

## INTRODUCCIÓN

Hay algo inherentemente antropológico y poético en el proceso de transformar en extraño lo familiar y de mostrar como familiar lo extraño. Mediante instrucciones sobre como buscar y como encontrar, un poeta podría realzar o desbaratar, para propósitos más amplios, el texto de cualquier experiencia, dependiendo de lo que se revele y lo que el lector espere. Como estudiantes de lo extraordinario, y tal vez de encontrarlo en sitios insólitos—e incluso ordinarios—antropólogo y poeta se unen en esperar que tales manipulaciones revelen mucho y nada destruyan más allá de nuestra autocomplacencia sobre la naturaleza del mundo y el lugar que ocupamos en él. Presento por ende *El tiempo sobre el Arrecife Darwin* esencialmente como un libro de relatos de género mixto—verso, prosa, y pintura. Debe ser disfrutado como tal. Sin embargo, con la premisa de que el mismo texto puede hacer otro trabajo también, mi intención es a la vez delinear algunas dimensiones claves de la poética incrustada en la escritura creativa—en la mezcla y en los márgenes de verso y prosa, pintura y escritura, ficción y hecho—visitar de nuevo la idea, demasiadas veces ignorada por los académicos, de que hay más de una manera de decir (y por eso de ver) las cosas. Este libro es una exploración poética de muchos temas encontrados en las tentativas del mundo académico de escandir la realidad, incluyendo los viajes por varias culturas, épocas, y circunstancias. El compromiso poético hace que tal exploración sea menos un esfuerzo “para conseguir el nombre y la dirección de todos los eventos del universo,” como dijo una vez Kenneth Burke del positivismo lógico, y más un esfuerzo para encaminarnos en la misma dirección usando términos inmensamente diferentes, para engranar con toda clase de experiencia por el dominio más abarcador de lo que Burke tan bien entendía como el sentido poético.<sup>1</sup> Como trozo mínimo de esa agenda más amplia, ofrezco aquí una poética de rastros, huellas digitales, calendarios—una especie de diario, boleto roto de autobús, dejado sobre la barra por un cliente anterior, una indirecta, una vislumbre, un dejo de haber estado y marcharse, un derroche escueto de marcas sobre una pizarra vasta de posibilidades. La historia y la antropología están hechas de tales cosas.

---

<sup>1</sup> Kenneth Burke, “Semantic and Poetic Meaning,” en *The Philosophy of Poetic Form*, Berkeley, California: University of California Press, 1973, pp. 136-67.

La meta de este librito, por eso, es a la vez estética y analítica. Y también, humanística: un comentario sobre la condición humana por una historia escasa de buscar y encontrar, ser y no ser, en un mundo intercultural. Eso puede parecer un gran peso para tan pequeño paquete, pero no lo es en realidad. La mayor parte de los textos pueden leerse en varios niveles, y lo que aquí importa—el significado evocado en el lector—sólo pesa, por lo general, en otras maneras. Agregar a estas composiciones algo tan sencillo como una data, por ejemplo, procura extender esa evocación y apoyar los intereses estéticos y analíticos. Más que un simple marcador semiótico o verso poético, las datas se vinculan en fin de cuentas con cosas más complejas, incluyendo cuestiones de autenticidad y validez, autoridad textual y voz, mímesis, y las varias formas de representación autorial en los textos. La función más inmediata de estas datas es crear o realzar la doble preocupación por el espacio y el tiempo en cada texto. Nuestra habilidad de construir tiempo y lugar de tales textos lacónicos, asevera con lucidez Miles Richardson, es “uno de los aportes no reconocidos de nuestra capacidad interpretativa, nuestra facilidad para darles coherencia narrativa, y por eso sentido, a los muchos signos que habitan el texto de nuestras vidas. Ante la frase más elemental o la acción más fragmentada, llenamos las lagunas para producir una narrativa lúcida de lo que nosotros, tú y yo, estamos haciendo.”<sup>2</sup> Nos sentimos obligados a interpretar tales signos e indirectas de nuestro ambiente porque, en un sentido general, nuestra existencia como criaturas humanas depende de ello. Nuestro sentido de lugar, profundamente evolucionado, es fuerte, y tiene relación, entre otras cosas, con la natalidad, el parentesco familiar, la mortalidad, el espacio sagrado y personal, la ayuda espiritual, los viajes, las estaciones, y el calendario. El espacio personal es un centro de colección para la experiencia y para la construcción de identidad, y un centro de recordación que puede ser acaparada o compartida con los demás. Cuando eso es aprovechado por texto o relato, el proceso nos hace cómplices en el cuento.

El efecto general de leer esta escritura en el contexto de las datas es claramente una función poética y retórica que nos impulsa a leer la obra

---

<sup>2</sup> Miles Richardson, “Place, Narrative, and the Writing Self: The Poetics of Being in *The Garden of Eden*,” *The Southern Review*, 35 (2), Primavera 1999, p. 334; para una construcción literaria del mismo proceso, ilustrada en frustración, véase la metaficción genial de Italo Calvino, *If On a Winter's Night a Traveler*, Nueva York: Knopf, 1981.

distintamente. Tan poderoso es este proceso de orientar, este afán cultural y psicológico por internalizar tiempo y lugar, que aun las adjuntas listas de fechas y lugares codificadas en esta obra pueden funcionar como terreno de caza para nuestros ubicadores imaginarios, un banquete para viajeros veloces de la mente—y una fuente de preguntas nuevas. ¿Es el lugar realmente el ancla de todas estas experiencias? ¿Lo reconocemos como tal? ¿Lo conocemos suficientemente para gozar de un pasaje fantasioso por él? Si visitas un lugar en tres ocasiones distintas, ¿sigue siendo el mismo lugar? ¿Se acuerda de ti el lugar? Las respuestas tanto son una función de paisajes en evolución como de descubridores descubriendo lo que desean o necesitan ver—un problema de significado y orientación culturales con implicaciones históricas. Estamos llamados a leer más allá de las reclamaciones propietarias autoriales, leer preguntándonos sobre algo más concretamente histórico, lo biográfico. ¿Estuvo allí el autor? ¿Es esto parte de la identidad del autor? Y al captar eso en el texto autorial, nuestra empatía por la situación ocasiona un impulso autobiográfico comparativo de historia e identidad: ¿Estuve yo allí? ¿Esto soy yo? ¿Es mío? ¿Puedo imaginarlo? ¿Lo comprendo? ¿Me importa?

Lo que importa por cierto es la manera de solicitar y dar las respuestas a estas preguntas. La empatía debe reinar en la comunicación creativa. Escrito u oral, historia especificable o no, en el consumidor lo mejor de tal comunicación debe evocar algo personal y comprensivo, a la vez que se vale de los mismos rasgos en su propio devenir autorial, en la formación de sus propias posibilidades de conectarse válidamente a los tiempos, geografías, culturas, deseos, e imaginaciones de otros—produciendo al fin y al cabo un contexto específico de interpretación. La lectura poética vuelve generalizable esa especificidad, como contexto estético. Que acechen los detalles los aficionados de datos. Los textos más placenteros encontrarán entre los dos algún terreno en común. Es por eso que ciertos textos en antropología e historia parecen sospechosamente literarios. Aquí, basta con captar un sentido del marco cultural e histórico como parte de la experiencia estética total. Concretizar tiempo y lugar facilita eso, y a la vez lo constriñe, en maneras especiales.

Pese al énfasis en tiempo y lugar como componentes de una historia transmisible, hay pocas secuencias obvias de texto en texto en esta obra, y el libro carece de un orden cronológico general. Para realizar nuestra consciencia (y crítica) de las construcciones y fronteras que definen

implícitamente la escritura histórica y antropológica—la producción del saber en esos campos—he creado lo que George Marcus llama un “messy text,” un texto desordenado.<sup>3</sup> Cumple simultáneamente varias funciones pedagógicas y estéticas, y pocas de ellas exactamente como quiere el protocolo disciplinario. Culturalmente, gran parte de la obra se sitúa en las islas del Pacífico o en México, pero es directa o convencionalmente antropológica e histórica sólo en la ruptura con lo que se espera en un ambiente académico de observadores “objetivos.” Marcado por su poeticidad,<sup>4</sup> este material está escrito para leerse como mucho más personal y reflexivamente comprometido con su temática (e.g., en términos de como el libro total cuadra con *mi* historia personal de antropólogo, *mi* sentido de compromiso personal con estas culturas *en relación con el tuyo*, la historia de *mi* propia escritura en relación con la historia de *tu* propia lectura, etc.). De modo similar, las comparaciones entre las varias datas nos pueden instruir, y algunas llevan explícitamente el propósito de leerse así. Pero la primera función de las datas es contextualizar cada texto espacial y temporalmente. Las fechas que he asignado añaden una dimensión importante a las posibilidades intelectuales y estéticas del texto. Como declaraciones particulares, todas las fechas son significativas para mí pero podrían parecer completamente arbitrarias en sus posibles nexos al lector. No obstante, por poco o mucho que cuente la fecha nombrada (sugiriendo tal vez ciertas fiestas o temporadas), algunos lectores “captarán” la totalidad y leerán en un contexto rico a causa de sus propias historias. Algunos captarán sólo un sentido del momento y pasarán a leer las palabras que siguen. Y a otros no les importará y pasarán a lo sucesivo habiendo surtido un bocadito de significado para el futuro. No hay nivel fijo ni “correcto” para el consumo estético, sólo diferentes formas y niveles de interpretación y satisfacción. Pero—y aquí sí nos atenemos al uso convencional de historiadores—la combinación generalizable de tiempo y lugar parece ser

---

<sup>3</sup> George Marcus, “What Comes (Just) After ‘Post’? The Case of Ethnography.” En *Handbook of Qualitative Research*, editores Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln. Thousand Oaks, California: Sage, 1994, pp. 563-74. Véase también Norman K. Denzin, *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21<sup>st</sup> Century*, Thousand Oaks, California: Sage, 1997.

<sup>4</sup> Véase Ivan Brady, “Anthropological Poetics.” En *Handbook of Qualitative Research*, editores Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln, 2a edición, Thousand Oaks, California: Sage, 2000, pp. 949-79.

clave para las lecturas más evocatorias, estéticas o de otra índole.<sup>5</sup> No es sólo París, sino la cultura francesa *en* París en 1929—cuando la Orilla Izquierda estaba repleta de filósofos y filosofías y el mundo iba todavía posibilitando las cosas que creíamos imposibles, incluyendo el fracaso de la bolsa norteamericana en aquel año, etc.

Para el viajero estético, el no arqueólogo, el historiador que está de vacaciones, las datas pueden ser pasadas sin mucha contemplación, llegando fluidamente a los escritos que introducen. Eso no estropea el texto, e incluso puede ser el mejor camino para las experiencias poéticas allí expuestas. Ser analítico de la estética, dentro de la misma obra, sin embargo, *es* jugar con el fuego y puede por cierto arruinar una experiencia estética. Es posible destruir del todo una lectura poética, analizándola hasta matarla. Se requiere por eso alguna cautela para no echar a perder el propósito principal de esta obra multi-funcional, el cual es informar y entretener, y hacerlo escribiendo mayormente en la esfera de lo posible, pero no necesariamente de lo existente.

Determinar lo que es verdad frente a lo que parece serlo frente a lo que no puede serlo produce en la escritura poética una diferencia de interpretación. Entrando en este laberinto preguntamos: ¿Son reales las circunstancias de cada texto (el autor estuvo allí en ese momento)? ¿O son ficticias (el autor sólo estuvo por inferencia, siendo la imaginación el único transporte: una temporalidad inventada por el autor, sin actividad de nuestra realidad física en ese momento)? ¿Son los lugares topónimos verdaderos (existen en la realidad material como espacio actualmente ocupado, o antes ocupado, y pueden ser redescubiertos si uno va allí en persona para tocar su paisaje, conocer a su gente, o encontrar lo que descubra la arqueología)?<sup>6</sup> Que se me permita responder revelando que

<sup>5</sup> La universalidad de las categorías (no los particulares culturales) de tiempo y espacio dificulta la separación de sus caminos de conjunción. Pero es posible argumentar que el lugar es probablemente el factor primario en las ecuaciones de data, por la simple razón de que hay un poder poético considerable en especificar o implicar el lugar sin concretar el tiempo, mientras que lo contrario pocas veces tiene sentido, por lo menos en la mecánica de la comunicación. Cf. Robert Levine sobre el judaísmo: “Los profetas enseñan que el día del Señor es más sagrado que la casa del Señor. La situación temporal, y no la espacial, enmarca los textos sagrados judíos.” (*A Geography of Time*, Nueva York: Basic Books, 1997, p. 208). Véase también Martin Heidegger on “everydayness” in *Being and Time*, Nueva York: Harper & Row, 1962.

<sup>6</sup> Para una lectura exquisita que desdibuja dentro de un solo texto las fronteras de todas estas dimensiones estratégicas, véase Dennis Tedlock, *Days from a*

he disfrutado de la humana capacidad para el artificio, y que todo lo he adornado de alguna manera u otra. Deliberadamente he desdibujado los géneros de escritura, mezclando por eso muchas cosas, entre ellas el reportaje convencional de la Verdad, como manera de marcar fronteras o, en algunos casos, de señalar su borrosidad inherente. Algunos de mis textos son de verso. Sabiendo bien que la poesía puede tener forma de prosa o de verso, y que la frontera entre éstos dos es, por eso, ambigua en ese nivel, he incluido sin embargo algunos textos que podrían describirse mejor como prosa (o descripción sin tropos obvios o dominantes) vestida de verso. La redacción de líneas poéticas marca estos textos como “poéticos,” pero no constituye necesariamente un poema. Confiere un signo de poema, pero no transforma la obra necesariamente en poesía, en alguna medida particularmente satisfactoria o convencional. Tal transformación resulta más bien de una creación estructural más profunda de métrica o ritmo y forma (pero no necesariamente de rima) y de la semiótica compartida en las relaciones escritor/lector—de lenguaje de alguna manera elevado a funciones más altas. Al mismo tiempo, algunos de estos textos son prosa mejor descrita como poesía (precisamente a causa de sus tropos). Y algunos son verso yuxtapuesto con una prosa convencional como manera de desarrollar distintos contextos narrativos y aspectos de un tema común (los jaguares, por ejemplo, como se alude en “Predador” y en su relación con la trilogía de “Jaguar,” “Mancha del gato,” y “¿Arqueología?”).

Consta por eso que algunas de las circunstancias poéticas en este libro son auténticas y válidas, algunas son elaboradas para cuadrar con cierto contexto que yo intentaba producir, y algunas son obviamente ficticias en el sentido convencional del término. Limitándose a los hábitos de pensamiento y a los géneros establecidos de sus objetividades, y haciendo por ello sólo preguntas inapropiadas para los propósitos de este libro, los aficionados de datos querrán saber precisamente qué es qué, y se sentirán frustrados por los elementos ficticios. No ofrezco pretextos por eso. La mezcla es una manera de recordarnos de las dificultades de la percepción ideológica y del cálculo cultural, de la escritura y de la representación, sobre todo en situaciones transculturales. Es una manera de re-explorar el terreno sombreado pero continuo que parece cuajarse erróneamente en cercos para las disciplinas, separando lo “ficticio” de lo “real.” Por alguna conspiración de no cruzar el campo de nuestros escritos colectivos a la luz del día, no vemos (o no queremos

ver) que el cerco está hecho de paja vieja. La ficción puede acercarse a la vida más de lo que admiten algunos aficionados de datos, y prácticamente todo puede representarse en las dos maneras. Recordando las dudas pos-modernas de la autor-*idad* en estas cuestiones, he tomado en serio la luz del día y el campo más amplio de nuestros escritos, y he intentado invertir el proceso a veces frustrante de aventar la verdad de la paja de la experiencia. He tratado de devolver a la paja esa verdad, devolverla como artificio poético, con la esperanza de que no se disfrace y no se reduzca en el proceso, de que sea descubrible y re-descubrible como conocimiento enriquecido a través de valores tenidos en común de las creatividades de nuestra experiencia de lectores y escritores. Pero aun eso tiene un curioso vínculo con nuestro sentido de tiempo y lugar y con el estudio de la historia y de la antropología.

Toda escritura es ficticia, como dijo una vez Clifford Geertz de la antropología (y Hayden White de la historia), en el sentido de ser algo construido, algo hecho mediante la interpretación, y jamás hecho de una tela completa. Es una mezcla de constreñimientos, fácilmente exagerada por los intereses especiales. Valiéndonos de los dos lados para hacer el punto, podemos decir que nada viene puramente de la imaginación, por una parte, y por otra, que la objetividad empírica de cualquier texto, frecuentemente propuesta, se sobrestima fácilmente. Resultado lógico de esto es que la historia y la antropología (como otras esferas académicas y de la vida en general) están sobrecargadas de imposiciones culturales e imaginativas en sus tentativas de ser verídicas, de retratar el mundo con precisión como “es” o como se le presenta al observador que quiera ser objetivo. A la inversa, el novelista puede, usando el mismo principio, pasar por alto la realidad de hechos y conducta y atenerse a una sarta de eventos jamás vista ni oída antes. Pero la plausibilidad y los rasgos fundamentales de la comunicación aseguran algún arraigo en la realidad empírica. De otra manera, la obra fracasaría. El punto más grande es que la interpretación es tan necesaria a la vida como la respiración. El elemento interpretativo puede ser constreñido por el lenguaje o por el método, pero no puede ser evitado. La capacidad de representar el mundo en cualquier manera que queramos es fundamental para la cultura. Podemos mentir o decir la verdad según una variedad de normas, las cuales son por la mayor parte culturalmente específicas. El poder imaginativo inherente en eso nos hace a la vez buenos novelistas y buenos científicos, es decir, creadores y calculadores de substancia y de tiempo, de pasados, presentes, y futuros. Somos todos narradores

antropológicos e históricos; somos todos tejedores de cuentos.

Como trozo arbitrario de las categorías universales de tiempo y ubicación, la historia de lo particular (*de* algo, *como* narrativa parcial cuyos puntos de comenzar y terminar son determinados por el narrador) está totalmente compenetrada por tales constreñimientos. En el continuo de tiempo que puede leerse hacia adelante o hacia atrás, la noción común es que hacer historia es un camino de una vía. Mira hacia atrás en el tiempo y lo compara necesariamente con interpretaciones del presente, pero el enfoque es sin embargo para atrás. Nada es historia hasta que sucede en el aquí y el ahora, y no puede ser en ningún sentido “verdad” hasta que tiene la posibilidad de sobrepasarnos en el tiempo, yendo hacia atrás. En contraste, tomando la otra dirección, lo que podríamos llamar “historia futura” es una ficción en todos los sentidos del término. El contexto futuro en que contemplo mi propia muerte en el poema “La muerte pintando” (Irlanda, 2023), por ejemplo, quita la dimensión histórica convencional—por ahora. El hecho de que lo escribí ya le da al evento de escribir cierta categoría de historia, pero no se la da al argumento del texto. Ese argumento es una realidad aparte, una especulación, sin lugar a dudas una ficción, fuera del tiempo histórico. “Probable” será el descriptor más optimista para la verdad en el futuro. La ciencia-ficción es el descriptor más extremado, difícil de calificar como “probable,” y definitivamente no historia. Puede ser poesía, o una parte de la poesía, sin embargo, y figura en la ecuación de “Para donde vas”—poema narrativo de tiempo implícito en lugares verdaderos. Es un relato que promete una historia verídica convencional, pero que no cumple esa promesa. La expectativa de una realidad ordinaria es rota por la licencia poética, es decir, por la manipulación, con fines creativos, de las formas y premisas literarias.

Cambiando otra vez de dirección, al pasado remoto en vez del futuro especulativo, he intentado hacer algo semejante con los mitos. El mito clásico (o autóctono) debe ser descubierto, leído, internalizado, traducido, repetido, o en otras maneras explicado. Puede ser relatado en su totalidad o en parte, y el relatarlo es siempre una especie de re-escritura, un acto creativo por antonomasia.<sup>7</sup> Pero el re-escribir aspectos

---

<sup>7</sup> Me refiero aquí al proceso general cognitivo de mimesis creativa. Es inherente en todas las formas de representación y de traducciones, sean intencionales o no. El reconocimiento abierto de sus propiedades transformacionales es probablemente tan antiguo como la oratura misma, y se manifiesta como tema en varios discursos literarios y filosóficos. Bertolt Brecht le dio mucho relieve

fundamentales de estructura o de mensaje puede cambiar la categoría (e.g., transformar el mito en parodia, o en otra forma narrativa), de modo que hay limitaciones. El prejuicio cultural occidental contra los mitos como cosa necesariamente falsa sólo confunde la cuestión: no reconociendo la inevitabilidad de las estructuras míticas en primer lugar, y dejando al lado la idea de adaptaciones nuevas de las estructuras viejas, nadie quiere un mito “nuevo.” El concepto mismo se ve en el mejor de los casos como una diversión oximorónica y en el peor, como un embuste. Aun donde la larga tradición de influencias míticas sobre las narrativas definidoras de nuestro tiempo se comprende y se respeta mejor, a los escritos planteados como mito se les asigna una categoría de ficción o interpretación especial que sólo emula las historias más antiguas y que por eso depende de una versión anterior o tal vez más generalizada y transcultural para entrar en los debates sobre precisión histórica y otras reclamaciones de veracidad (los mormones sufren de esto desde hace tiempo). He suscitado para posibles críticas las complejidades de esta problemática en “El manantial,” “Rodillas de Fuego,” “Guerrero gilbertés,” y “Mancha del gato”—cada uno de los cuales reclama legítimamente la autenticidad pero se anida a la vez en la cera de mi propia creatividad. Y he hecho lo mismo a través de la mezcla de historia, implicaciones míticas, marco más imaginativo, y trama menos auténtica de “Naufragio” y “Para donde vas.” Una lectura justa de estas composiciones puede apoyar el argumento de que el escribir mítico no tiene que ser auténtica o abiertamente antiguo en texto o contexto para reconocerse y celebrarse como tal, ni para reclamar legítimamente la verdad de las acciones narradas y de las lecciones sociales y morales inferidas. Y ocioso es decir, como en el caso de la ficción orientada hacia el futuro o de los precedentes bíblicos, que el escribir mítico puede ser poesía en total o en parte, y lo que es más, puede ser una poética clásica. Es, por la mayor parte, sólo una cuestión de forma y de expectativas.

Tanto en las narrativas sobre pasado y presente como en las expectativas del porvenir, sea lo que sea la disciplina o la orientación cultural, la verdad es necesariamente relativa a lo que se vea como posible, racional y deseable dentro del marco de realidad usado (y

---

en sus trabajos sobre la originalidad en el teatro. También se institucionaliza como funciones de narrador en la *literatura de cordel* brasileña (véase Candace Slater, *Stories on a String*, Berkley, California: University of California Press, 1982) y en el corrido mexicano (véase Américo Paredes, *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, Austin, Tejas: University of Texas Press, 1995).

posiblemente preferido) por los observadores—posible disparidad ilustrada en las perspectivas contrastantes contenidas en el poema etnográficamente correcto “Cañón Pueblo” y en el emparejamiento lacónico “Nadar a medianoche” y “Carta a Laurie.” Como la vida misma, la guerra acontece desde múltiples perspectivas, y todos sabemos algo de la gama de variaciones y desenlaces contados y re-contados. La perspectiva del soldado no es necesariamente la de la novia, y a pesar de su conexión temporal y espacial, es posible que sus narrativas jamás coincidan. Cada una es, de maneras importantes, necesariamente “ajena” a la otra. Pero enfatizar estas diferencias debe evocar en el lector un texto más abarcador, una lectura creativa, un lanzarse hacia esferas más amplias, una especie de clausura anclada en las creencias, experiencias y deseos personales del lector, es decir, en la preparación cultural que éste traiga al evento con respeto a sus implicaciones personales y culturales. A la vez, el matrimonio de escritura y pintura también debe crear un texto nuevo entre los textos de las pinturas y de las palabras sobre la página. No sólo es posible con lucidez y realismo construir tiempo y lugar a base de signos lacónicos; lo es también, con igual facilidad, construir narrativas enteras a base de agrupaciones mixtas de ellos. He tratado de explotar esa posibilidad presentando textos diversos que señalan a la vez algunos vínculos y algunas lagunas de información entre textos escritos, y entre pinturas y textos escritos, lo cual enfatiza las diferencias comparativas dentro de obras y entre obras—primer principio de la antropología.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Las pinturas originales están firmadas y fechadas en su interior, y en ese sentido manifiestan sus propias “historias.” Pero (a diferencia de los derechos de reproducción) tal información no se ve con igual facilidad en las láminas aquí presentadas. Las firmas y fechas han pasado en general de la historia al misterio, como artefacto del proceso de reproducción de este libro. Además, aunque las pinturas implican tal o cual ubicación al “mostrar” el lugar, ni ellas ni sus títulos resuelven las ambigüedades de exactamente dónde. Tales lagunas ejemplifican más la tesis indisputable de que la información etnográfica y biográfica es incompleta por antonomasia, de que es siempre lacónica en algún nivel, de que siempre invita a nuevas lecturas, nuevas interpretaciones, nuevas satisfacciones personales y no personales, a través, en este caso, de formas dramáticamente nuevas. En general, las pinturas puntúan el texto externo sin jamás duplicarlo, en un nivel, a la vez que en otro nivel abren caminos nuevos de interpretación y exploración de los temas, agregando por eso otra voz (y concepto de belleza) a la del autor en la revelación de geografías recorridas en campos extraños de investigación.

Nada es independiente en el lenguaje, y ninguna forma o género puede decirlo todo. De hecho, los presentes textos afirman lo contrario. Son intencionalmente plurales e incompletos. Bajo una inspección cuidadosa, deben sugerir más de lo que dicen, y como otras relaciones entre hacedores y observadores en el mundo de imprenta y de pintura, deben vincularse en un proyecto común. La continuidad de tema y tesis sólo puede trascender tales lagunas mediante la cooperación creativa entre presentador (escritor, pintor) y consumidor (lector, observador). Me he dirigido hacia mis propias interpretaciones y conclusiones preferidas en lo que he dicho y en su colocación relativa a otras partes del libro, desde luego, pero no he explicitado muchas de estas conexiones más allá de los tropos y argumentos de cada texto individual. Narradores y lectores en busca de contextos más grandes, de un fortalecimiento emocional de sus propias pasiones y prejuicios sobre el vivir en este mundo, etc., llenarán de su propio material las lagunas. Los textos se hacen y se re-hacen con cada exposición. Este re-hacer no es necesariamente radical, y puede haber una gran consistencia de mensaje y sentido entre un escritor particular y sus lectores. La comunicación exitosa y la coherencia social dependen de esa posibilidad. Pero cada lectura individual es sin embargo una re-hechura personal y por ende un posible objeto de re-invencción en nuevos y jamás vistos niveles de comprensión, crítica, y satisfacción. Así funciona el sistema, sean lo que sean las inclinaciones que el lector traiga al proyecto.

No es preciso ser un genio para concluir que la presente obra contiene la posibilidad de pensamientos y normas de interpretación y niveles de satisfacción más amplios. No ofrezco ningún marco analítico más allá de estos pocos comentarios introductorios sobre la naturaleza de escribir y leer en terreno sombreado, y lo que tiene de convencional esta escritura puede justificar una recepción igualmente convencional. Pero es una escritura también picada de los meandros irónicos de la vida y de la cultura, y de las múltiples formas en que representamos nuestra experiencia con ellos. Sugiere algunas alertas insólitas en los callejones y estelas de las formas escriturales de que los académicos hemos llegado a depender para una lectura previsible (o menos problemática), si no para disertaciones eruditas sobre la naturaleza del mundo y nuestro lugar en él. La escritura en este libro representa otras maneras de hablar sobre las mismas cosas. El enfoque en tiempo, lugar, y narrativa cuadra con estos intereses más grandes y, más particularmente, con las formas de experiencia asociadas con el Arrecife Darwin—el libro, el poema, la

experiencia de estar allí, la comprensión de experiencias comparables para diferentes lectores, diferentes buzos en momentos diferentes, mi tiempo, tu tiempo. Adónde vayas con ello depende en gran parte de dónde comiences, de lo que busques, o quizás de lo que necesites encontrar. La antropología y la historia están en todo este libro, aunque tendrás que trabajar para encontrarlas en algunos casos. Pero una mirada más detenida puede permitirte encontrarlas en varios niveles al mismo tiempo. La antropología y la historia del poema del Arrecife, por ejemplo, son fijadas en parte por la data y codificadas en mi versión de la ecología del lugar, en las relaciones sociales asociadas con los eventos narrados, en las auto-revelaciones y otras partículas de identidad autobiográfica contenidas en el texto, y en el acto de escribir sobre estas cosas, los procesos culturales y cognitivos de la producción misma. Son constituidas además en maneras importantes por lo que nosotros (tú y yo) hagamos de esta obra en los marcos temporales sucesivos y relaciones de círculo abierto entre autor y lector—algunas de las que pueden ser cerradas por reseñas y otras formas de reacción. Hay también una historia o dos en el proceso de reseñar, por supuesto, y la cultura de todo ello—representar el mundo mediante la investigación, la escritura, la lectura, las reseñas, y hasta mediante las fiestas de lanzamiento—es presa legítima para cualquier etnógrafo. Eso es parte de lo que hace del Arrecife un lugar tan rico. Es un estado de mente y más, y eminentemente alcanzable desde aquí. Vertiendo algún pensamiento sobre estas páginas, volverás a sembrar el viajar. Algunas partes del camino tienen notas para guiarte; otras partes no. Haz lo que quieras de cada texto y del total, estética y analíticamente, recordando que el contexto es prácticamente todo en determinar el significado. Mi deseo más sincero es que encuentres placer en el viaje.

*IB, Fountain Hills, Arizona, 9 junio, 2003*