

ANTROPOLOGÍAS HECHAS EN ECUADOR

JOSÉ E. JUNCOSA B., FERNANDO GARCÍA S.,
CATALINA CAMPO I., TANIA GONZÁLEZ R.
(EDITORES)

TOMO I

ANTOLOGÍA-VOLUMEN I



ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE ANTROPOLOGÍA





**ANTROPOLOGÍAS
HECHAS EN ECUADOR**

José E. Juncosa B., Fernando García S., Catalina Campo I., Tania González R. (editores)

Antropologías hechas en Ecuador. Antología-volumen I / José E. Juncosa B., Fernando García S., Catalina Campo I., Tania González R. (Editores)

Ira. Edición en español. Asociación Latinoamericana de Antropología; editorial Abya-Yala; Universidad Politécnica Salesiana (UPS) y la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador), 2022

496p.; tablas.; gráficos; mapas.

ISBN:

978-9978-10-648-8 OBRA COMPLETA

978-9978-10-649-5 Volumen I

ISBN DIGITAL:

978-9978-10-653-2 OBRA COMPLETA

978-9978-10-655-6 Volumen I

Hecho el depósito legal que marca el Decreto 460 de 1995

Catalogación en la fuente – Asociación Latinoamericana de Antropología

© Asociación Latinoamericana de Antropología, 2022

© José E. Juncosa B., Fernando García S., Catalina Campo I., Tania González R. (editores), 2022

Ira Edición, 2022

Asociación Latinoamericana de Antropología

Editorial Abya-Yala

Universidad Politécnica Salesiana (UPS)

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador)

Diseño de la serie: Editorial Universidad del Cauca

Fotografía de portada: *Awame, mujer waorani con mono capuchino blanco*, Bamenó, Yasuní, 2018, Franziska Muller

Diagramación: Editorial Abya-Yala

Diseño de carátula: Editorial Abya-Yala

Editor general de la colección: Eduardo Restrepo

Copy Left: los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales.

Edición 2022

Contenido

Prefacio

Presentación

Nota sobre la edición

1. Antropología amazónica

Dar nombres a los árboles

LAURA M. RIVAL

Un cuerpo para soñar

ANNE-GAËL BILHAUT

2. Antropología andina

El gobierno del pueblo indígena colonial

HUGO BURGOS GUEVARA

El liberalismo del temor y los indios

MERCEDES PRIETO

Las exportaciones y los viajes

JEROEN WINDMEIJER

La construcción de la comunidad indígena

LUIS ALBERTO TUAZA CASTRO

3. Antropología de la Costa

No estaban muertos andaban de parranda: percepciones
y autopercepciones de la identidad chola en la Costa ecuatoriana

SILVIA G. ÁLVAREZ

Los actores del conflicto y sus características socioculturales

PABLO MINDA

4. Antropología y lingüística

Estado del arte de la estandarización de la escritura del quichua ecuatoriano

LUIS MONTALUISA CHASIQUIZA

Sobre la fascinante objetividad

JANIS B. NUCKOLLS

5. Antropología y educación

Aportes de la antropología a las ciencias de la educación

JUAN BOTTASSO, SDB

Racismo en colegios de élite

LYDIA ANDRÉS

6. Cultura y naturaleza

Los criterios del buen vivir

PHILIPPE DESCOLA

Pidgins transespecies

EDUARDO KHON

7. Antropología, economía y desarrollo

Reciprocidad, trueque e intercambio: la moralidad del intercambio
y de los créditos

EMILIA FERRARO

Experiencias de desarrollo rural en la era neoliberal

VÍCTOR BRETÓN SOLO DE ZALDÍVAR

El viaje del chocho, una semilla ancestral: gentes y paisajes que albergan su camino

ALEXANDRA MARTÍNEZ-FLORES, GUIDO RUIVENKAMP Y JOOST JONGERDEN

Sobre los autores

Sobre las instituciones

Sobre la fascinante objetividad¹

JANIS B. NUCKOLLS

*El [historiador] debe recordar siempre que aunque la peor ofensa que puede cometer es escribir vívida y erróneamente, aun así, a menos que escriba vívidamente no puede hacerlo de una forma verdadera, porque ningún derroche de excruciantes y deslucidos detalles puede conjurar la verdad a menos que esté presente el genio para pintarla (Theodore Roosevelt, *History as Literature*).*

Introducción a los ideófonos

Había una expresión de humor y de vergüenza plasmada en la cara de Alfredo,² el hombre que me estaba ayudando a enseñar quichua durante la primavera de 1993 en Indiana University. Finalmente, dejó escapar la risa que había mantenido bajo control cuando les confesó a mis estudiantes y a mí que lo que le había pedido que dijera era “la manera de hablar de las mujeres” y que él no se podía hacer repetirlo.³ Acabábamos de empezar una lección sobre los ideófonos y el capítulo que había escrito para esta lección tenía múltiples ejemplos de ideófonos que le había oído a Luisa y a muchas otras personas hacia unos años. Nunca había tenido este tipo de reacción de él hacia ejemplos de otros capítulos. Tomando en cuenta su genuina reacción comprendí que acababa de tropezar con

1 Capítulo I de *Lecciones de una mujer fuerte quechua: ideofonía, diálogo y perspectiva* (2015, pp. 51-76). Quito: Abya-Yala.

2 Este no es su nombre real.

3 Sus palabras exactas eran: warmi tono man, “es el tono de una mujer”.

algo significativo. Me hizo mucha ilusión oír uno de los primeros ejemplos de comentario metalingüístico sobre los ideófonos de parte de un hablante del quichua.⁴

Los ideófonos son una clase de expresión que ocurre en la mayoría de las familias de lenguajes de todo el mundo⁵ y que ayudan a la comunicación al imitar una variedad de impresiones subjetivas que cubren toda una gama de dominios sensoriales. Los ideófonos están tipológicamente distribuidos en todos los lenguajes. Por contraste, el reconocimiento por parte de los lingüistas antropológicos de la importancia del ideófono ha sido bastante parco. Algunas de las excepciones notables son: Basso, 1985, 1995; Feld, 1982, Harrison, 2004, Kohn, 2005, 2007; Noss, 2001; Sherzer, 2004 y Webster, 2006. Las investigaciones sobre los ideófonos han estado tradicionalmente asociadas con la lingüística africana, de la que se deriva el nombre. Doke (1995: 118) definió primero el término de esta manera: “una vívida representación de una idea mediante un sonido. Una palabra, a menudo onomatopéyica que describe un predicado, calificativo o adverbio respecto a la manera, color, aroma, acción, estado o intensidad”. Aunque el inglés es pobre en ideófonos (Nuckolls, 2004), se pueden ver selectos ejemplos en las vívidas descripciones hechas por personas creativas como los caricaturistas, arquitectos u otros que han inventado combinaciones singulares de sonidos para describir eventos y procesos fuera de lo común.

Como categoría léxica, los ideófonos han sido caracterizados por su expresividad, lo cual se atribuye comúnmente al simbolismo de los sonidos (Nuckolls, 1999). Aunque los ideófonos se ven funcionalmente limitados en la cultura dominante de la clase media estadounidense, siguen siendo una forma de expresión muy significativa que constituye un estilo de presentación culturalmente sensitivo en el contexto de una variedad de tradiciones lingüísticas. Las representaciones ideofónicas, sin embargo, se distinguen de lo que típicamente se clasifica como representación (ver Bauman, 1977, Bauman y Briggs, 1990). Existen en fugaces momentos de representación del discurso, que a su vez pueden ser mínima o máximamente performativos.⁶ Kunene, al escribir sobre el Sesoto sureño, una lengua bantú, dice lo siguiente sobre la representación de los ideófonos:

El ideófono está separado de los tejidos conectores, tendones y ligamentos que dan más cuerpo a los componentes básicos del habla que se diversifican en sistemas morfológicos, gramaticales y sintácticos. Al mantener este

4 Mannheim (1986: 54-55) ha indicado el “metalenguaje léxicamente limitado para hablar sobre el lenguaje” también en el quechua meridional del Perú.

5 La existencia de reportes de ideofonía esparcidos entre los lenguajes amazónicos de Suramérica sugiere la posibilidad de que su existencia sea más común (ver Gabas Jr., 2007, Gregor, 1977, Popjes y Popjes, 1986, Koehn y Koehn, 1986, van der Meer, 1983).

6 Es más, su ejecución no es un fenómeno de “todo o nada”. Los ideófonos usados con plena fuerza van acompañados de índices de entonación y de gestos así como también llevan pausas que los preceden y los siguen. Todo este fenómeno es gradado y puede exhibir un énfasis variado.

aislamiento, prácticamente se puede decir que los ideófonos saltan a la escena para convertirse en un acto, al tiempo que se sugieren como una narrativa singular, blindada de aquello que la rodea; por su misma naturaleza, impone al tema la función de actor o representación cuyo subordinado es el narrador. Una analogía similar es la del actor de una narración oral, que de vez en cuando, “se convierte” en uno de los caracteres de los que está hablando y de quien está representando el papel (2001: 190).

Las metafóricas descripciones de actuaciones ideofónicas de Kunene nos permiten ver una caracterización singular de la ideofonía de parte de alguien que al ser lingüista, actor y hablante nativo puede comentar desde una multiplicidad de puntos de vista. Para el propósito de mi argumento fundamental sobre la importancia de la perspectiva ideofónica, sus comentarios son particularmente apropiados. Él establece, fundamentalmente, que un actor ideofónico es como otros actores que desplazan su subjetividad a los caracteres de los que está narrando, convirtiéndose así en esos caracteres. La forma en que los ideófonos usan los cambios de perspectiva o para adoptar el término de Goffman (1974), un cambio de marco, los hacen un poco incongruentes para ser modelos de la manera en que creemos que debe ser el discurso.

En los modelos de conversación creados por Gumperz (1982) y clarificados por Levinson (2002) los detalles de contextualización son invaluable para crear la comprensión. Son una clase natural que se puede definir en parte, por su asociación con los componentes presentes en el segundo plano del discurso, como la prosodia, el paralinguaje y el contenido no proposicional. Levinson, para su interpretación del concepto de segundo y primer plano, cita la obra de Bateson sobre los canales de comunicación, además del trabajo de Silverstein (1981). Es la condición de segundo plano, junto con una asociación general con rasgos formales que les permite a las pautas contextualizantes proyectar marcos de entendimiento entre los interlocutores. Los que mantienen una conversación se entienden al descifrar una combinación de contenido proposicional y léxico-sintáctico que queda contextualizado o que avanza de una forma todavía no comprendida en su totalidad, mediante una variedad de pautas, a menudo prosódicas, pero que son evidentes también en formas lingüísticas como también paralingüísticas.

Con respecto a su actuación ideofónica, sin embargo, los hablantes quichuas se apartan de este modelo ya que reconfiguran lo que normalmente se entiende como los componentes de fondo trayéndolos al primer plano. Las actuaciones ideofónicas traen los rasgos prosódicos y gestuales al primer plano. Cuando están siendo ejecutadas, estas actuaciones ideofónicas tienen dinamismo en su entonación, así como gestos icónicos e indicadores que no están fuera de la percepción del interlocutor sino directamente en el foco de su atención. Es más, es por su dinamismo en la entonación y la modelación de los gestos, que las actuaciones ideofónicas simulan más que se refieren a sensaciones y percepciones. Al hacer esto, las

actuaciones ideofónicas captan nuestra atención inmediatamente a un cambio de perspectiva. El hablante se comunica imitando y así se convierte en la fuerza que crea el movimiento, el sonido o el ritmo. Es mi argumento que los ideófonos constituyen un estilo de habla involucrado, pero esa participación se realiza entre los interlocutores (Nuckolls, 1996). He refinado este concepto aún más y considero que este estilo implicado de relación de expresión ideofónica en quichua es una manera de invocar una alineación no solo entre los participantes del discurso, sino entre las personas y la naturaleza no humana también (2004a, 2004b). Los ideófonos son invocativos del contexto y enmarcan los mecanismos de cambio que apuntan a un cambio momentáneo, normalmente de la perspectiva de un humano a un no humano.

Cuatro tipos de ideofonía

Este capítulo trata de explicar la reticencia de Alfredo al analizar los ideófonos como un tipo de discurso cultural que plantea desafíos especiales para el traductor debido a sus cambios de perspectiva. Exploro este problema mediante la presentación de cuatro tipos de la ideofonía que usa Luisa. Estas cuatro categorías involucran ideófonos de alta animación, de baja animación, transanimados y la ideofonía gramatical. Cada sección tratará el simbolismo sonoro de la ideofonía y sus conexiones con varios tipos de animación y de gramática. Esto es significativo para la comprensión del simbolismo de los sonidos, porque hasta este punto, la forma más reconocida del simbolismo sonoro ha sido la de la magnitud y una de las explicaciones de este fenómeno es la hipótesis del código de frecuencia propuesto por Ohala (1994), que expone el simbolismo de la magnitud de las vocales, las consonantes, el tono y la entonación. La teoría de Ohala sintetiza la información proveniente de diversos lenguajes, así como la de diferentes especies de mamíferos, para argumentar que la alta frecuencia fundamental es el sonido simbólico de la pequeñez, de una actitud no intimidante y del deseo de ganarse la buena voluntad del receptor, y que la baja frecuencia fundamental, es el sonido simbólico del tamaño grande, la amenaza, la autoestima y la autosuficiencia (1994: 343). Ohala propone la hipótesis de que el simbolismo de magnitud del sonido resulta de los cambios fisiológicos de la madurez sexual, evolucionada como adaptación para que los machos compitan entre sí para atraer a las hembras. Acéptense o no los detalles que explican el simbolismo de la magnitud del sonido, este simbolismo se halla tan ampliamente documentado, que ha alcanzado la categoría de lo universal y a menudo es mencionado en los textos básicos de lingüística como una excepción al principio de la arbitrariedad del signo.

Aun así, hay otras formas de simbolismo del sonido que no se mencionan con frecuencia. El simbolismo del sonido del movimiento es una subcategoría que aparece citada con frecuencia en las descripciones lingüísticas de los ideófonos.

Hinton, Nichols y Ohala (1994) consideran la imitación del movimiento como una subcategoría especial del simbolismo del sonido dentro de su amplia tipología. Ibarretxe-Antunano (2006) ha hallado que la imitación del movimiento es una clase de ideófonos extremadamente abundante y productiva dentro del idioma vasco. Entre los quichua de Pastaza, los ideófonos comunican desplazamiento y moción, al mismo tiempo que indican terminación de una manera abrupta, lo cual se asocia también con los conceptos de volición y de control (Nuckolls, 2009).

En mi caso, invoco la noción de animación para referirme a la forma en que estos conceptos se interrelacionan dentro de la ideofonía quichua de Pastaza. El término animación se refiere aquí a una escala gradiente de cualidades. Los ideófonos exhiben una alta animación cuando imitan movimientos controlados a volición, sean de los humanos o de los no humanos. Las formas vivientes menos animadas como los árboles y otros tipos de flora, enseñan cualidades de animación que son más difíciles de observar en moción y que están relativamente limitadas por su entorno natural. Las formas de vida menos animadas también muestran con el tiempo cambio y una propensión o potencial a reaccionar ante su entorno. Por esto es necesario tener una escala que mida la animación. Aunque mi escala no hace distinciones que confieran privilegios a los humanos más que a los no humanos, sí reconoce que los humanos y los animales tienen más libertad de movimiento que las formas de vida arbórea. Este concepto de animación se corresponde en cierto grado con la formulación de otros lingüistas, pero es motivado por unas metas muy diferentes. Para los lingüistas, la animación es una distinción basada en una jerarquía conceptual que trasmite una variedad de fenómenos gramaticales con marcadores de caso, concordancia verbal y papeles semánticos, mediante el uso de una escala universal de oposición que coloca a los humanos animados por un lado y a lo inanimado por el otro.⁷

Mi propio concepto de la animación propone relacionar el simbolismo sonoro de los ideófonos con la animación, dentro de una ensambladura cosmológica. La animación es el sonido expresado simbólicamente a través de los rasgos lingüísticos de la estructura silábica y que al realizarse, es coloreado por la entonación. Los aspectos más salientes de la estructura silábica son el número de sílabas, si la sílaba final es abierta, por ejemplo, si termina en una vocal, o cerrada si termina en una consonante. La estructura silábica con realización en el primer plano, mediante el uso de la repetición, el alargamiento y el tono creciente final, es utilizada para expresar continuidad, repetición, resonancia y reverberación; movimiento a través de sustancias maleables; varios tipos de acciones y eventos deformantes; instantaneidad, duración y terminación. En el acto de formación con estos elementos, los runa se alinean al mismo tiempo con ellos, y se transforman momentáneamente en ellos al enunciarlos. Es mediante este alineamiento transformativo que se sella el cambio de la perspectiva.

7 Ver Comrie (1989) para hallar una detallada descripción de la jerarquía de la animación.

el momento de la caída indicada por la segunda sílaba -pu. Esta segunda sílaba a menudo se aspira expresivamente para dar una idea de la fuerza de la caída, que va ligada a una impresión del tamaño de lo caído. La segunda sílaba se prolonga a menudo también. Este alargamiento expresivo comunica la trayectoria extendida de lo que se mueve debajo del agua. Además de este alargamiento expresivo, hay otras características que se expresan para “colorear” la escena. Después de enunciar el tsupu inicial, las subsiguientes representaciones se repiten para representar su multiplicidad y su rápida repetición comunica la rapidez de la caída del animal.

Los ideófonos como apoyos dialógicos: el halcón buʎukuku

Otro tipo de ideofonía de alta animación aparece en textos quechua míticos, cuando ocurren diálogos extendidos entre humanos y no humanos. Cuando los míticos no humanos se comunican con los míticos humanos, pueden hacerlo mediante ideófonos que son entonces traducidos o parafraseados con palabras humanas. Un ejemplo de este tipo de intercambio tiene lugar en una historia sobre el halcón *buʎukuku*. Este halcón se comunica con dos huérfanos que son cruelmente privados de comida por sus cuidadores. Estos cuidadores terminan sufriendo unas malas consecuencias y experimentando una crisis de identidad y una subsiguiente transformación en delfines de agua dulce.

En el siguiente pasaje, el halcón *bulyukuku* instruye a los niños y les dice que les va a preguntar si esas personas avaras se han dormido, mediante su ideófono especial. Después les dice que le respondan con palabras que indiquen si se han quedado dormidos o no y les indica que lo hagan imitando el perfil de entonación y la reduplicación de la llamada de un pájaro. Aquí se presenta una situación en la que el ideófono media la comunicación entre humanos y no humanos, y sirve de apoyo para una exclamación lingüística encubierta que marca el carácter humanizado de la llamada del pájaro. Su representación de la llamada de los pájaros puede considerarse como un ejemplo de lo que Bajtín llamaría estilización, ya que contiene dos formas de concientizar: la de Luisa que representa “una imagen artística del lenguaje de otros” (Bajtín, 1981: 362) y la conciencia de los pájaros cuyos llamados se representan.⁸

La estructura reduplicada de los ideófonos y el perfil de entonación se usan como un tipo de modelo de interpretación que presta naturalidad a la expresión lingüística de los niños, que se repite, igual que el ideófono y que se enuncia con el mismo perfil de entonación que este. De esta forma, el lenguaje humano de los niños se hace más parecido al de los pájaros y es inteligible para el *buʎukuku*. La mejor manera de apreciar la entonación del llamado del pájaro y la manera en

8 El sistema pronominal del quechua congenia con la presunción de la percepción no humana también, ya que tiene una forma *pai* para los entes masculinos, femeninos y no humanos.

que la imitan los niños, es escuchar el siguiente intercambio en que figuran las instrucciones del pájaro a los niños:

2. Diálogo del *bulyukuku*:

1. “Voy a venir a verlos por la noche”, les dijo.
2. “Voy a preguntar: “¿Están durmiendo? ¿Están durmiendo?”
3. diciendo “**bul^yukuku-kuu-kuuu-kuuu**” les dijo.
4. Después de esto, ustedes pueden decir:
5. “No están dormidos, no están dormidos, no están dormidos”, les dijo.
6. “Muy bien”, le contestaron.
7. “Un ratito después, les preguntaré otra vez”, les dijo.
8. Y cuando diga otra vez “**bul^yukuku-kuu-kuu-kuu-kuu**”
9. Podrían llamarme diciendo: “están todavía despiertos, están todavía despiertos”, dijo.
10. “Muy bien”, contestaron.
11. Y otra vez llamaré “**bul^yukuku-kuu-kuu-kuu**”.
12. “Si están durmiendo entonces”, dijo, “díganmelo diciendo: “Ahora están durmiendo, ahora están durmiendo.”
13. “Muy bien”, dijeron.

Cuando los mezquinos se duermen, el *bul^yukuku* se tira en picada y se dice que les bebe los ojos. Al despertarse y darse cuenta de lo ocurrido, sufren una crisis de identidad. Ya no pueden vivir como humanos y se ponen a contemplar una variedad de opciones que involucran una transformación radical de su identidad humana. Finalmente, deciden transformarse en unos delfines de agua dulce llamados bugyu. Este momento de transformación involucra otra subcategoría de ideofonía de alta animación.

*Los ideófonos que indican una nueva perspectiva:
el delfín de agua dulce*

En la mitología quechua, los momentos transformativos de humano a no humano a menudo son representados por medios ideofónicos. Los ideófonos que aparecen durante esos momentos transformativos pueden funcionar como emblemas léxicos o como sonidos que representan el nombre de la nueva forma viviente.⁹ Cuando esto sucede, el sonido ideofónico que ocurre en la transformación va a proveer material lingüístico para la designación de la nueva forma viviente. Al emitir tal sonido en el momento definitivo del cambio, la nueva forma es indicativa del cambio de la perspectiva por la que existe en el mundo.

9 Es interesante notar con fines comparativos, los hallazgos de Marttila (2008: 135) que descubrió en el vocabulario aviario finlandés el papel de la onomatopeya como un elemento común para designar el género de las especies.

Volvamos al próximo episodio de la narrativa de bulyukuku. Una vez que los mezquinos deciden transformarse en los delfines de agua dulce llamados bugyu, inmediatamente comienzan a saltar al río. A continuación se describe este momento transformativo. Los primeros en saltar al agua al ser oídos por los más tímidos, se animan a saltar como ellos. El sonido y la fuerza con que salen del agua se describen con el ideófono *b^hu* que se prolonga intencionalmente para imitar la duración de esa fuerza. Este ideófono se convierte en parte de la nueva forma viviente: bugyu. El arco que trazan sus cuerpos al deslizarse por el aire se describe con el ideófono *kar*. El sonido de su caída al agua se describe con el ideófono *tupu* (*tupu* es una variante del *tsupu* en el ejemplo 1).

3. La transformación del delfín de agua dulce

1. Entonces, se quedaron allí, oyendo solo con las orejas.
2. Y después, un poquito después, hubo un *b^huuuu karrrrrrrrr*.
3. Y entonces otro: *b^huuuuuu karrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr* fue y salió
4. “¡Allí! ¡Se han vuelto bugyu! Están respirando como ellos” dicen los otros.
5. Otro salta *tup^huuu* y otro *tup^huuu*, y otro *tup^huuu*!
6. ¡Aquí *b^huuuu*, allí *b^huuuu*, allí *b^huuuu*, allí *b^huuuu* *b^huuu* *b^huuu*!
7. ¡Todos los runa se volvieron bugyu!

Ideófonos para seres de baja animación

La próxima categoría principal de la ideofonía es generalmente comparable a la ideofonía de la acción en los dibujos animados y en alguna literatura infantil. En español o en inglés, la ideofonía de la figura de acción a menudo incluye efectos sonoros o movimientos creados por elementos de animación baja como las pistolas (bang), objetos mecánicos (clic), o dispositivos explosivos (bum). En general, las entidades de baja animación, son manipuladas en estas representaciones por los seres de animación alta. Entre hablantes de los idiomas europeos, la ideofonía de acción es la más probable en ser incluida en el habla de los adultos y normalmente tiene connotaciones caprichosas. Entre los runa, esta segunda categoría de ideofonía es motivada por un deseo de expresar la energía y la reactividad del mundo no humano menos animado. Los ideófonos de baja animación tienen normalmente una estructura monosilábica y describen la manera en que las plantas y sustancias similares, así como las formas vivientes más pequeñas, como los insectos, son manipuladas por seres de más animación. El ideófono *taw* aparece a continuación al describir un sonido hecho por un tronco grande en el que el tío de Luisa está trabajando con una herramienta metálica que usa para tallar una canoa:

4. *Pay taw taw taw taw taw taw taw taw asiol^{ang} al^{aw}kpi*,
aswata upik shamwi nikpi...

Mientras estaba planeando *taw taw taw taw* con su cepillo de carpintero, le dije “ven y bebe un poco de aswa...”.

Se nos presenta aquí un evento complejo al tener un ser altamente animado, una persona, que intenta actuar sobre una entidad menos animada, un tronco. Sin embargo, la descripción se enfoca en la reacción de la entidad menos animada al ser afectada. El ideófono *taw* describe cada micromomento de la reacción sonora ocurrida en la cavidad del tronco al ser atacada por la herramienta de tallar.

Un ideófono similar, *kaw*, describe el sonido cuando se pisan hojas secas al caminar por el bosque. En la siguiente descripción, tomada de la narrativa del capítulo tres, Luisa usa tanto el ideófono *kaw* como *taras* para describir el mismo fenómeno: una caminata por el bosque cuando todo está en silencio, lo cual permite oír fácilmente el sonido de la vegetación seca.

5. Manachu chunl^{ya} akpi **taras taras kaw kaw** purishkas, karota uyarik an sachayga?

¿Sabes cuándo está todo en silencio y uno puede oír a alguien que va caminando bien lejos, y hace **taras taras kaw kaw** en el bosque?

En esta descripción tenemos representadas dos perspectivas. El ideófono disílabo *taras* representa un ser animado que va caminando por el bosque. La sílaba inicial *ta-* imita el acto de bajar el pie hacia el suelo, mientras la segunda sílaba *-ras*, imita el sonido crujiente de la pisada. El ideófono *kaw*, por otra parte, representa el sonido hueco de la reacción de la vegetación cuando la pisan. La yuxtaposición de dos ideófonos para describir un solo acto, permite que Luisa se enfoque en este evento desde dos perspectivas diferentes: una, la del ser más animado que va caminando por el bosque, así como también la de la vegetación menos animada que responde a la presencia de un ser más animado. Tanto *taw* como *kaw* comunican algo de la condición seca, inerte, de la forma viviente representada: *taw* del tronco del árbol y *kaw* la de la vegetación seca. Otro ideófono, *sbaw*, también sigue este patrón. Describe la facilidad con la que la corteza seca se separa de la superficie del tronco o la manera en que el caucho derramado sobre la superficie y ya seco, puede despegarse entero.

Dentro de la categoría de ideófonos de baja animación también vemos unas distinciones muy sutiles. Los ideófonos monosilábicos que terminan en consonante pueden expresar el aspecto de continuación o competitividad.¹⁰ Veamos el ideófono *tus*, que describe cuando un ser de alta animación hace reventar algo carnoso, como una baya, y también unos piojos. La consonante final de *tus* es una *-s* fricativa que tiene un sonido sostenido que expresa la dimensión durativa de esa explosión. Es apropiado tener un sonido continuo al fin de esta palabra, porque lo que explota tiene que continuar moviéndose al haber sido desplazado del centro.

10 Ver Nuckolls (1996).

Otro ideófono que se parece estructuralmente a *tus* es *tsuk*; igual que *tus* es monosilábico y tiene una terminación consonantal, *tsuk* se usa para comunicar una idea del sonido o la sensación de algo que se ha cortado de su fuente, como cuando se corta un túbero de su base o cuando se extrae el palmito de una palmera. Típicamente, describe la acción de arrancar, pero realmente se enfoca en el micromomento del corte. Por su estructura, el ideófono *tsuk* comunica lo que acaba de suceder de una manera decisiva y final o en otras palabras, un corte limpio. Esta acción se comunica gracias a una imitación con una consonante final que por un momento, bloquea el aire.

Ideófonos transanimados

Algunos ideófonos se usan tanto para seres animados tanto de alta animación como de baja. Al contemplar la semántica de una caída en quichua, podremos encontrar un número de ideófonos que describen el acto de caer realizado por seres de alta o baja animación. El significado esencial del ideófono *palay* es el de una serie de cosas que caen de una manera intensa: las gotas de la lluvia, por ejemplo. Pero también se puede aplicar a las bolitas que defecan los perezosos que están trepados a los árboles o a un llanto profuso o aún un sangrado abundante. Los animales también pueden lanzar semillas con mucha fuerza. La estructura disilábica de *palay* parece apropiada para expresar el complejo movimiento de la caída de un espacio a otro.

Otro ideófono disilábico, *patang*, describe la forma en que algo con un alto grado de animación cae al suelo sin perder su integridad estructural. En teoría, cuando algo se cae *patang*, no pierde sus cualidades esenciales y su forma no es reconfigurada o alterada por esa caída. Si una serpiente grande extendiera la cola para alcanzar algo y no lo consiguiera, se describiría la cola como cayéndose al suelo *patang*. Los árboles, menos animados que los otros ejemplos mencionados, también caen al suelo *patang*. Existe un mito que describe a las mazorcas de maíz que crecen tan profusamente, que se caen al suelo *patang*.

*La transanimación de dzir:
cuando habla la resina de los árboles*

El ideófono *dzir*, describe muchos tipos de movimientos de fricción como rascar, sobar o deslizarse, y que pueden ser ejecutados por personas, animales, peces, plantas, aún la tierra misma y que se describen como sacudiéndose con fricción y hacen *dzir dzir dzir* durante un terremoto. Aunque *dzir* tiene solo una sílaba, a menudo se reduplica como *dziri*, el cual puede alargarse de manera expresiva y por medio de múltiples repeticiones para describir un movimiento friccional duradero. Grupos de profusas enredaderas, se dice que crecen por el suelo de una manera

dzir. También *dzir* es parte de un intercambio entre un humano y un no humano en un mito llamado Tihiras Anga o la historia del pájaro tijereta rosada. En esta historia, el movimiento de fricción de *dzir* indica tanto el acto de comunicación como una crítica transformación que acaba de ocurrir entre una forma humana y una no humana.

Hay un momento climático en el cuento en el que dos hermanas no siguen las instrucciones de dos hermanos. Los hermanos mandan a unas hermanas a que bañen a su madre con agua tibia, no caliente. Las hermanas hacen exactamente lo opuesto y terminan derritiendo a su futura suegra en la resina del árbol conocida como *shil'ki'u*, que se usa para barnizar vasijas de barro. Este momento transformativo exhibe el ideófono *tsiri*, una variante de *dzir*, en los acontecimientos que siguen. Cuando las dos hermanas se dan cuenta de lo que han hecho, raspan la mayor parte de la resina del banco que en la mujer había estado sentada, la forman en una bola y la tiran al río. Cuando los hermanos llegan a buscar a su madre, ellas niegan saber nada. Sin embargo, los hermanos no se dejan engañar por esta aparente decepción y llaman a su madre, cuyos pedacitos todavía están en el banco en que se había sentado antes de su transformación. Esos fragmentos se arreglan para articular el ideófono *tsiririri* en una voz baja y aguda.

6. “¿Y nuestra madre?”

1. “¿Qué pasa con nuestra madre?” preguntan.
2. “Umm, no estaba aquí cuando llegamos”, dicen ellas.
3. “Dicen eso por hablar”
4. “¡Han bañado a nuestra madre con agua demasiado caliente!”
5. “¡Mamá! ¡Mamá!, gritaron.
6. Entonces, desde el banco en que se había sentado, ella contestó “*tsiririri*”.
7. Solo este pedacito quedaba de ella, solo un pedacito chiquitito.

Aunque la madre se ha transformado en una sustancia aparentemente inerte, todavía puede expresar una perspectiva existencial y responder, aunque de una forma mínima, al llamado de sus hijos. El ideófono *tsiri*, con el que la madre indica esta perspectiva, es particularmente apropiado para su nueva forma de existencia, ahora que ella es *shil'ki'u* y va a ser usada para barnizar las vasijas de barro. Las vasijas se barnizan con *shil'ki'u*, deslizando un pedazo por encima de una vasija recién cocida y todavía muy caliente. Como si fuera manteca en una superficie caliente, se resbala y se funde para cubrir el barro y así sella la superficie porosa que le da a la vasija esa apariencia brillante. Cuando la madre, ya transformada en resina, logra emitir *tsiririri*, está articulando desde una perspectiva humana su nuevo comportamiento típico y su forma de ser, o sea un movimiento friccional y deslizando.

La emotividad arbórea: cuando un árbol llora g^ʷawng

He argumentado que no hay ideófonos específicamente arbóreos y que la estructura silábica provee una plataforma para expresar una gama de acontecimientos altamente animados u otros con menos animación o más simples. Consideremos ahora alguna evidencia de la vida diaria sobre la expresividad de la vida arbórea. Estas formas no reaccionan simplemente cuando son manipuladas. Mientras estaba entrevistando a Luisa sobre el verbo kuchuna “cortar” en el año 1988, ella compartió las siguientes interesantes descripciones sobre la dramática impresión que hace un árbol cuando finalmente accede a que se lo derribe después de ser cortado:

7. G^ʷawwwwwwwwwng bl^huuuuu put^hunnng urmagrín.

(Crujido) g^ʷawwwwwwwwwng y (cayendo) bl^huuuuu, golpea la tierra
puthunng.

Aquí tenemos tres ideófonos, cada uno describe un aspecto de la caída del árbol, su crujido, su caída y el impacto que hace al caer al suelo. La aspiración en *bl^hu* imita una idea de la repentina ruptura del árbol desde su posición en el suelo. Al mismo tiempo, la falta de una obstrucción consonántica en este ideófono en posición final, simula la caída sin obstáculo del tronco al suelo. Finalmente, la velar nasal *-ng* en la segunda sílaba de *put^hung*, una variante de *patang*, imita una idea de un impacto reverberante y sonoro contra el suelo.

Volví a considerar esta descripción de hace tiempo atrás porque cuando obtuve este ejemplo de parte de Luisa durante el verano de 2008, en una conversación que tuvo lugar en la Andes and Amazon Field School en Napo, Ecuador. Ella hizo el comentario que el sonido *g^ʷawng* era un tipo de llanto de parte del árbol que se dice indica la futura prosperidad de los campos de cultivo por los cuales se cortó el árbol.

Los ideófonos que tienen una función gramatical

Los lingüistas a menudo expresan frustración por la dificultad de analizar los ideófonos debido a su anómala fonotáctica, morfología y sintaxis. Las distinciones que separan a los ideófonos de otras clases de palabras comparables, incluyen un criterio fonológico, morfológico, sintáctico, semántico y pragmático. Existen reportes de rasgos fonológicos exclusivos de los ideófonos que incluyen la nasalización, la falta de vibración y la vibración silábica (Samarin, 1971: 136). Algo también muy común son los reportes de combinaciones fonotácticas que son exclusivas de los ideófonos o que desafían los límites existentes como la palatización de las consonantes en japonés (Hamano, 1994: 154). Los ideófonos son morfológicamente especiales por su reduplicación o sea la repetición completa de una raíz que comunica la idea de repetición en el tiempo y su extensión en el espacio. Sintácticamente, los ideófonos

no están típicamente integrados con respecto a otros constituyentes oracionales. Noss (1975) cita ejemplos de Gbaya, Sango y Zande en que los ideófonos tienen una función aposicional que suplementa lo indicado por el predicado. Los ideófonos pueden funcionar como predicados completo sin inflexiones verbales de persona o marcadores de número y pueden ocurrir en “contextos sin verbos” (Alpher, 1991: 168). La percepción de que los ideófonos carecen de integración sintáctica puede también estar relacionada con factores pragmáticos. Pueden separarse con pausas (Childs, 1991), una entonación expresiva (Newman, 1968, Childs, 1994), y por picos prosódicos (Alpher, 1991, Kita, 1997).

A pesar de sus varias anomalías, los ideófonos siguen un patrón y tienen sus reglas, hecho tratado por Newman (1988), quien indica la integración de los ideófonos causa dentro de la estructura de los adjetivos aumentativos. En el dialecto del Pastaza del quechua, los ideófonos ayudan a expresar la distinción gramatical llamada aspecto. El aspecto comprende conceptos temporales como lo momentáneo, lo completo (o perfectividad) y la duración (también referida como continuo o progresivo). Los ideófonos ayudan a expresar el aspecto porque incluyen conceptos de experiencias perceptivas destacadas como el desarrollo de un sonido, el trazo del movimiento por el espacio, o la persistente reverberación de un fuerte impacto. Estas percepciones derivadas de una experiencia personificada, que se simula al mismo tiempo en que se destaca el aspecto de continuación o de completividad de lo que se está representando, están profundamente enraizadas dentro de la noción de aspecto, como también la del aspecto gramatical.

En el dialecto del Pastaza del quechua hay muchas combinaciones de ideófonos y de verbos que funcionan de manera análoga a frases verbales como comérselo, entrar o sentarse. En esta posición, el ideófono tiene la función de especificar el aspecto perfectivo de un verbo, que sin ello podría entenderse como todavía sin completar. En el ejemplo 8, Luisa describe la forma de alimentar a un pájaro haciendo pequeñas bolitas de comida que le introducía en el pico. Habla del acto de abrirle el pico usando el verbo *paskana* “abrir”, junto con el ideófono *ang*, que se usa exclusivamente para indicar un proceso completo y perfectivo que concluye el acto de abrir.

8. Bulʼuslʼa rasha ang paskasha ukwi ukwi ukwi ukwi satig arani.
“Haciendo bolitas, le abrí el pico **ang**, se los metía, se los metía”.

Al mismo tiempo en que un ideófono puede articular la información gramatical del aspecto de un verbo, también puede estar expresando una información semántica inherente al significado del verbo como una entidad semántica unitaria representada en un solo verbo. El ideófono de movimiento friccional *dzir*, por ejemplo, se combina con varios verbos para expresar significados lexicalizados dentro de un mismo verbo (Nuckolls, 1999). Represento estas combinaciones con una de las ecuaciones simplificadas que incluimos a continuación:

9. *aysana* “tirar”+ *dzir* (fricción) = “arrastrar”.
pitina “cortar”+ *dzir* (fricción) = “serrar”.
urmana “caerse”+ *dzir* (fricción) = “gotear, deslizarse”.

Cuando los ideófonos ocurren en este tipo de combinaciones, pueden compararse a la clase abierta de ítems léxicos sin declinación que ocurre en los verbos compuestos de algunos lenguajes australianos (McGregor, 2001, Schultze-Berndt, 2001). Cuando los ideófonos tienen una función gramatical en que implican distinciones de aspecto como la instantaneidad, completividad y continuidad, comunican con expresividad y precisión las vívidas experiencias cotidianas.

Los ideófonos como discurso cultural

Vuelvo otra vez a la viñeta inicial en que se describió la incomodidad de Alfredo con la ideofonía. Los ideófonos, estrictamente hablando, no los usan solamente las mujeres. Los hombres de Puka Yapu, el pueblo de Luisa, los usan con gran naturalidad. La opinión de Alfredo sobre el ideófono como una manera de hablar de las mujeres, se puede explicar por la identificación de género que tiene la participación política. La actividad política dentro de un contexto nacional exige un planteamiento cognitivo que inhibe el uso de los ideófonos. Cuando los hombres o mujeres runa usan los ideófonos de una manera normal, estos tienen una cualidad lírica que captura la apreciación estética y el gozo de una percepción, en lugar de una versión objetiva de tal percepción. Nunca he observado el uso de ideofonía en contextos que impliquen confrontaciones o disputas. Por el contrario, cuando los runa interpretaban percepciones ideofónicas entre sí, era en contextos en que la actitud de las personas era amable o jovial (ver Overling y Passes, 2000, Uzendoski, 2005a). Siendo que los hombres runa dominaban los procesos políticos a nivel nacional cuando Alfredo hizo este comentario, era normal que él pensara en términos de la manera de hablar de los hombres y las mujeres como algo distintivo.

El hecho de participar en una economía de pagos con dinero como la de Ecuador, puede también afectar la ideofonía. Si todo puede traducirse a un valor monetario abstracto, entonces el acto de alinearse y conectarse con el mundo se vuelve irrelevante. La vida en un contexto urbano implica que todos estos factores tienen una importancia creciente. Si es que Ecuador es un país que se ha olvidado de sus raíces agrarias, que ha empobrecido a todos los que tienen lazos con la tierra, como opinan algunos, entonces la disminución de los ideófonos entre aquellos que están cada vez más involucrados con el activismo político, con la creación de la política educacional y con las actividades de una economía de mercado, se entiende perfectamente. Su nueva experiencia con el español y aun con el inglés, exige que los runa redefinan la naturaleza y sus lazos con ella.

Estas observaciones concuerdan con lo descrito por numerosos lingüistas que trabajan con lenguajes africanos. Los factores que más se citan para la disminución o la desaparición de los ideófonos pueden estar todos conectados también con el cambio del lenguaje: la urbanización (Amha, 2001; Childs 1994, 2001; Kabuta, 2001); la influencia occidental (Mphande, 1992; Watson 2001) y la alfabetización (Kunene, 2001). Lo que más se necesita son más trabajos como el hecho por Childs (1996), que efectuó un sondeo sociolingüístico de las actitudes hacia el uso de los ideófonos entre hablantes zulu de Suráfrica. Childs descubrió que los hablantes zulu urbanos que desean proyectar una imagen de masculinidad y fuerza, usan una jerga zulu llamada *isicamtho* que ha sido despojada de todo ideófono. Él concluye que la disminución de los ideófonos entre los jóvenes zuluhablantes indica un fuerte deseo de abandono de su identidad tradicional. Su trabajo también alude a la inquietante posibilidad de que la desaparición de los ideófonos puede señalar la pérdida de la vitalidad del lenguaje y en última instancia, su desaparición.¹¹ Sin embargo, las condiciones materiales como el urbanismo, la alfabetización y la economía de mercado por sí solos no explican estas tendencias. El trabajo de Webster (2006) sobre la ideofonía de los navajos revela que esta puede sobrevivir y aun florecer en nuevos géneros como la poesía. Es más, la ideofonía sigue robusta en el Japón, una de las sociedades más urbanas y alfabetizadas del mundo. Gomi Taro (1989) establece que la ideofonía es tan significativa para la cultura japonesa como otras formas artísticas ampliamente reconocidas como lo son el kabuki y el bunraku.

Estamos hablando aquí de un conjunto de observaciones intrigantes y contradictorias. Carecemos de una teoría que explique cómo surgen los ideófonos o cómo desaparecen (Vajda, 2003). La ideofonía parece ser estigmatizada por aquellos que están experimentando algún tipo de transición lingüística y social, pero seguimos sin entender las razones. La lingüista Azeb Amha, ha dicho en una nota que estaba agradecida a su madre por haber expandido su lista de ideófonos *wolaitta*¹² de una manera considerable, pero solo después de “una protesta inicial contra su uso en público” (2001: 61). Watson (2001: 401) cita varias fuentes que confirman la estigmatización de ideófonos en las tradiciones lingüísticas africanas y lo achacan a la influencia occidental. Según Watson, las narrativas folclóricas africanas traducidas bajo la influencia de estudiosos entrenados por los misioneros, revelan una marcada ausencia de ideófonos. El lingüista vasco Iraide Ibarretxe Antunano ha dicho, que aunque el euskera es rico en ideófonos, estos no abundan entre los jóvenes urbanos y es difícil encontrar tal información en muchas descripciones lingüísticas y tampoco se han integrado a los programas curriculares de los alumnos que aprenden el idioma vasco como segunda lengua. Esto es verdad a pesar de que

11 La ideofonía no tiene el dudoso privilegio de ser el único modo de habla en peligro de extinción. La obra de Jane Hill (1987) sobre el uso honorífico entre los hablantes nahuatl de México, revela que este complejo sistema puede expandirse o contraerse dependiendo si una persona usa el “código de poder” del nahuatl o el código solidario.

12 Wolaitta es un lenguaje omótico del sur de Etiopía.

muchos ideófonos vascos encubren información sobre la forma del movimiento y así brindan una dimensión importante a un predicado verbal.¹³ Todas estas observaciones indican la posibilidad de la desaparición de los ideófonos entre gente que está experimentado un cambio de lenguaje en naciones en que un lenguaje occidental europeo ha sido dominante.

Concluyo entonces con la especulación sobre el valor de los ideófonos para los lingüistas antropológicos. Los ideófonos son de una importancia marginal para la lingüística, y su poética cultural ha sido descuidada por los lingüistas antropológicos. Este abandono puede atribuirse en parte a las funciones restringidas de la ideofonía en la norma del inglés hablado y en la de otros idiomas europeos, así como también a nuestra propia ideología sobre el uso del lenguaje que concibe el gesto y la entonación como parte de pistas de contextualización que sirven de fondo a un evento comunicativo. Cuando Luisa y los miembros de su comunidad se valen de una representación ideofónica, indican su inmersión en el proceso, evento o acción por medio del sonido. Kilian-Hatz (2001: 155) afirma que los ideófonos, para describir este fenómeno, colapsan la diferencia entre “el nivel extralingüístico y el del discurso”. Por lo tanto, adoptan el término de Von Roncador *Referenz-verschiebung* o sea “cambio de referencial” para describir este fenómeno. La energía que Luisa invierte en su representación, no es solo un símbolo de su manera de hablar, sino que es evidente que gran parte de su comunidad expresa una energía similar con los ideófonos. He argumentado que detrás del uso de los ideófonos entre los runa, que los favorecen, hay una preferencia por la representación mediante el uso del sonido lingüístico de un sentimiento de animación común entre los humanos y los no humanos (Nuckolls, 2004b). El sonido es un medio apropiado para expresar este sentimiento debido a sus propiedades intrínsecas: es impulsado por el movimiento del cuerpo del hablante mismo y se cincela con el propio aliento del hablante. Los runa consideran el aliento o samai, como constitutivo de la fuerza de un ser viviente.

Los ideófonos también pueden tener funciones específicas dentro de nuestra propia cultura oral debido a su aparición en la manera en que las madres les hablan a sus hijos o en las ilustraciones de los libros infantiles en que su uso denota una simplicidad pedagógica. Estos libros son diseñados no tanto para contar un cuento, sino para familiarizar a los niños con ciertos fenómenos culturales como viajes en tren o visitas a una granja. Al mismo tiempo, presentan el lenguaje, enseñan el idioma, así como prácticas culturales al darles a los niños la experiencia de hacer conexiones simbólicas entre el lenguaje hablado, el escrito y las imágenes visuales. Una de las funciones menos apreciadas de estos libros es familiarizar a los niños con conceptos de un mundo animista en que la naturaleza se percibe como una

13 Tomado de una comunicación grupal incluida en una discusión del simbolismo del sonido.

sociedad poblada por animales que se visten, se relacionan socialmente como los humanos, viven en casas como nosotros y se expresan en nuestro lenguaje.¹⁴

Dentro de este mundo animista imaginario, el niño preverbal o sin alfabetizar, se familiariza con varias relaciones simbólicas de palabras asociadas con imágenes visuales o con representaciones ortográficas. Los ideófonos ayudan a familiarizar a los niños con principios elementales de simbolismo mediante su capacidad para articular la diferencia. Dentro de un marco reconocible, a los animales de la granja se les hace emitir sonidos distintivos y estereotípicos que los identifican como vacas (múu), cerdos (gruñido), caballos (relinche) o gallos (kikirikí). Este tipo de libros representa uno de los pocos ejemplos dentro de una cultura alfabetizada, en que el uso de la ideofonía no está estigmatizado, sino por el contrario, es previsible.¹⁵ Las razones de este fenómeno son históricamente complicadas y pueden estar ligadas a la emergencia de la niñez como una etapa distintiva de la vida y a un concepto de los niños como un eslabón con un estado primordial de la naturaleza. Para cuando un niño lee a un nivel de segundo o tercer año, los ideófonos solo aparecen esporádicamente en los textos. Todo esto sugiere que hay un tipo de ontogenia cultural que radica en este uso restringido y en el abandono subsecuente de la ideofonía. Familiarizamos a los niños con un mundo animista que prepara el camino para la comprensión del objetivismo científico de más adelante. Estas dos cosmologías aparentemente contradictorias se complementan.

Este capítulo hace uso de las palabras de Luisa para enfatizar un número de puntos sobre varios tipos de alineamientos perspectuales que los runa usan con actuaciones ideofónicas. He enfatizado su papel para expresar una clase especial de verdad documental que carece de un equivalente exacto dentro de nuestra propia cultura oral. El estado de abandono de la poética de los ideófonos nos ayuda a subestimar su importancia y a malentender la delicada tarea que cumplen, al expresar una posición afectiva que debe ser factualmente verdadera y también gramaticalmente específica. Esta posición afectiva puede involucrar el trasponer valores sociales y morales como la tristeza o la pérdida, y que al mismo tiempo son útiles para acortar la distancia entre los humanos y los no humanos. Los ideófonos permiten que la gente comunique y exprese una alineación momentánea con las fuerzas, los seres, las sustancias y los procesos que poseen toda una gama de animación.

14 El concepto de perspectivismo animístico está tomado del trabajo de Viveiros de Castro (1998). Ver Kohn (2002) y Uzendoski, Hertica y Calapucha Tapuy (2005) para una discusión del perspectivismo animístico entre los napo runa.

15 El único otro ejemplo de una ideofonía que requiere un género es el de las figuras de acción en las revistas de caricaturas o historietas.

Una nota sobre transcripción y ortografía¹⁶

Al representar las palabras quichua, trato de que sus sonidos sean tan accesibles como sea posible para los lectores que pueden no estar familiarizados con la práctica estándar de representación de las formas escritas del quichua del Ecuador o con las guías establecidas por SIL. La pronunciación de los siguientes sonidos de las consonantes es comparable a sus equivalentes en el idioma español: *p, t, k, b, d, g, ch, s, z, m, n, ñ, b* (como la [h] del inglés o la del vocablo *caja*), *y, w* (usada en diptongos como “puede”, “piano”). El sonido representado con *r* es equivalente al del español *perro*. El sonido palatal *ɻ* es similar al sonido de “ella” en el norte de España o en Bolivia. El sonido *x* de una velar fricativa, se pronuncia como en el español “caja”, que en quichua a menudo ocurre al final de un ideófono que comúnmente sufre un alargamiento para expresar una idea de expansión espacial o de movimiento. Una *b* sobrescrita, cuando ocurre después de una consonante oclusiva (normalmente una *p, t, k* o *b*), indica un sonido aspirado como en el inglés *pan, too, cat*. El sonido *sh* es similar a la pronunciación de “ella” en la Argentina. La palabra inglesa *judge* es el equivalente al sonido de *dzh* en quechua. Las vocales *a, i, u* son similares a las del español. Todos los subrayados o palabras en bastardilla que aparecen en los textos quechua, indican perspectivas marcadas del hablante.

Apéndice

2. **Diálogo Bulyukuku** (Cinta IIIA, archivo de la transcripción, pp. 107-108)

1. “Ñuka kangunata tutami shamunga rawni” nishkasbi.
2. “Ña puñudzhu? Ña puñundzhu?”
3. Nishami bul^ɻukuku-kuu-kuu-kuu-kuu” nisha, nishkasbi.
4. Chiga nikpi kanguna kontestawangichi.
5. “Charak mana puñundzhu mana puñundzhu mana puñundzhu ningi” nishkasbi.
6. “Ari” nishkauna.
7. “Unaiipi kuti tapushkanguichi” nirasbi.
8. “Ñuka bulukuku-kuu-kuu-kuu-kuu’ nikpi.
9. Charak likchariaunmi charak likchariaunmi, nisha rimawangui nirasbi.
10. “Ña” nishkauna.
11. “Kutil^ɻata ñuka bul^ɻukuku-kuu-kuu-kuu-kuu nikpi.
12. Ña puñunmi ña punñunmi paiguna puñukpi,niwangi” nishkasbi.
13. “Arii” nishkauna.

16 La presente nota del libro original no forma parte del capítulo aquí publicado (N del E).

3. Los ideófonos que indican una nueva perspectiva: el delfín de agua dulce (Cinta IIIA, Archivo transcripción, p. 111)

1. Chiga uyashaaashi shayanaura pobreguna rinrimalʼa.
2. Chiga unai amishka unaipishi b^huuuuu karrrrrr
3. Shukbas b^huuuuuuu karrrrrrrsbi lʼukshigrinaura.
4. “Chai! Tukunaunmi, samanaunmi” nikguna.
5. Shukbas tup^huuu shukbas tup^huuu shukbas tup^huuu
6. Kaima b^huuuu chima b^huuuu kaima b^huuuu chima b^huuuu b^huuuu b^huuuu
7. Win runasbi bogyu tukunaura.

6. “¿Y nuestra madre?” (Cinta IA, Archivo transcripción, p. 15)

1. Ñuka mamagaya? nishkaunasbi
2. “Hm hm? Ilʼashkai shamunchi”, nishasbi nishkauna.
3. “Yanga ningichi”!
4. “Ñuka mamata rupakta rasha chi armachiparangichi”!
5. “Mama Mamashi”!kaparinaura.
6. Chiga chi bankuiga “tsiriririri”sbi nira.
7. Kailʼa wawai sakirishkara, api wawa.

Referencias citadas

- Alpher, Barry (2001). Ideophones in Interaction with Intonation and the Expression of New Information in Some Indigenous Languages of Australia. En: F.K. Erhard Voeltz y Christa Kilian-Hatz (Ed.), *Ideophones Typological Studies in Language* (pp. 2-24, Volume 44). Amsterdam: John Benjamins.
- Amha, Azeb (2001). Ideophones and Compound Verbs in Wolaitta. En: F.K. Erhard Voeltz and Christa Kilian-Hatz (Ed.), *Ideophones: Typological Studies in Language* (pp. 49-62, Volume 44). Amsterdam: John Benjamins.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Michael Holquist (Ed.). Austin: University of Texas Press. Traducción: Caryl Emerson and Michael Holquist.
- Basso, Ellen (1985). *A Musical View of the Universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Basso, Ellen (1995). *The Last Cannibals: A South American Oral History*. Austin: University of Texas Press.
- Bauman, Richard & Briggs, Charles (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.
- Bauman, Richard (1977). *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press.
- Childs, G. Tucker (1994). African Ideophones. En: Hinton, Nichols, Ohala (Ed.), *Sound Symbolism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

- Childs, G. Tucker (1996). Where Have All the Ideophones Gone? The Death of a Word Category in Zulu. *Working Papers in Linguistics*, 15, 81-103. Toronto.
- Childs, G. Tucker (2001). Research on ideophones, whither hence?: the need for a social theory of ideophones. *Ideophones: Typological Studies in Language*, 44, 63-74. F.K. Erhard Voeltz y Christa Kilian-Hatz (Ed.). Amsterdam: John Benjamins.
- Comrie, Bernard (1989). *Language Universals and Linguistic Typology*. 2da. Edición. Chicago: The University of Chicago Press.
- Doke, Clement M. (1935). *Bantu Linguistic Terminology*. London: Longmans, Green.
- Feld, Steven (1982). *Sound and Sentiment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gabas Jr., Nilson (2007). Ideophones in Karo. *Symposium on Endangered Languages of Amazonia*, University of Texas, Austin, February 17-19.
- Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. London: Harper and Row. el papel (2001: 190).
- Gomi, Taro (1989). *An Illustrated Dictionary of Japanese Onomatopoeic Expressions*. Tokyo: The Japan Times Limited.
- Gregor, Thomas A. (1977). *Mebinaku: The Drama of Daily Life in a Brazilian Indian Village*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gumperz, John (1982). *Prosody in conversation In: Discourse Strategies*. New York: Cambridge University Press.
- Hamano, Shoko (1994). Palatalization in Japanese Sound Symbolism. En: Leanne Hinton, Joanna Nichols, y John Ohala, *Sound Symbolism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Harrison, K. David. (2004). South Siberian Sound Symbolism. En: Edward Vajda (Ed.), *Languages and Prehistory in Central Siberia* (pp. 199-214). Amsterdam: John Benjamins.
- Hill, Jane (1987). Women's Speech in Modern Mexicano. En: Susan Philips, Susan Steele, y Christine Tanz, *Language, Gender and Sex in Comparative Perspective* (pp.121-160). New York: Cambridge University Press.
- Hinton, Leanne, Nichols, Joanna & Ohala, John (1994) (Ed.). *Sound Symbolism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Ibarretxe Antunano, Iraide (2006). Sound symbolism and Motion in Basque. *Lincom Series in Basque Linguistics*. Munich: LinCom Europa.
- Kabuta, N.S. (2001). Ideophones in Ciluba. En: F.K. Erhard Voeltz y Christa Kilian-Hatz (Ed.), *Ideophones: Typological Studies in Language*, 44, 139-154. Amsterdam: John Benjamins.
- Kilian-Hatz, Christa (2001). Universality and Diversity: Ideophones from Baka and Kxoe. En: F.K. Erhard Voeltz (Ed.), *Ideophones: Typological Studies in Language*, 44, 155-164. Amsterdam: John Benjamins.
- Kita, Sotaro (1997). Two Dimensional Semantic Analysis of Japanese Mimetics. *Linguistics*, 35, 379-415.
- Koehn, Edward & Koehn, Sally (1986). Apalai. En: Desmond C. Derbyshire & Geoffrey Pullum (Ed.), *Handbook of Amazonian Languages*, 1, 33-127. Berlin: Mouton de Gruter.

- Kohn, Eduardo (2002). *Natural Engagements and Ecological Aesthetics among the Avila Runa of Amazonian Ecuador*. (PhD Diss). University of Wisconsin, Madison.
- Kohn, Eduardo (2005). Runa Realism: Upper Amazonian Attitudes toward Nature Knowing. *Ethnos*, 70(2), 171-196. Junio.
- Kohn, Eduardo (2007). How Dogs Dream: Amazonian Natures and the Politics of Transspecies Engagement. *American Ethnologist* 34(1), 3-24.
- Kunene, Daniel (2001). Speaking the Act: The Ideophone as Linguistic Rebel. En: F.K. Erhard Voeltz y Christa Kilian-Hatz, *Ideophones: Typological Studies in Language*, 44, 183-191. Amsterdam: John Benjamins.
- Mannheim, Bruce (1986). Popular Song and Popular Grammar, Poetry and Metalanguage. *Word*, 37 (1-2), 45-75. April-August.
- McGregor, William (2001). Ideophones as the Source of Verbs in Northern Australia. *Typological Studies in Language*, 44. Amsterdam: John Benjamins.
- Mphande, Lupenga (1992). Ideophones and African Verse Research. *African Literatures*, 23(1), 117-129.
- Newman, Paul (1968). Ideophones from a Syntactic Point of View. *Journal of West African Languages*, 2, 107-117.
- Noss, Philip (1975). The Ideophone: A Linguistic and Literary Device in *Gbaya and Sango with Reference to Zande*. En: S.H. Hurreiz and H. Bell, *Directions in Sudanese Linguistics and Folklore* (pp. 142- 52). Khartoum, Sudan: Khartoum University Press.
- Noss, Philip (2001). Ideas, Phones and Gbaya Verbal Art. En: F.K. Erhard Voeltz y Christa Kilian-Hatz, *Ideophones: Typological Studies in Language*, 44, 259-270. Amsterdam: John Benjamins.
- Nuckolls, Janis B. (1996). *Sounds Like Life: Sound-Symbolic Grammar, Performance and Cognition in Pastaza Quechua*. New York: Oxford University Press.
- Nuckolls, Janis B. (1999). The Case for Sound Symbolism. *Annual Review of Anthropology*, 28, 225-252.
- Nuckolls, Janis B. (2004a). Language and Nature in Sound Alignment. En: Veit Erlman (Ed.), *Hearing Culture: Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Berg: Oxford International Publishers.
- Nuckolls, Janis B. (2004b). To Be or Not to Be Ideophonically Impoverished. *Texas Linguistics Forum*, 47, 131-142.
- Nuckolls, Janis B. (2009). "The sound symbolism of animism in Pastaza Quichua". En: *Conferencia Amazonian Ethnobotany: Indigenous Cultural Relations to Plants and their Sustainability*". Arizona State University, Tempe, Arizona, February.
- Ohala, John (1994). The Frequency Code underlies the sound-symbolic use of voice pitch. En: Leanne Hinton, Joanna Nichols, y John Ohala, *Sound Symbolism* (pp. 325-347). Cambridge: Cambridge University Press.
- Overing, Joanna, & Passes, Alan (2000) (Ed.). *The Anthropology of Love and Anger: The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia*. New York: Routledge.



- Popjes, Jack, & Popjes, Jo (1986). Canela-Kraho. En: Desmond C. Derbyshire y Geoffrey Pullum, *Handbook of Amazonian Languages*, 1, 28-199. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Samarin, William (1971). Survey of Bantu Ideophones. *African Language Studies*, 12, 225-239.
- Schultze-Berndte, Eva (2001). Ideophone-like Characteristics of Uninflected Predicates in Jaminjung (Australia). En F.K. Erhard Voeltz and Christa Kilian-Hatz (Ed.), *Ideophones: Typological Studies in Language*, 44, 355-374. Amsterdam: John Benjamins.
- Sherzer, Joel (2004). *Stories, Myths, Chants and Songs of the Kuna Indians*. Austin: University of Texas Press.
- Silverstein, Michael (1981). The Limits of Awareness. *Working Papers in Linguistics* 84 (1-10). Austin: Texas: Southwest Educational Development Laboratory.
- Uzendoski, Michael (2005). *The Napo Runa of Amazonian Ecuador*. Urbana: The University of Illinois Press.
- Uzendoski, Michael (2005). The Primordial Flood of Izhu: An Amazonian Quichua Myth-Narrative. *Latin American Indian Literatures Journal*, 21(1), 1-20.
- Uzendoski, Michael, Herica, Mark, & Caladucha Tapuy, Edith (2005). The Phenomenology of Perspectivism: Aesthetics, Sound, and Power in Women's Songs from Ecuador. *Current Anthropology*, 46(4), 656-662. August-October.
- Vajda, Edward (2003). Review of Ideophones, F. K. Erhard Voltz y Christa Kilian-Hatz (Ed.), *Language*, 79(4), 823-824.
- Van der Meer, Tine (1983). *Ideofones e palavras onomatopaicas em suruí*. Estudos Lingüísticos: SIL.
- Viveiros de Castro, Eduardo (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n.s., 4:469-488.
- Webster, Anthony (2006). The Mouse That Sucked: On 'Translating' a Navajo Poem. *Studies in American Indian Literature*, 18(1), 37-49.