

# #07

# HORMIGAS QUE (SE) OBSESIONAN: UNA TRADUCCIÓN EN ORATURA

**Kyle Wanberg**

*University of California, Irvine*

kylewan@gmail.com

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

**Ilustración** || Raquel Pardo

**Traducción** || Alicia García Adames

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

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



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

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

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

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

## 0. Introducción

---

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

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

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

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

---

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

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

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

## 1. Ambigüedad enloquecedora

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

## 2. Las hormigas y lo fórmico

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

Una de las afirmaciones principales de la interpretación de Bahr es



que el narrador en primera persona de las Canciones de las Hormigas es la voz de una persona-hormiga o un espíritu-hormiga que visita al durmiente y le otorga la canción. Según Bahr, en cierto modo, «the “I’s” of the songs partake in antness» (67). No obstante, admite sin reparos que «the “I” could be the dreamer» (68). Su argumento se basa en tres premisas. En primer lugar, que las canciones representan partes separadas de los sueños, por ejemplo, solo los momentos en que la persona-hormiga cantaba. En segundo lugar, que la psicología de la canción es la de la persona-hormiga y, por ello, el lenguaje enfatizado por la canción es el lenguaje de otro. Y en tercer lugar, que, cuando el interlocutor es «you», se interpela es al durmiente en términos de discurso poético. Bahr basa todo su argumento en esto. En sus palabras, «if this tripartite interpretation of “I’s” (and corollary for “you’s”) is untrue, my interpretation of sing<sup>1</sup> as complicated, nuanced wholes falls apart: null hypothesis. But the commentaries on the sings try to prove that there is something beyond nullity, namely trinity, the central illusion» (69, n. 35)<sup>2</sup>.

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

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

## NOTAS

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

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

que se ve atrapado en una danza con ellas y coronado con flores de tierra, las connotaciones homosexuales de estas flores tendrían más sentido con una narradora que con un narrador<sup>3</sup>. Quizá la interpretación de Bahr manifieste el deseo de identificarse con el hombre-hormiga abrumado por las mujeres que corren hacia él. Bahr dice que «Paul and I think [this song] tells a masculine dream, not a waking-world use of earth flowers. In reality men prey on women, but this song says the opposite. It would be a fortunate man in real life who had women pursue him with earth flowers» (88)<sup>4</sup>.

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

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

## NOTAS

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

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

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

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

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

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

### 3. Deriva y dirección en traducción

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

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

Bahr también afirma que las canciones 7 a 8, que llevan al «yo» de vuelta a Broad Mountain, en el extremo occidental del territorio pima, determinan el resto del canto. Sin embargo, ¿qué ocurre con todos los movimientos hacia el este presentes en las demás canciones? El lugar y la dirección cobra mucha importancia en este caso, y no creo que sea arbitrario que la transición del oeste al este en las Canciones de las Hormigas acompañe al cambio del crecimiento a la descomposición. Una profecía tradicional de Elder Brother, un chamán y creador que representa una de las figuras míticas tempranas más importantes de las historias pimas, afirma que los asesinos de la tierra llegarán del este (Bahr, 2001: 192-193). En caso de que quepa alguna duda de que esta profecía se asocia a la llegada de los blancos del este<sup>5</sup>, existe otra historia sobre el origen de los blancos que también los ubica en el este. William Blackwater habla de la reanimación por parte de Elder Brother de un grupo de cadáveres que llevaban muertos tanto tiempo que se habían convertido en esqueletos, ya no sabían hablar y no recordaban dónde estaban sus hogares. Elder Brother les da tinta y una pluma, y les dice:

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

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

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

## NOTAS

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

I run.

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

Como ya hemos dicho, los cantantes pimas suelen darles una nueva dimensión a las canciones, ya que les imprimen afectos y carácter al cantarlas. Por ello, esto puede entrañar un nivel pleno de interpretación por parte del cantante. Dado que la fuente de la traducción de Bahr es una cinta de casete que recoge el canto de Ady Stepp de las Canciones de las Hormigas, esta dimensión de la presentación permanece oculta. Entre las consideraciones extragramaticales desconocidas para los lectores de la traducción se encuentran el protocolo y las condiciones del canto, dónde y cuándo se cantó<sup>7</sup>.

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

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

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

I'm aluminum.  
I'm aluminum,

## NOTAS

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

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

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

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

#### 4. ¿Hormigas obsesas?

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

#### NOTAS

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

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

Algunas cuestiones ponen en tela de juicio la traducción de «*waam*» como «*especially*» o «*manically*». Debemos tener en cuenta que Bahr cambió la forma de la palabra en su traducción, de un adverbio a un adjetivo, seguramente para que esta tuviese más sentido desde el punto de vista sintáctico. Como adverbio, la posición de «*waam*» al comienzo de la frase parece poco probable<sup>9</sup>. No obstante, la posición cambia más adelante. Podría pensarse que el lugar que ocupa «*waam*» en este caso resulta de la distorsión del orden de las palabras que se da a veces en las canciones. Sin embargo, algunas palabras no son frecuentes en estas y sería poco probable encontrarlas. A pesar de la traducción poética de Bahr de «*waam*» como «*manically*», Virgil Lewis, mi profesor de pima, manifestó su escepticismo respecto al lugar de «*waam*» en la canción. Además, la ortografía de Bahr está más en consonancia con la ortografía del pápago (véase Zepeda, 1983) y el fonema «w» en pápago suele ser equivalente al fonema «v» en pima. En este caso, la palabra pronunciada como «*waam*» en pápago sonaría como «*vaam*» en pima, mientras que el fonema «u» podría confundirse fácilmente y transcribirse como «w». Asimismo, Bahr reconoce que, según su interpretación de la canción 3, «the word itself [*waam*] is unnecessary» (1975: 88). No obstante, como él mismo afirma, la canción constituye «the most rigorous way for oral peoples to memorize stretches of language» (174). Por lo tanto, sería muy extraño que en las canciones pimas aparecieran palabras innecesarias.

Lewis propone una versión alternativa de la canción, basada en la posibilidad de que, en lugar de «*waam*», la palabra que suene sea «*uam*». La transcripción de Bahr de los dos puntos, que indican un sonido vocálico largo, podría responder al hecho de que una vocal que sigue a otra suele sonar como larga o acentuada. En pima, «*uam*» puede tener significados diversos que encajarían en las distintas posiciones en las que Bahr escribe «*waam*». Puede significar «*yellow*» (Mathiot), «soiled or dirty; (be) polluted; (be) vile» (Saxton, 1969: 59), o «*nasty*» (Lewis)<sup>10</sup>. En diferentes momentos de la canción, el cantante emplea esta palabra para describir la propia canción, su contundencia, y las flores que crecen en torno a Greasy Mountain. Dado que la canción trata experiencias muy desagradables: ser desnudado por el viento, desanimarse, morir, separarse de los seres queridos, precipitarse de las llegadas a las salidas, enfermar, enloquecer (*nod:agig*)<sup>11</sup>, experimentar sentimientos insoportables, etcétera, no parece muy descabellado afirmar que, si consideramos las emociones que evoca como algo fundamentalmente descriptivo, se trata de una *uam ñe'i*, una canción desagradable u horrible<sup>12</sup>.

## NOTAS

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

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

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

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

---

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

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

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

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

## 5. Retratos de las hormigas

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



---

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

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

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

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

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

Al desplazar el discurso sobredeterminado de las hormigas oníricas, que, ya sea hablando o cantando, se comunican a través del pima, la traducción y la interpretación de Bahr se convierten en parte de la recopilación literaria que describe el enigma que nuestra hilera de hormigas más allá de las fronteras del pima y el inglés, de la oratura y la literatura escrita, del sueño y la vigilia. El carácter fórmico de las Canciones de las Hormigas, la imagen condensada de las personas-hormiga, que pueden parecer «como personas, pero con cabezas grandes», es el aliciente de la traducción y la interpretación onírica propuestas por Bahr. La búsqueda de Bahr de las hormigas entre las pulgas y los grillos, los fantasmas y los durmientes que encuentra<sup>13</sup>, no descubre sus orígenes de manera concluyente, sino que más bien determina un caso extremo de traducción, en el que los deseos culturales se codifican en la experiencia de la obra literaria, y pasan a formar parte de la historia de su transfiguración. Lo que se pretende decir con esto es que la hilera de hormigas que nos ha guiado a través del sueño, del crecimiento a la descomposición y del éxtasis a la angustia, de la canción a la escritura y del oeste al este, ha sido el aliciente durante todo el proceso, relacionado de obligatoriamente con los deseos secretos que sustentan la interpretación.

---

## NOTAS

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

## Bibliografía

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