgs. 77, 78
- Gell, A.
(2013). *Arte y agencia, Una teoría antropológica*. Editorial SB, Serie Arte, estética e imagen. Buenos Aires, Argentina.
- Le Breton, A.
(2009). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
- Luna, S. M.
(2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas,. *AIBR, Revista de antropología iberoamericana*, 27.
- Mario Javier Bogarin Heriberto Martinez, A. E.
(2016, enero-abril). Ciertos métodos de la investigación-(trans)creación: La (etno)poética de Jerome Rothenberg. *Societarts, Revista de artes Facultad de artes UABC*, p. 11.
- Monte, F. d.
(2020). Escritura performativa e intertextualidad. *Diplomado de Antropología del Arte, LATIR, MX* .
- Nancy, J. L.
(2003). *Au fond des images* . Galilee.
- Riester, J.
(1998). *Yemboingarú Guasu: El Gran Fumar. Literatura sagrada y profana guaraní*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Embajada de Suecia. Cooperación para el desarrollo.
- Trovar, P. (2019). Etnografía dialógica y etnografía artística. *Diplomado de Antropología del Arte, LATIR, MX*, 6 pg.
- VV.AA.
(2016). *Lenguajes Gráficos de Bolivia, Tomo 1*. La Paz, Bolivia: Fundación Simón I. Patiño.