

# I

Don Quijote: icono de la teoría de la cultura de la retórica. Una contribución a James Fernández.  
“La tropología y la figuración del pensamiento y de la acción social”

Don Quixote: Icon of Rhetoric Culture Theory. A Contribution to James Fernández. “Tropology and the Figuration of Social Thought and Action”

**Ivo STRECKER**

Universität Mainz  
istreck@uni-mainz.de

Recibido: 7 de noviembre de 2005

Aceptado: 14 de diciembre de 2005

## **Resumen**

El presente ensayo introduce las teorías sobre las “retóricas internas” y acerca de la “cultura de la retórica”, y además, muestra cómo éstas encuentran una ejemplificación gráfica en la figura imaginaria de Cervantes: “Don Quijote de la Mancha”. Tras discutir que la etnografía es a menudo “más extraña que la ficción”, la segunda parte del ensayo examinará empíricamente cómo los *Hamar* de Etiopía meridional se han comunicado entre ellos -y todavía lo hacen-dentro de unos patrones particulares de pensamiento y acción expresiva que caracterizan su cultura. Al trabajar entre textos *Hamar* y el simbolismo, se pueden apreciar varios ejemplos y aplicaciones sobre la teoría de la cultura de la retórica, esto nos interesa para explorar la relevancia del punto de vista retórico en el estudio de la figuración del pensamiento y de la acción social. El tema central de este ensayo puede ser resumido como el rol que juega la figuración en la producción de lo fantástico, lo misterioso y los elementos mágicos dentro de la cultura.

**Palabras clave:** colusión tácita en la conversación, teoría de la colusión, desplazamiento en la cultura, figuraciones fantásticas, la magia de la metáfora, retórica, simbolismo, tropos.

## **Abstract**

The present essay introduces the theories of “internal rhetorics” and “rhetoric culture” and

shows how they find a telling exemplification in the imaginary figure of Cervantes' "Don Quixote de la Mancha". Arguing that ethnography is often 'stranger than fiction', the second part of the essay examines empirically how the Hamar of southern Ethiopia have talked -and still are talking- each other into the particular patterns of thought and expressive action that characterise their culture. Working back and forth between Hamar texts and symbolism, examples and applications of rhetoric culture theory are given, aiming to explore the relevance of the rhetorical point of view for a study of the figuration of social thought and action. The central theme of the essay may be summarized as the role of figuration in the production of the fantastic, the mysterious and the magical elements in culture.

**Key words:** tacit collusion in conversation, collusion theory, displacement in culture, fantastic figurations, the magic of metaphor, rhetoric, symbolism, tropes

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. Las retóricas internas. 3. La teoría de la cultura de la retórica. 4. Don Quijote como icono de la teoría de la cultura de la retórica. 5. El papel constitutivo de la retórica en la cultura Hamar. 6. A modo de conclusión. 7. Referencias bibliográficas.

### 1. Introducción

En este ensayo quisiera sostener que, en "Don Quijote de la Mancha", Miguel de Cervantes Saavedra ha creado una figura -tanto en sentido literal como metafórico- que es idealmente adecuada para servir como icono para la teoría contemporánea de la cultura de la retórica. Para argumentar este punto de vista desarrollaré cuatro apartados. Primero, introduciré la noción de "retóricas internas", sin la cual no sería posible comprender la teoría de la cultura de la retórica. En segundo lugar, esbozaré algunas ideas básicas subyacentes a la teoría de la cultura de la retórica. En tercer lugar explicaré las afinidades entre Don Quijote y la teoría de la cultura de la retórica. Y, por último, aportaré algunos resultados del trabajo de campo realizado con los *Hamar* en Etiopía meridional que nos permitirán entender mejor el papel constitutivo de la retórica en la cultura.

### 2. Las Retóricas Internas

Generalmente se entiende la retórica como el *arte de hablar en público*, pero, en su libro bellamente escrito, *Retóricas Internas*, Jean Nienkamp ha indicado que "desde las primeras fuentes, en las que la retórica pública ha sido representada, la auto-percepción ha estado también dibujada" (2001: 9).

La autora entrega notables ejemplos acerca de la retórica interna a través de textos griegos tan antiguos como la *Iliada*, hecho que es de particular interés para nosotros porque esto esclarece no sólo lo que concierne a la

retórica como tal, sino también a “la figuración en el pensamiento y en la acción”. De este modo, cuando Agamenón amenaza a Aquiles con quitarle a Briseida, los últimos pensamientos se recogen como siguen:

Así dijo, y al hijo de Peleo -Aquiles- le arrebató el dolor,  
y el corazón, en su velludo pecho,  
a una y otra banda vacilaba,  
si del muslo sacando la filada espada,  
a unos de la sesión los levantara y al de Atreo quitárale la vida,  
o calmara su ira y el ardor de su alma contuviera.  
Mientras él los opuestos pensamientos dentro su mente y corazón revuelve,  
y de la vaina asoma ya la gran espada,  
hela aquí que del cielo vino Atena (2001: 11)<sup>1</sup>.

Nótese la centralidad del tropo en esta caracterización de la retórica interna de Aquiles: el papel del corazón como fuente de pensamiento profundo y deliberación, y el bazo como el portador de la cólera, tan ampliamente recogido en la literatura antropológica. En otro ejemplo oímos a Ulises hablar consigo mismo en medio de la batalla:

Quedóse Ulises solo, ilustre lanza, y ni uno solo,  
quedó de los argivos a su lado, pues del pánico presa fueron todos;  
e irritado, *así a su corazón magnánimo le hablara*:  
¡Ay mísero de mí!, ¿qué va a pasarme? Gran desastre,  
si a la fuga me diera, por esta muchedumbre amedrentado;  
pero mayor si aquí me cogen solo,  
pues a los otros dánaos, el de Crono lanzólos a la fuga.  
*Mas ¿por qué mi corazón así me habla?*  
Que bien sé yo que sólo los cobardes abandonan el campo de batalla;  
mas quienquiera, como un noble se porta en el combate,  
ése de todo punto, fuerza es que permanezca denodado,  
lo mismo si es herido que si hiere.  
Mientras él tales cosas, dentro de su mente y corazón revuelve (Nienkamp, 2001: 12. Énfasis realizado por el autor)<sup>2</sup>.

Desde una perspectiva antropológica, es interesante que Nienkamp

---

<sup>1</sup> Homer, 1962. Traducción al castellano del original por el catedrático de lengua griega Daniel Ruiz Bueno, Madrid, 1958, edit. Hernando S.A. Tomo I, 182, líneas 188-194. En el texto inglés se recoge “to check the spleen”, cuando en castellano figura “calmara su ira”, expresión a la que el autor se refiere como “el bazo portador de la cólera”. Jean Nienkamp usa la traducción inglesa de Richard Lattimore.

<sup>2</sup> Opus cit. Tomo II, 145, líneas 405-415.

considere importante enfatizar que estos ejemplos muestran cómo la retórica es una disposición humana general casi sin límites en el tiempo, y pone de manifiesto que coincide con Susan Jarratt (1991), cuando argumenta que: “el discurso mítico es capaz de contener los cimientos de una ‘conciencia retórica’” (2001: 10).

No hay espacio aquí para hacer justicia al minucioso análisis de Nienkamp sobre la relación entre las retóricas “internas” y públicas, no obstante es importante notar que ella distingue entre la posición ortodoxa de tiempo honrado, que restringe la definición de retórica a la de oratoria, y otra posición más bien reciente: que ve “toda acción humana significativa como retórica”, a la cuál ella llama *expansiva* (2001: 2).

Entre los defensores del segundo punto de vista encontramos por ejemplo a Bitzer y Black (1971: 208), quienes incluyen dentro de la retórica toda forma de comunicación humana, así como también todas las expresiones simbólicas que tienen la capacidad de influir en la vida de las personas. La ubicuidad de la retórica, postulada por la teoría de la retórica expansiva, ha conducido a John Bender y David Wellbery (1990) a hablar sobre la retoricidad del modernismo:

*El modernismo no es una época de retórica, sino de retoricidad, es decir, la época de una retórica generalizada que penetra en los niveles más profundos de la experiencia humana... [Retoricidad] manifiesta lo infundado, ramificando infinitamente características del discurso en el mundo moderno. Por esta razón, no tiene en cuenta ningún metadiscurso explicativo que no sea ya retórico. La retórica ya no es más el título de una doctrina y una práctica, ni una forma de memoria cultural; llega a ser algo así como la condición de nuestra existencia (Opus cit, 2001: 3. Énfasis existente en el original).*

Nienkamps encuentra que esta “distinción entre retórica y retoricidad es una forma útil para pensar acerca de retóricas tradicionales y expansivas”, y añade que:

en cierto sentido, la retórica ha completado un círculo en su manifestación expansiva: la amplia preocupación sofística acerca de todos los *logos* -lenguaje, discurso, razonamiento, pensamiento-, que fueron codificados dentro del arte de la oratoria persuasiva y la escritura y están siendo ampliados otra vez para cubrir el equivalente contemporáneo de los *logos*: una preocupación que se refiere a cómo el lenguaje, en toda sus manifestaciones, influye a todos los seres humanos -y algunas veces a otros seres sensibles- (2001: 3).

Esto concuerda bien con la posición tomada por la teoría de la cultura de la retórica, cuando dice que nuestras mentes se encuentran llenas de imágenes e ideas, pero éstas permanecen inestables e incompletas en tanto en cuanto no hagamos nada para persuadirnos -y persuadir a los demás- de sus significados. Es esta retórica interior y exterior la que nos permite dar alguna forma y estructura a nuestra comprensión del mundo y, además, se vuelve central para la formación de la conciencia individual y colectiva.

### 3. La teoría de la cultura de la retórica

La teoría de la cultura de la retórica, según ha sido desarrollada por Stephen Tyler, Ivo Strecker y otros ([www.rhetoricculture.org](http://www.rhetoricculture.org)), tiene como objetivo establecer un nuevo paradigma para la antropología que recupere, explore y emplee por completo la antigua máxima de que *tal como la retórica está fundada en la cultura, la cultura está fundada en la retórica*.

De este modo, la teoría de la cultura de la retórica echa a andar con un *quiasmo*, que comienza desde un territorio mental familiar, pues todos nosotros sabemos de alguna manera que *toda retórica exitosa hace uso tanto de los contextos culturales de los locutores como de los oyentes*. Pero, desde esta posición bien establecida, la teoría de la cultura se aventura entonces en afirmar que también lo opuesto es verdadero, es decir, que esa *cultura es producida retóricamente*.

Los críticos han desaprobado una yuxtaposición no mediada de retórica y cultura, argumentando que la yuxtaposición de estos dos sustantivos no vinculados deja al lector preguntándose si retórica y cultura están condenadas a ser una misma cosa, lo cual requeriría “retórica-cultura” -y empobrecería penosamente el concepto de cultura-, o si los distintos conceptos están pensados para ser enlazados por una interacción constitutiva. En ese caso se necesitaría “retórica y cultura” para hacer posible la interacción (Bailey, 2002). No obstante, se puede criticar que, aunque puede ser seguro y provechoso mantener ambos conceptos separados y analizar su interacción, el mismo Bailey ha mostrado en muchos de sus trabajos cómo la retórica es inherente a la cultura a la vez que la cultura es inherente a la retórica (Bailey, 1983). Ambas se fusionan de infinitas maneras, se saturan mutuamente y sus corrientes y contracorrientes crean un campo de fuerzas que abarca a las dos.

Todo sería más fácil si volviéramos a reinsertar “en”, “y” o “de” entre “retórica” y “cultura”, lo que, sin embargo, debilitaría considerablemente el reto intelectual exigido en la no mediada posición de la “cultura de la retórica”. La audacia desaparecería como cuando uno se mueve desde una

metáfora hacia un símil. Como ya he apuntado más arriba, la relación entre retórica y cultura necesita ser comprendida como un tipo de *quiasmo* donde el pensamiento -y la práctica- se muevan desde la retórica a la cultura y desde la cultura de regreso a la retórica. Ambos fenómenos interactúan en lo que podríamos llamar un “giro quiásmico”.

La relevancia de esta teoría de la cultura de la retórica para *la figuración en el pensamiento y la acción* llega a ser más aparente, cuando consideramos la forma en que esta teoría alcanza su momento desde una rica y emocionante investigación sobre la metáfora, que comenzó con Ivor Richards y Kenneth Burke a mediados del siglo XX, que creció en los sesenta y setenta y que ha continuado hasta el día de hoy. Victor Turner, Paul Ricoeur, Max Black, David Sapir, Christopher Crocker, George Lakoff, Mark Johnson, Stephen Tyler y, por supuesto, James Fernández son algunos de los nombres más sobresalientes para ser mencionados a este respecto.

El objetivo de la teoría de la cultura de la retórica en resaltar los elementos *fantásticos* en la cultura está relacionado con el estudio del tropo. Aquí -como tan a menudo- echaremos mano a *The Said and the Unsaid. Language, Thought and Culture* de Stephen Tyler (1978), donde se pone de manifiesto que existe un gran margen de indeterminación y libertad de acción interpretativa en la comunicación, debido a que “nuestros juicios -y sus interpretaciones- son síntesis, que emergen desde la interacción entre la intención, la convención, y la actuación. Esto sería concordante con nuestras nociones de sentido común que pensamos antes de hablar, con que existen deslices entre la lengua y los labios -y con que “nuestro discurso a menudo deja de manifestar lo que teníamos en mente”- (Tyler, 1978:137). Las personas no siempre pueden saber, o no saben, cómo decir apropiadamente lo que ellas piensan, y no siempre pueden saber, y tampoco saben, lo que quieren significar los otros con lo que dicen. Estos defectos que aparecen en la comunicación natural pueden estar a su vez -y de hecho a menudo lo están- explotados retóricamente. El uso del tropo es un ejemplo de primera para esto, porque cuando las personas construyen tropos crean posiciones semánticas que resisten cualquier interpretación unívoca y, por consiguiente, tienen componentes de lo “fantástico”: en otras palabras, las figuras con las que vivimos, parafraseando a Lakoff y Johnson, implican que nosotros también vivimos de acuerdo con lo fantástico. Y desde aquí es precisamente desde donde la teoría de la cultura de la retórica lanza sus pesquisas.

#### 4. Don Quijote como icono de la teoría de la cultura de la retórica

El cuadro, que he esbozado hasta ahora de las retóricas internas y de la teoría de la cultura de la retórica, estaría, a mi parecer, encarnado en la figura de Don Quijote de la Mancha de Cervantes. Ninguna otra obra contiene tantas conversaciones y está tan basada en el diálogo como Don Quijote, y todos los acontecimientos en el libro parecen estar allí sólo para provocar conversaciones entre Don Quijote y Sancho Panza. Se dice que el mismo Cervantes ha querido crear un trabajo para “ennoblecera la retórica”, y ciertamente tuvo mucho éxito en esto. Así como uno puede continuar leyendo una conversación dramática tras otra -incluyendo innumerables exclamaciones, cortesías, maldiciones y bendiciones- da la impresión de que la vida humana no está sólo conformada y articulada, sino que incluso se encontraría conducida, por la retórica.

Las conversaciones revelan y moldean dos caracteres diferentes que reflejan una división de la sociedad -el amo *versus* el siervo- y luego, a su vez, dos actitudes opuestas, estilos de hablar, disposiciones mentales, puntos de vista sobre la vida, etc.: el idealista *versus* el realista; el figurativo *versus* el estilo simple; el ebrio *versus* las mentes sobrias; el espíritu *versus* la materia, etc. Existe, de este modo, una antinomia y una polaridad que causa que el péndulo de la argumentación se mueva de acá para allá y de allá para acá sin parar nunca.

Durante el tiempo que Don Quijote esté respirando, estará hablando y peleando, y mientras que podría perder casi cada pelea, nunca perderá una discusión. Sólo cuando él muera acabarán las conversaciones y la pelea. Don Quijote es entonces un prototipo de lo que F.G. Bailey ha llamado el “modo palestral de retórica” (2002).

Don Quijote actúa fantásticamente porque ha leído demasiados libros de fantasía. El mundo estuvo una vez lleno de caballeros andantes sobre los que Don Quijote ha leído mucho. Las obras épicas, alabando el gran valor y el encanto de caballeros al estilo de Rolando, el Cid, etc., le han trastornado, así que él ahora escoge por sí mismo a una señora gentil -una hija del carnicero que él llama Dulcinea del Toboso- y se dispone a situar al mundo en el buen camino como solían hacer aquellos antiguos caballeros. Aquí es donde se asienta la profundidad irónica y la dimensión alegórica de la historia: los caminos “desplazados” históricamente de Don Quijote sacan a luz las extrañas y fantásticas dimensiones de anteriores formas de vida.

La escena más ampliamente conocida es cuando Don Quijote ataca los molinos. ¡Esta escena ha captado la imaginación de incontables lectores y ha

sido descrita por grandes artistas, entre ellos Pablo Picasso, Gustave Doré y Jean Ignace Grandville, pero es asombroso lo corto que es el episodio! -¡sólo cincuenta líneas en un libro de más de mil páginas!-.

“La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear”, dice Don Quijote a Sancho Panza cuando nota el sonido de los molinos en los campos,

porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra. (Cervantes, 1998: 94)<sup>3</sup>.

Cuando Sancho Panza insiste en que esos no son gigantes sino que son sólo molinos, Don Quijote le contesta que no sabe de aventuras, ya que los molinos son gigantes, y que, si tiene miedo, debería ir a esconderse y rezar. Además de los intercambios entre Don Quijote y Sancho Panza, Cervantes enfatiza en su relato, que Don Quijote estaba tan convencido de que él se enfrentaba con gigantes que no usó sus orejas -escuchando a Sancho, por ejemplo- ni sus ojos -mirando a los molinos- nunca más. Él se había metido en la pelea y ahora se proponía atacar a los gigantes.

Después que Don Quijote montara en la parte de atrás de Rocinante durante la batalla, rompiera su lanza con una de las alas del primer molino y fuera arrojado al suelo quedando a muy mal traer en la tierra, Sancho le dice, “¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?” (Opus cit., 1998: 97). Don Quijote contesta apresuradamente que Sancho debería callarse porque no sabía que ese Freston, un brujo y un gran adversario de Don Quijote, había convertido a los gigantes en molinos. Por tanto, como ya he dicho, por muy extraña que sea una situación o por muy devastadora que sea una derrota, la genialidad de la retórica interna de Don Quijote ganaría la partida.

Pero no sólo los molinos, también los gigantes son invenciones culturales, ambos son el resultado del discurso y de la imaginación, pero mientras los molinos son físicamente reales, los gigantes sólo existen como representaciones en historias, cuadros, obras teatrales, etc. Ahora bien, la

---

<sup>3</sup> Traducción del original: Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. 1998; edición dirigida por Francisco Rico.



indisputable existencia material de los objetos que encontramos en este mundo ciega a menudo nuestros discernimientos, por el hecho de que estos objetos no necesitan quizá estar presentes en primer plano. Para una mente crítica como la de Cervantes, los molinos -como todas las demás máquinas antes y después- no necesitan estar allí, a no ser “como gigantes” que deberían ser exterminados de la faz de la tierra. Pero esto es imposible, como la derrota de Don Quijote implícitamente nos dice: en otras palabras, si bien los molinos son reales, su propósito, su función y la idea que están detrás de ellos son tan fantásticos como la idea de los gigantes.

Por último, el punto más radical que se necesita mencionar aquí es que Don Quijote puede ser entendido como una alegoría de locura culturalmente inducida o incluso, más puntualmente, de cómo la cultura puede trastornar a las personas. En un nivel esto es claro de apreciar, puesto que Cervantes comienza su novela con una escena donde los miembros del grupo familiar de Don Quijote y sus amigos quemar, destruyen y esconden todos los libros que han provocado la locura de Don Quijote y que le guían en todas las aventuras inimaginables que componen la historia. Pero el caballero loco y “anacrónico” encuentra en su camino incontables personajes que están casi tan locos como él mismo. Aquí, en esta complicada red de personajes y situaciones es donde se sitúa el gran arte de Cervantes. Crea a un héroe que es ostensiblemente irracional y que se mueve en un mundo que es supuestamente racional. Y es más, la mayor parte de las personas, que Don Quijote conoce y cuyas historias oye, son también locuras, dirigidas por fantasías y propensas a presentarse de manera un tanto menos loca que las del propio Don Quijote.

Marcela y Crisóstomo, por ejemplo, dejaron las casas de sus padres ricos y se vistieron con pieles de oveja. Cervantes en ninguna parte dice que están dementes como Don Quijote. Esto se queda en el área de lo tácito y es dejado a los lectores para que lo interpreten, supongan o sean claramente testigos, por ejemplo, de cómo Crisóstomo se recuesta, escribe un lote de poemas trágicos y, antes de morir, pide a otros que le entierren en el mismo lugar de las montañas donde Marcela había rechazado su amor.

### **5. El papel constitutivo de la retórica en la cultura Hamar**

Cuando, hace más de un cuarto de siglo atrás, le pedí a mi amigo Baldambe -Padre del Dark Brown Cow- que nos otorgara un cuadro aclaratorio acerca de la cultura Hamar, me encontraba muy lejos de la teoría de la cultura de la retórica. No obstante, sentí ya en aquél momento que necesitaba alguna habilidad retórica -tendría que tomar la opción de los

tropos- con la finalidad de expresar lo que quería comunicar. Así es cómo formulé mi petición:

“Misso” -amigo de caza-, hemos visto cómo viven ustedes los Hamar y las cosas que hacen. Durante muchos meses hemos hablado con usted acerca de las costumbres Hamar. Pero todavía nuestros ojos no ven y nuestras orejas no escuchan. Nos sentimos como si hubiéramos estado trabajando con trozos de madera, postes y vigas separadas. Usted sabe cómo encajan los postes y las vigas. Por favor, tómelos y reconstruya para nosotros la casa a la que pertenecen. Una vez dicho esto, Baldambe contestó: “eh, eh”, con lo que quiso decir que había entendido y que estaba de acuerdo (Lydall y Strecker, 1979: X).

Rememorando lo que pensé e hice entonces, me queda una sensación de torpeza debido a las hipérbolas que utilicé -“nuestros ojos no ven, nuestras orejas no escuchan”- para acentuar una dependencia total respecto a nuestro anfitrión Hamar. También mis metáforas, con la intención de evocar un cuadro “Gestalt” o un todo significativo que parece ahora pasado de moda, actuaban como recordatorio de cómo eran los días de la antropología estructural cuando la cultura se miraba todavía principalmente en términos de estructura o de sistema, es decir, desde un orden lógico y funcional. No había en este intercambio, y continúa sin haber, sospecha alguna sobre la naturaleza no determinada, retórica, trópica, multívoca, e incluso fantástica, de la cultura.

Mi comprensión cambió lentamente -y de hecho sólo se desarrolla gradualmente ahora- al releer las *Explicaciones de Baldambe*, que Jean Lydall y yo transcribimos, traducimos, anotamos y publicamos hace ya bastantes años. Más abajo se analizarán algunos pasajes del texto de Baldambe para mostrar empíricamente cómo la cultura se basa en la retórica, y cómo las personas se pueden convencer a sí mismas y a otros de adoptar y adherirse a particulares y “fantásticas” formas de vida.

El texto comienza con una “mirada distante” (Lévi-Strauss, 1992), que está aparentemente separada:

Hace mucho tiempo, en el tiempo de los antepasados, los Hamar poseían dos *bitta* -líderes rituales-. Uno fue Banki Maro, y el otro fue Elto. El primer antepasado de Banki Maro vino de Ari -un país hacia el norte- y se asentó en Hamar, en las montañas. Él, el *bitta*, hizo fuego, y viendo este fuego, mucha gente vino de Ari, otra de Male, otra de Tsamai, otra de Konso, otra de Kara, otra de Bume y otra de Ale que queda más allá de Konso. Muchos vinieron desde Ale. (1979: 2).

Poco después de este primer pasaje, el modo de contar de Baldambe cambia, se carga con más “energía emocional” (Kennedy, 1998) y se convierte en mimesis; es decir, Baldambe ahora usa un discurso directo, una orden: el *bitta* fue el primero en hacer fuego en Hamar y él dijo: “soy el *bitta*, el dueño de la tierra soy yo, el primero en asentarse en la tierra. Ahora tal vez ustedes se conviertan en mis subordinados, quizá ustedes sean mis súbditos, tal vez ustedes sean a quienes yo dirija” (Opus cit., 1979: 2).

Después de la orden, que presagia una usurpación de poder, siguen los intercambios verbales -diálogos, conversaciones, discusiones- que pueden ser más convenientemente entendidas como formas de *colusión tácita*. Al resumir el trabajo hecho por R. P. McDermott y Henry Tylbor (1995), Denis Tedlock y Bruce Mannheim (1995: 13) han escrito sobre *colusión tácita* en la vida social como sigue:

todos los acontecimientos requieren de la colusión tácita de los participantes, quienes implícitamente están de acuerdo en que interpretan los acontecimientos dentro del mismo marco general. Esta colusión interaccional no es socialmente neutra; más bien involucra un cuadro cuidadosamente elaborado de reposicionamientos sociales en los cuales las jerarquías de dominación emergen con la colusión -aunque no necesariamente consentida- de lo dominado (1995: 13).

Aunque Mannheim y Tedlock, al igual que McDermott y Tylbor, nunca hablen y aparentemente, nunca piensen incluso acerca de la retórica, la noción de *colusión tácita* es eminentemente retórica y nos guía profundamente dentro de todo lo que implica la *figuración en el pensamiento y la acción*. El “papel del tropo en la cultura”, como James Fernández lo ha denominado (1986); o, en palabras de Paul Grice, la “creatividad de implicaciones conversacionales” (1975) están basadas en formas innumerables de *colusión tácita*, donde los interlocutores pueden decir de forma segura lo que no quieren decir, y quieren decir lo que no dicen -y es aquí donde las puertas del reino de lo fantástico se abren y comienza la creación de fantasías culturales y culturas de fantasía-.

La teoría de la colusión sirve muy bien para comprender la explicación de Baldambe sobre la emergencia retórica de la cultura Hamar. Para dejar esto más claro, citaré a continuación e interpretaré más capítulos de la representación de Baldambe -a veces altamente mimético- sobre la conversación entre el *bitta* y las personas.

En colusión con el *bitta*, los Hamar contestan a la orden, diciendo: “Bien, para nosotros usted es nuestro *bitta*”. Luego el *bitta* pregunta uno por uno a

los recién llegados de dónde vienen y lo que quieren. Todos contestan dando los nombres de sus clanes y de su país de origen, y añaden que quieren tierra, como se expone en el siguiente ejemplo:

¿De dónde viene usted?,  
soy Karla, vengo de Kara.  
¡Eh!, ¿qué quieres?,  
quiero tierra (1979: 2).

Después de que las personas le dijeran quiénes eran y de dónde venían, el *bitta* preguntó:

“¿Cuáles son vuestras formas de matrimonio?”. Y luego se desarrolló el siguiente diálogo:

Karla y Gulet se casan entre ellos. Dila y Gulet se casan entre ellos.  
¡Eh,eh!, ¿así que vosotros sois los hermanos de la madre y los hijos de la hermana?  
Somos todos parejas matrimoniales, casándonos unos con otros vinimos.  
¡Eh,eh!

Luego el *bitta* dijo:

Yo no tengo esposa, me casaría con una mujer.  
¿Con quién te casarás?  
La gente de Gulet que vino con Karla me proveerán una esposa.  
¡Eh! que bien, te casas con muchachas Gulet. (1979: 3).

Más tarde, Baldambe recuerda cómo el *bitta* no sólo usurpó la tierra sino también las personas y sus rebaños.

Dejad a estas personas ser mías. Su *bitta* soy yo. Reunid el ganado para mí, cabras del rebaño para mí.  
¡Bitta!,  
¡Woi!,  
no tenemos nada de ganado, sólo algunos clanes tienen ganado, sólo algunos hombres tienen algo de ganado ¿Qué haremos?,  
¿tienen vacas ahora?,  
no tenemos vacas.  
¿No tienen ninguna cabra?,  
sólo uno o dos hombres tienen cabras. La mayor parte de nosotros es pobre.  
Si vosotros sois pobres pedid ganado de préstamo y cultivad vuestros campos, de este modo podréis tener sorgo para aquellos que poseen ganado. Criando vacas se bebe su leche. (1979: 4).

Sobre esto continua un pasaje donde el *bitta* promete proteger a los Hamar contra sus enemigos, enfermedades y sequías. Es así como, según Baldambe, las personas comenzaron a reunir animales y luego se dijeron los unos a los otros:

Los pobres no deberían bajar al abrevadero sin nada. El *bitta* nos dijo que aquellos que tienen ganado deberían compartir algunas reses, nombrando a quienes dieran el ganado como *bel* -amigo-unido-.  
 ¿De quién es este ganado?,  
 éste es el ganado de fulano.  
 ¿Y el tuyo?,  
 yo tengo una vaca de un *bel*, una flecha de la cual bebo (1979: 5).

Aquí, por primera vez aparece una figura, una expresión metonímica, que Baldambe se da prisa en explicar como sigue: “Una vaca de un *bel* es designada *flecha* porque uno toma la sangre, dejando la flecha en la vena yugular de la vaca, y mezclando cuatro tazas de sangre con una taza de leche fresca, uno alimenta a los niños” (1979: 5).

Luego Baldambe continúa imitando cómo las personas se hablaban entre ellos: “¿De quién es este ganado?, son el pelo de fulano” (1979: 5).

Debido a que este intercambio hace otra vez uso de una figura, en este caso una sinécdoque, Baldambe aclara al atento etnógrafo diciendo: “Esto quiere decir, que el ganado le pertenece a fulano como su pelo pertenece a su cabeza” (1979: 5).

Ningún modo de subsistencia se puede presentar tan natural como podríamos pensar, incluso el consumo de grano y sus productos pueden necesitar de la persuasión, como lo demuestra el siguiente ejemplo, donde el *bitta* anima a las personas a practicar la agricultura. Nótese cómo usa la figura retórica de *analogía* para convencer a las personas que el sorgo es comestible:

Excavad la tierra. Cuando hayáis hecho eso, aquí estará el sorgo. *Barjo* -el creador, el poder creativo- nos ha dado sorgo. El sorgo es la hierba del hombre. Así como las vacas comen hierba el hombre come sorgo. *Barjo* nos dio carne y leche de ganado hace mucho tiempo, diciendo: “Bebed de la leche del ganado y de las cabras y comed de su carne. El ganado y las cabras masticarán hojas de los arbustos y el ganado pastará en la hierba”. (1979: 7).

La figuración aumenta cuando el discurso se extiende a las áreas de

relaciones sociales, moralidad, ética y -en cierto modo- también a la magia. Uno puede ver esto muy claramente en el relato de Baldambe acerca de la retórica referente a los procedimientos del matrimonio. La gente se dirigió al *bitta* preguntándole sobre la forma correcta de casarse:

Algunos hombres son malos y problemáticos, siempre golpean a sus esposas y luego las abandonan. *Bitta*, díganos qué hacer.

El *bitta* contestó:

Un hombre de Gulet debería convertirse en un “hombre de mantequilla”. Cuando el país esté seco y no haya mantequilla, el estiércol de vacas y ovejas se convertirá en mantequilla” (1979: 6).

Aquí la “imaginación moral” (Fernández, 2002) del Hamar hace progresivamente uso de la figuración y expresa el deseo de causar bienestar usando mantequilla y, si no hay existencias, usando sustitutos simbólicos apropiados como heces de vaca o estiércol de ovejas. Éstos son, como David Sapir diría, metonimias que expresan una causa en forma de otra, o causa por efecto -eficiente para la causa final-, contenedor por contenido, y algunas variantes como instrumento por agente, agente por acto, etc. (Sapir, 1977: 19-20). Hay también una analogía implicada, pues un matrimonio debería ser fértil, debería producir una descendencia, debería conducir a la abundancia, debería ser rico como -sí, ¿cómo?- como la mantequilla.

Baldambe continua diciendo que para una ceremonia de matrimonio, un portón tiene que ser levantado para el ganado vacuno. Esto es, claro está, otra vez un tropo. El portón se refiere al acto de entrar o salir y, por consiguiente, puede expresar un aspecto importante del matrimonio, el hecho de que un nuevo periodo de la vida empezará, y que la novia dejará su casa para unirse a la familia de su marido. Además Baldambe menciona que en la ceremonia debería ser usado un recipiente sostenido con la mano derecha. Aquí presuponemos que el uso de la mano derecha está saturado de los significados figurativos observados y analizados por Hertz (1909), Rodney Needham y otros (1973) hace ya mucho tiempo; es decir, físicamente el uso de la mano derecha expresa rectitud social, voluntad para hacer lo que es moralmente correcto y de acuerdo a la costumbre.

Para mostrar cómo la figuración ineludiblemente conduce al área de lo fantástico, cito a Baldambe una vez más cuando deja que las personas instruyan al “hombre de mantequilla” sobre cómo realizar un matrimonio correcto:

Aquí está el recipiente, si un maz -el novicio- viene hacia usted, frótele con mantequilla. Antes de esto, la chica debería coger el vestido principal del maz y lo debería echar dentro de un árbol de giri y el maz debería ordeñar leche de la ubre de una vaca, diciendo: “De ahora en adelante nunca más ordeñaré leche de la ubre de una vaca”. Luego deberían ir hacia el “hombre de mantequilla” y deberían poner cuatro rollos de sorgo en su recipiente. Deja a la chica morder el sorgo primero y usted, el maz, muérdalo en segundo lugar. A continuación, la mantequilla será untada sobre las manos de la muchacha y del muchacho, y se frotarán las manos mutuamente. Después de esto, la chica tomará el cinturón de la cintura del chico, y él tomará la falda de la chica y los pondrán en el recipiente. Finalmente el chico tomará la falda y la chica el cinturón y regresarán a casa. De ahora en adelante, para bien o para mal, nunca se dejará el uno al otro. No habrá divorcio, está prohibido. Independientemente de que tengan niños o no, siempre permanecerán unidos hasta la tumba (1979: 6-7).

Todos los objetos extraños, las sustancias y acciones mencionadas arriba - la mantequilla, el vestido principal, el árbol *de giri*, ordeñar leche de la ubre de una vaca, el número cuatro, los rollos de sorgo, el intercambio del cinturón y la falda- conllevan significados simbólicos que expresan, como Dan Sperber ha dicho, “una concordancia de interés pero no de opinión” (1975: 137); es decir, los “desplazamientos” desconcertantes (Sperber, 1975) o “las ingeniosas colocaciones” (Strecker, 1988) que estamos presenciando en las prescripciones rituales por el “hombre de mantequilla” son el trabajo de imaginación figurativa, que tiene el propósito de obtener cosas terminadas en el mundo. O, para decirlo de otro modo, son un producto de retórica, lo que a su vez es difícil de distinguir de la magia.

La teoría antropológica opina que la magia “se basa en la creencia de que tanto la naturaleza como el hombre pueden ser conducidos bajo compulsión y que pueden ser controlados de manera psicológica”, y ese arte -incluyendo todas las formas de figuración- también tiene una calidad mágica, “pues cuando decimos que estamos ‘bajo el hechizo’ de la belleza o de una gran música, o cuando decimos que la visualización de una obra de arte es ‘mágica’, admitimos la existencia de magia, en el sentido amplio de fuerzas formalizadas o modeladas que son no-rationales, emocionales y a menudo inconscientes, y que son esenciales para toda experiencia trascendental” (Huxley, 1966: 264-265).

Esto concuerda con la observación de Kenneth Burke de que el uso mágico del simbolismo para modificar los procesos naturales con rituales y conjuros puede ser comprendido como un tipo de transferencia, donde el uso exhortador del lenguaje, “inducir acción en las personas”, se extiende hacia

una práctica mágica que tiene la intención de “inducir el movimiento en las cosas” (Burke, 1950: 45).

Dicho de otro modo, el uso de símbolos es indistinguible de la magia. La voluntad retórica crea, por decirlo así, expresiones figurativas que actúan como significados de persuasión interior y exterior y que conducen hacia fantasías de poder, de poderes que pueden controlar no sólo objetos particulares y acontecimientos sino al cosmos entero, no simplemente acciones individuales de personas sino incluso todo su destino. Así, después que ellos han completado todas las acciones rituales necesarias bajo la supervisión y la bendición del “hombre de mantequilla”, maridos y esposas Hamar “permanecerán siempre unidos hasta la tumba” (Lydall y Strecker, 1979: 7).

Para cerrar este ensayo permítaseme regresar hacia algunos de mis primeros pensamientos acerca del arte de la figuración que tendrán relevancia aquí. Como he dicho arriba, los objetos, las sustancias y acciones mencionadas en la descripción de Baldambe sobre una ceremonia de matrimonio Hamar parecen estar de alguna forma “desplazados”. Aquéllos - los objetos, las sustancias y acciones mencionadas- adquieren sus lugares apropiados en otros dominios y tienen otro contexto de orden de cosas en Hamar. Las personas saben de estos lugares, y también tienen idea de que otras personas saben igualmente acerca de ellos. Dado que comparten un bagaje de conocimiento sobre el orden práctico de las cosas, las personas pueden deliberadamente colocar cosas donde -estrictamente hablando- no encajan. Aquí las personas hacen en el nivel de las acciones lo que también suelen realizar en el ámbito verbal. Las metáforas, por ejemplo, son creadas de manera similar, pues reúnen términos que forman parte de dominios semánticos diferentes (Sapir, 1977: 6).

Pero no cualquier clase de desplazamientos tiene el potencial para conducir un significado figurativo o simbólico. Sólo los desplazamientos “artísticos ingeniosos” entrelazan mente y emoción, y en *The Social Practice of Symbolizatio* (Strecker, 1988) he usado el desplazamiento de la arena para ilustrar cómo un desplazamiento particular puede tener el poder de conducirnos hasta los ricos campos de la evocación específica de la cultura. Mi argumento fue el siguiente: en un episodio del rito Hamar de transición, en el que un joven salta por encima del ganado para obtener permiso para casarse, el iniciado entra en un arroyo y es “lavado” con arena. Baldambe lo describe como sigue:



Entonces él -el iniciado- corre hacia un arroyo, un arroyo *barjo* -creación, creador- donde él y su lavador -el asistente ritual- entran. El lavador lava al *ukuli* -iniciado- con arena, arena, arena, arena, su cabeza, su espalda y su parte frontal. Él quita toda la maldad. Limpia con agua todo lo que fue malo en su infancia, su coito con burros y con parientes, diciendo: “Todos podrían irse con la inundación del arroyo”. Luego se salen del arroyo y corren hacia la granja. (Lydall y Strecker, 1979: 81).

Ahora bien, ¿por qué la arena fue usada aquí? He tratado de contestar a esta pregunta precisando que, a la luz de las experiencias culturalmente específicas y las memorias de los Hamar, el desplazamiento de la arena -desde el lecho del río hasta el cuerpo desnudo del iniciado-, en el momento particular en el que ocurre en el ritual, puede ser entendido como un movimiento exitoso para crear condensación simbólica. La condensación exigida en el desplazamiento es a su vez alcanzada a través de múltiples formas de figuración como se puede ver a continuación:

El desplazamiento puede ser interpretado -por actores y etnógrafos del mismo modo- en términos de *metáfora*, pues las montañas de Hamar contienen mucho cuarzo que hace que la arena en el lecho seco del río parezca muy ligera, y después de cada inundación la arena es lavada nuevamente, obteniendo una apariencia sorprendentemente fresca, blanca y “casi-virgen”. Así, la arena en un lecho seco de un río es un ejemplo impresionante de algo recientemente lavado. La inundación quita los desperdicios; borra todas las huellas de uso humano y animal, por lo que “la arena del lecho de un río virgen tipifica cualquier estado físicamente limpio, y cualquier clase de desaparición de estados de contaminación pasados que pueden haber sucedido en el mundo. Y esta extensión metafórica también alcanza las áreas sociales y morales, a fin de que se pueda decir que en el ritual el iniciado es puesto en contacto con la arena para volverse socialmente tan descontaminado como la arena virgen en el lecho seco de un río” (Strecker 1988: 216).

Además, al observar la arena cuando es *vertida* sobre el cuerpo del iniciado, se podría decir que la arena es vertida *como* agua. La arena, asimilándose al agua que es vertible, perduraría así metafóricamente en lugar del agua, y se podría entrar a discutir que por un modo de pensamiento sinecdoquial la arena puede ser vista como una parte en representación del todo. En Hamar la mezcla de arena y agua es un agente limpiador ampliamente usado, debido a la conocida cualidad abrasiva de la arena. Al no saber de ningún otro término técnico, sugiero que llamemos al reemplazo de una mezcla -arena y agua- por la de uno de sus componentes -arena- una sinécdoque “ingrediental”. El reemplazo de una mezcla por un componente

posee lo que Sapir ha llamado un carácter *particularizador*, como el reemplazo de un todo por una parte en el modo anatómico y el reemplazo de género por especie en el modo taxonómico de la sinécdoque (Sapir, 1977: 13).

Nótese que el uso de agua habría sido únicamente un desplazamiento mucho más débil aquí,

porque no habría evocado la enfática -abrasiva- desaparición de la suciedad. De hecho, es la misma *ausencia* de agua lo que cuenta. La ausencia de agua hace que el desplazamiento “hable” y provoca que entremos en el área metafórica, donde los actos físicos y los agentes hacen que se piense en referentes inmateriales -por ejemplo, la purificación social y moral- (Strecker, 1988: 216-217).

Se podrían agregar más significados figurativos al desplazamiento de la arena, pero pienso que los ejemplos citados anteriormente son ya lo suficientemente persuasivos para sugerir que

las analogías que son posibles, y que tienen sentido en el contexto de la situación, no son sólo múltiples sino que también se condensan en un significado general intencionado. Es esta condensación la que hace del desplazamiento una herramienta de intención tan enérgica y es aquí donde el ingenio y la efectividad del simbolismo se asientan” (Strecker, 1988: 217).

## 6. A modo de conclusión

Don Quijote -icono de la teoría de la cultura de la retórica- ofrece una comprensión tal vez mayor que nuestra propia experiencia individual, o que cualquiera de nuestras observaciones etnográficas, de las formas en las que, por la retórica interna y externa, los seres humanos son propensos a convencerse a sí mismos y a otros de las formas extraordinarias de pensamiento y acción. También es difícil encontrar en cualquier parte de la vida “real” el estimulante y sostenido tono de ironía que se halla en “Don Quijote de la Mancha”, pero, como dice el dicho: “la etnografía es más extraña que la ficción” o al menos puede adquirir cualidades que superan la ficción, pues la etnografía nos puede conducir hacia patrones de significado - o mejor de fantasía- que posiblemente no podríamos imaginar en casa, porque incluso nuestros sueños se encuentran condicionados por convenciones culturales (Tedlock, 1987). ¿Quién en la tierra pensaría, por ejemplo, que una persona necesitaría saltar sobre una fila de ganado para asegurar un matrimonio exitoso y fértil, y eso sin olvidar que antes tendría que ser

purificado por medio del vertimiento de arena sobre su espalda y hombros?

Tal y como mis ejemplos etnográficos han demostrado, los Hamar entienden muy bien que la cultura es producto de la retórica, que emerge como un proceso continuo de persuasión mutua, y se dan cuenta también del hecho de que la cultura involucra la figuración; ése es el uso del tropo que abre las puertas al mundo de lo fantástico, lo misterioso, lo mágico.

Habiendo dicho esto, sólo quisiera añadir que me doy cuenta del hecho de que en este ensayo he traído sabiduría donde no hace falta, cuando intenté ceñir la atención de los lectores españoles hacia Don Quijote de la Mancha como un icono de la teoría de la cultura de la retórica y una obra maestra de crítica cultural, y que reinventé la rueda cuando puse énfasis en el papel constitutivo de la retórica en la cultura.

Como es bien sabido, Isócrates sostenía ya en la antigüedad que

porque ha sido implantado en nosotros el poder para persuadir a otras personas y dejar claro a los demás cualquier cosa que deseemos, no sólo hemos escapado de la vida de bestias salvajes, sino que nos hemos unido y hemos fundado ciudades y creado leyes y hemos inventado artes; y, en general, no hay institución ideada por el hombre en la cual los logos -discurso y pensamiento- no nos hayan ayudado a establecernos. Por esta razón es que se han impuesto leyes que se refieren a cosas justas e injustas, y cosas basadas en lo honorable; y si no fuera por estas ordenanzas no deberíamos ser capaces de vivir los unos con los otros. (Isócrates, 1928: 5-7)<sup>4</sup>.

Y sé que fue Giambattista Vico quien señaló doscientos cincuenta años atrás que la figuración se asienta en el corazón de la creatividad cultural. Él fue el padre fundador de la antropología cultural, quien lúcidamente imaginó una *Nueva Ciencia* que explorara las múltiples maneras de pensamiento analógico o poético y proporciona la llave de una cultura comprensiva. Aquí hay un ejemplo de la forma fabulosa en la que este autor analizó e interpretó la gran cultura de la antigua Grecia:

Y, en otras bellas y necesarias metáforas, ellos imaginaron que la tierra poseía el aspecto de un gran dragón, cubierto con escamas y espinas -en tronco y patas-, batiendo alas -pues la tierra pertenecía a los héroes-, siempre despierto y vigilante -densamente crecido en toda dirección-. Bajo otro aspecto ellos imaginaron la tierra como una hidra... ésta, aunque cualquiera de sus cabezas fuera cortada totalmente, siempre crecía otra en su lugar. Fueron los tres colores alternantes: el negro -la tierra quemada-, el verde -la hoja- y el oro -el grano maduro-. Éstos son

---

<sup>4</sup> Traducción de George Nolin. Publicado también en 1928-1929, New York: Putnam.

los tres colores de la piel de la serpiente que, cuando envejece, es mudada completamente por otra nueva. Finalmente, bajo el aspecto de su fiereza en resistir al cultivo, la tierra fue también imaginada como la bestia más poderosa, el león de Nemean -de ahí, que el nombre león fuera dado al más poderoso de los animales-, que según los filólogos, había sido una serpiente monstruosa. Todas las bestias vomitan fuego visible, que es el fuego puesto en los bosques por Hércules. (Vico 1961: 146)<sup>5</sup>.

Creo que estos dos ejemplos, vivos y tal como son, prueban que todavía tenemos mucho que aprender de los antepasados, y es interesante comprobar -según he hecho en el presente ensayo- dónde nos puede conducir un estudio renovado de los temas persuasivos que aquéllos tanto apreciaban.

*Traducción: Ariel Silva*  
*Revisión: Susana Castillo*

## 7. Referencias Bibliográficas

BAILEY F. G.

1983 *The Tactical Uses of Passion: An Essay on Power, Reason and Reality*. Ithaca, London: Cornell University Press.

2002 *The Palaestral Mode of Rhetoric*. Comunicación presentada al 1st International Rhetoric Culture Conference. Será publicada en 2007, en Michael Carrithers y Anna-María Brandstetter (eds.), *Rhetoric and the Vicissitudes of Life*. Oxford, New York: Berghahn Books.

BENDER, John; WELLBERY, David E.

1990 "Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric", en John Bender y David E. Wellbery (eds.), *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*. Stanford: Stanford University Press, 3-39.

BITZER, Lloyd F.; BLACK, Edwin (Eds.)

1971 *The Prospect of Rhetoric*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

BURKE, Kenneth

1950 *A Rhetoric of Motives*. New York: Prentice Hall.

CERVANTES, Miguel de

1998 *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edición del Instituto Cervantes.

---

<sup>5</sup> Traducción de la 3ª edición a cargo de Thomas Goddard Bergin y Max Harold Fisch, 1744.

FERNÁNDEZ, James W.

1986 *Persuasions and Performances. The Play of Tropes in Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

2002 *Rhetoric in the moral order*. Comunicación presentada al 1st International Rhetoric Culture Conference. Será publicada en 2007, en Michael Carrithers y Anna-María Brandstetter (eds.), *Rhetoric and the Vicissitudes of Life*. Oxford, New York: Berghahn Books.

GRICE, H. Paul

1975 *Logic and conversation*, en P. Cohen y J.L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*, vol. 3: *Speech Acts*. London: Academic Press, 41-58.

HERTZ, Robert

1909 *Prééminence de la main droite*. Paris: Gaillard.

HOMER

1962 *Iliad*. Chicago: University of Chicago Press.

HUXLEY, Julian (Ed.)

1966 "A discussion on ritualization of behaviour in animals and man". *Philosophical transactions of the Royal Society of London*. Series B, Biological sciences, 772, vol. 251: 247-526. London : Royal Society.

ISÓCRATES

1928 *Nicocles*. Sections 5-7. London: Heinemann. Loeb Classical Library. 3 vols.

JARRATT, Susan C.

1991 *Rereading the Sophists: Classical Rhetoric Refigured*. Carbondale, IL: University of Southern Illinois Press.

KENNEDY, George A.

1998 *Comparative Rhetoric. An Historical and Cross-Cultural Introduction*. New York, Oxford: Oxford University Press.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1992 *A View from Afar*. Chicago: University of Chicago Press.

LYDALL, Jean; STRECKER, Ivo

1979 *The Hamar of Southern Ethiopia*. Vol. 2, *Baldambe Explains*. Hohenschäftlarn: Klaus Renner Verlag.

MCDERMOTT, R. P.; TYLBOR, Henri

1995 "On the Necessity of Collusion in Conversation", en Tedlock, Dennis y Bruce Mannheim (eds.), *The Dialogic emergence of Culture*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 218-236.

NEEDHAM, Rodney (Ed.)

1973 *Left and Right. Essays on Dual Symbolic Classification*. Chicago: University of Chicago Press.

NIENKAMP, Jean

2001 *Internal Rhetorics: Toward a History and Theory of Self-Persuasion*. Carbondale: University of Southern Illinois Press.

SAPIR, David

1977 "An Anatomy of Metaphor", en J.C. Crocker y J.D. Sapir (eds.), *The Social Use of Metaphor*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 3-32.

SPERBER, Dan

1975 *Rethinking Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.

STRECKER, Ivo

1988 *The Social Practice of Symbolization*. London, Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press.

TEDLOCK, Barbara (Ed.)

1987 *Dreaming. Anthropological and Psychological Interpretations* Cambridge: Cambridge University Press.

TEDLOCK, Dennis; MANNHEIM, Bruce (Eds.)

1995 *The Dialogic emergence of Culture*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

TYLER, Stephen

1978 *The Said and the Unsaid: Mind, Meaning, and Culture*. New York, San Francisco, London: Academic Press.

VICO, Giambattista

1961 *The New Science of Giambattista Vico*. New York: Anchor Books.