

Artículos

Voz, cuerpo, espacio, tiempo: la performance “oral” San Benito en Gibraltar (Zulia, Venezuela)

Voice, body, space, time: the “oral” performance
San Benito in Gibraltar (Zulia, Venezuela)

Voix, corps, espace, temps : la performance « orale »
San Benito en Gibraltar (Zulia, le Venezuela)

Martin Lienhard
Universidad de Zúrich
malikusi@outlook.com

Resumen

En este artículo se enfatiza el enorme interés que tiene, para los estudios de la literatura oral y de la oralidad en general, el concepto de *performance*, un concepto cuyo uso nos sugiere, relativizando la centralidad de lo verbal, pasar del estudio de la “oralidad” al de la oralidad-gestualidad en su espacio y sus contextos. Se propone considerar esos “contextos” como verdaderos *componentes* de la performance oral-gestual. El documental *Los chimbángueles de San Benito o El amor del tambor* (consultable en Vimeo) es parte de este trabajo.

Palabras clave: oralidad, performance, cine documental, identidad, culturas afroamericanas

Abstract

This paper emphasizes the enormous interest that the concept of *performance* has for the study of oral literature and orality in general, a concept whose use suggests, by relativizing the centrality of the verbal, to move from the study of “orality” to the study of oral-gesturality in its space and contexts. It is proposed to consider these “contexts” as true components of the oral-gestural performance. The documentary *Los chimbángueles de San Benito or El amor del tambor* (available on Vimeo), is part of this work.

Keywords: orality, performance, documentary cinema, identity, Afro-American cultures

Résumé

Cet article souligne l'énorme intérêt que présente le concept de performance pour l'étude de la littérature orale et de l'oralité en général, un concept de *performance* dont l'utilisation suggère, en relativisant la centralité du verbal, de passer de l'étude de « l'oralité » à l'étude de l'oralité-gestuelle dans son espace et ses contextes. On propose de considérer ces « contextes » comme de véritables *composantes* de la performance orale-gestuelle. Le documentaire *Los chimbángueles de San Benito ou El amor del tambor* (disponible sur Vimeo), fait partie de ce travail.

Mots-clés : oralité, performance, cinéma documentaire, identité, cultures afro-américaines

La “literatura oral” en cuanto concepto aparece por primera vez en los trabajos que Paul Sébillot dedicó, a fines del siglo XIX, a un conjunto de expresiones narrativas y poéticas populares francesas; un tipo de literatura que un “anticuario” romántico inglés, William Thoms, había incluido, medio siglo antes, en la nueva categoría de *folk-lore* (“tradiciones populares”)¹. Para Sébillot (1881) y muchos de sus seguidores directos o indirectos, la literatura oral —o las “tradiciones orales”— correspondía(n), en las sociedades que no conocían la escritura o no la usaban con propósitos “artísticos”, a un *corpus* textual análogo al de la literatura escrita en las sociedades que optaron por servirse de la escritura como medio o soporte principal para sus expresiones narrativas y poéticas. La analogía entre tradiciones orales y literaturas escritas quedaba implícitamente “demostrada” en el hecho de que al transcribir las primeras, se obtenía (supuestamente) un equivalente de las segundas.

Los estudios modernos sobre la oralidad, y es una de sus limitaciones, suelen privilegiar la producción, el almacenamiento, la “interpretación” o “actuación” y la recepción de discursos *verbales*. Es probable que esta inclinación exclusiva hacia lo verbal tenga que ver con el hecho de que estos estudios, históricamente, se originaron en el análisis de textos orales transcritos o reescritos, en particular las epopeyas homéricas y la mitología de pueblos “sin escritura” o “de tradición oral”. Por eso mismo, la temática predominante en los estudios sobre la oralidad suele ser la comparación entre el discurso verbal oral y el discurso verbal escrito o transcrito en cuanto a las características respectivas de su enunciación, su lenguaje, su ritmo, etcétera. Para algunos estudiosos, la relación entre discurso oral y escrito es básicamente de tipo ancilar. Para Ferdinand de Saussure, por ejemplo, la escritura sirve ante todo para fijar el discurso oral en un soporte duradero. Para otros, en cambio, la escritura no es sólo una tecnología nueva para la comunicación verbal, sino una práctica que inaugura o implica otro modo de pensar y de comunicar lo pensado. Así lo formuló, un siglo y medio antes de Saussure, su compatriota Jean-Jacques Rousseau:

¹ Merton, A. (pseud. William J. Thoms). (1846). Folk-Lore. The Athenæum, (982), 862c-63a.

[...] La escritura, aparentemente destinada a fijar la lengua, es precisamente lo que la altera; no modifica sus palabras, pero su genio, sustituyendo la exactitud a la expresión. Cuando hablamos traducimos nuestros sentimientos; cuando escribimos, nuestras ideas. Al escribir estamos obligados a usar las palabras en su acepción común; pero aquel que habla varía las acepciones por los tonos, las determina como quiere; menos preocupado por la claridad da más importancia a la fuerza [...]² (Rousseau, 2012, p. 355).

Sin contradecir a Rousseau, pero introduciendo y enfatizando la función social de la oralidad, otro ginebrino más, Paul Zumthor (2008), afirma que

La comunicación oral cumple, en el grupo social, una función en gran medida de exteriorización, permitiendo que se escuche, colectiva y globalmente, el discurso que esa sociedad produce sobre sí misma. De esta manera asegura la perpetuación y la cultura del grupo en cuestión: por eso mismo, un enlace especial y muy fuerte la ata a la “tradicción”, la cual, en su esencia, es continuidad cultural. Así, las voces humanas forman, en la existencia del grupo, un ruido de fondo, una estimulación sonora que toma, en ciertos casos, una magnitud más grande porque invoca las formas profundas de la imaginación colectiva: estos casos constituyen la “poesía oral”³ (p. 169).

Zumthor parece referirse aquí a (pequeñas) sociedades arcaicas o a comunidades específicas dentro de sociedades más complejas. En cualquiera de los dos casos, la temática de la oralidad se viene asociando a la de la identidad (de grupo, de comunidad). La comunicación oral sería el espacio donde se genera una identidad cultural o, según el caso, nacional; esta idea se vincula a los postulados del romanticismo alemán, inglés o francés. Para Sébillot (1881), por ejemplo, el foco de la identidad nacional se encontraba en el campesinado francés más arcaico, entre los productores de “literatura oral”.

Años antes de las indagaciones de Zumthor sobre la poesía oral, Dell Hymes (1972), uno de los pioneros de la sociolingüística, redefinió el concepto de *speech act* (acto de habla) a partir de sus dimensiones e implicaciones sociales. En su descripción, un *speech act* abarca toda una serie de componentes: una escena y su ambiente, los participantes, los objetivos del acto,

² Traducción mía, como en las demás citas de este trabajo. Aquí va el fragmento original: « (...) L'écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l'altère ; elle n'en change pas les mots, mais le génie ; elle substitue l'exactitude à l'expression. L'on rend ses sentiments quand on parle, et ses idées quand on écrit. En écrivant, on est forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune ; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît ; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force ; et il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde long-temps la vivacité de celle qui n'est que parlée ».

³ « La communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même. Elle assure ainsi la perpétuation du groupe en question et de sa culture : c'est pourquoi un lien spécial et très fort l'attache à la « tradition », celle-ci étant, en son essence, continuité culturelle. Les voix humaines forment ainsi, dans l'existence du groupe, un bruit de fond, une stimulation sonore qui, dans certains cas, prend une acuité plus grande car elle fait appel aux formes profondes de l'imagination collective : ces cas constituent la « poésie orale ».

la secuencia de los hechos, la clave (o el tono) del discurso, su estilo, las normas sociales vigentes y, por fin, el género discursivo usado⁴. A la disciplina que estudia los *speech acts* de esa manera, Hymes y otros —como Joel Sherzer (1990), estudioso de la oralidad de los kuna de Panamá— la nombran *ethnography of speaking*. Como toda etnografía, esa “etnografía del habla” ofrece pautas muy útiles para el estudio de su objeto, el “habla”, pero carece de una fundamentación teórica. Muchos años antes, y sin referirse explícitamente a la oralidad, Valentin Nikolaevič Vološinov buscó, en su libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929), desentrañar las relaciones entre lengua, sociedad e ideología. En una formulación que se puede considerar clásica definió el impacto de las condiciones de producción en las “estructuras” de un enunciado:

La situación social inmediata y el entorno social más amplio determinan completamente, por así decir desde el interior, la estructura del enunciado. [...] Este está determinado ante todo y de la manera más inmediata por quienes participan —desde lejos o desde cerca y en relación con una situación precisa— en la producción del enunciado; esta situación moldea el enunciado al obligarlo a resonar de una manera y no de otra [...]. La situación inmediata y sus participantes sociales inmediatos determinan en cada oportunidad la forma y el estilo del enunciado. Las capas más profundas de su estructura están determinadas por los vínculos sociales más duraderos y más sustanciales en que participa el locutor (Vološinov, 2010, p. 301).

Desde una óptica no filológica ni etnográfica, sino filosófica, el investigador ruso enfoca, por un lado, todas las presiones que determinan la forma del enunciado, y por otro, la *situación* que los hace “resonar” de una manera u otra. Aunque Vološinov —lo repetimos— no se está refiriendo explícitamente a la oralidad, su perspectiva resulta útil para entender por qué y cómo la comunicación oral, sin duda más que la escrita, es tributaria de los “contextos” en que se desenvuelve: la “situación social inmediata” (los contextos concretos de la enunciación) y el “entorno social más amplio” (las condiciones político-sociales vigentes en el momento de la producción del enunciado).

Si realizamos un *close-up* a la comunicación oral, el concepto que mejor capta la dinámica concreta de los fenómenos “orales” —que mejor sería llamar “oral-gestuales”— es el de *performance*, muy bien definida por Zumthor (2002) en uno de sus últimos trabajos:

La performance moviliza un texto, “actores”, recursos, atribuyéndoles (a estos tres componentes) una importancia igual; ella se inserta en un contexto de circunstancias que se tornan, por eso mismo, significantes. Los “actores” son el recitante o cantor y su público; los recursos, la voz, el gesto y, hoy en día, los medios. La idea de las circunstancias, en cambio, no puede ser simplificada en exceso, porque ella, en rigor,

⁴ Para facilitar la memorización de los componentes de un speech act, Dell Hymes los agrupó, a partir de sus iniciales, en una palabra, SPEAKING: Scene and Setting, Participants, Ends, Act sequence, Key, Instruments, Norms, Genre.

abarca todo el contexto de los hechos y de la cultura; es posible, sin embargo, inscribirla en las categorías de tiempo y espacio⁵ (p. 183).

En una *performance* “oral” resulta importante, pues, la contribución de la gestualidad movilizadora por el “actor” o los actores: la mímica, los ademanes, el movimiento del cuerpo. Pero si no reducimos el concepto de performance a la recitación-actuación de un texto verbal, tenemos que ampliar la lista de los medios. Las “circunstancias” de tiempo y de espacio, en efecto, no son siempre meras circunstancias, sino que a menudo funcionan, en una *performance*, como medios. Los actores suelen elegir el o los espacios de su *performance*; casi siempre, los espacios son verdaderos componentes del proceso performático. Basta pensar en los rituales religiosos realizados en el espacio “sagrado” de un templo. Lo mismo se puede decir del tiempo (astronómico); muchas *performances* se apoyan en la alternancia del día y la noche, en particular en el paso del día a la noche. Así, para dar solo un ejemplo, la *performance* de los llamados “cuentos de condenados” quechuas del Perú; esa suele tener lugar a la caída de la noche, momento en el cual van surgiendo, en la imaginación de los *performantes* y sus oyentes-espectadores, todos los fantasmas de la oscuridad. O del tiempo climatológico: ¿podría uno imaginarse el comienzo de la película *Rashomon* de Kurosawa sin la lluvia? Pero aun cuando se trata de una *performance* más “espontánea”, el tiempo y el espacio dejan a menudo de ser meras “circunstancias”. Alguien puede estar contando o cantando algo en un espacio concreto, por ejemplo, en una taberna, pero esa taberna y sus parroquianos se encuentran en un poblado, en una región y en un país determinado. Pongamos que ese alguien —el actor— esté realizando su performance en medio de una fiesta popular, es decir en un contexto elegido por él mismo, la está actuando también en medio de una temporalidad histórica determinada: por ejemplo, después de un terremoto, antes de una elección presidencial o en medio de una crisis financiera internacional. Aunque pueda resultar difícil, en un caso concreto, medir el impacto que tales factores circunstanciales inmediatos, locales, nacionales o internacionales alcanzan en una performance oral no podemos ignorarlo. Más aún, y es más que un detalle, son las circunstancias en que se realiza una *performance* que en rigor terminan otorgándole el sentido que tendrá para sus espectadores-oyentes.

Algo que me interesa enfatizar, como ya se habrá entendido, es que en una *performance*, la voz —si es que está presente— no es forzosamente el medio central del acto comunicativo. Zumthor admite que las “circunstancias” de una *performance* se pueden tornar “significantes”, pero para él, el texto verbal y la voz que lo modula están en el centro de la

⁵ « La performance met en oeuvre, en leur attribuant une importance égale, le texte, ses « acteurs », des moyens ; et elle se situe parmi des circonstances qui, elles aussi, deviennent par là signifiantes. Les « acteurs » sont le diseur ou chanteur, et son public ; les moyens, la voix, le geste ou, aujourd’hui, le médium. L’idée de circonstances, en revanche, ne peut être trop simplifiée car, à la limite, elle embrasse tout le contexte événementiel et culturel ; il est néanmoins possible de la ramener aux catégories de temps et de lieu ».

“comunicación oral”, y como lo expresa en la primera cita, esa comunicación “oral” es la que asegura la perpetuidad de un grupo determinado. ¿Pero estamos seguros de que la perpetuidad social y cultural de un grupo depende en primer lugar de un saber *verbal* compartido, de una mitología? ¿No podría ser que esa perpetuidad dependa de una tradición más amplia en la cual compiten, con un posible texto verbal, la música, la gestualidad, la danza e, incluso, el grafismo?⁶ Franz Boas (1955), en su libro clásico *Primitive art*, escribe:

La expresión literaria primitiva se acompaña a menudo, aunque de ninguna manera siempre, de algún tipo de actividad motriz; de cierto tipo de movimiento pueden también desprenderse articulaciones (sonoras) que toman la forma de canto o de palabras pronunciadas. Una emoción fuerte pero controlada se manifiesta en movimientos del cuerpo y en articulaciones (sonoras), y el habla emotiva genera movimientos similares. Esto puede ser deducido de la asociación frecuente de canto y danza, de canto y juegos y de gestos y habla viva⁷ (p. 303).

Para ilustrar lo que precede, me serviré de un breve documental mío sobre el ritual de los chimbángueles de San Benito que se celebra entre los últimos días del año y los primeros del siguiente en varias comunidades del sur del lago de Maracaibo en Venezuela. San Benito, un santo palermitano negro del siglo XVI, se recuerda en muchos sitios, pero los lugares donde su culto alcanza mayor trascendencia son sin duda las comunidades mencionadas, pobladas por descendientes de esclavos africanos. Presencí y filmé ese ritual en Gibraltar (Zulia), en diciembre de 2012. El montaje de 20 minutos que ofrezco a los lectores de estas páginas, *Los chimbángueles de San Benito o El amor del tambor* (Lienhard, 2021b)⁸, es el embrión de un proyecto más amplio.

Deseo aclarar que en un sentido estricto, una *performance* —evento único e irrepetible— sólo se puede *vivir*. Grabar, transcribir y publicar sus aspectos verbales es sin duda útil, pero no permite resucitar la *performance* ni imaginar su contexto original. Describirlo en todos sus aspectos, como lo hacen los etnógrafos, también es útil, pero el resultado de un trabajo de este tipo no es un equivalente de la *performance*, sino un discurso sobre ella. Lo más cercano a vivir una *performance* es, sin duda, asistir a su “reproducción” por medio de una grabación audio-visual. Pero no nos engañemos: sería ingenuo pensar que la “reproducción” audio-visual de una *performance* sea el equivalente de la *performance* vivida. El espectador-oyente de una *performance* oral dirige su atención visual y auditiva sucesivamente a lo que

⁶ El tema de la presencia de grafismos en la performance oral-gestual lo empecé a desarrollar en “El pensamiento humano y sus materializaciones” (Lienhard, 2021a).

⁷ “Primitive literary expression is often, though not by any means always, accompanied by some kind of motor activity; or certain kind of motions may release articulations that take the form of song or of spoken words. Strong, but controlled emotion finds utterance in movements of the body and in articulation, and emotional speech releases similar movements. This may be inferred from the frequent association of song and dance, of song and games, and that of gestures and lively speech”.

⁸ Se puede consultar en Vimeo: <https://vimeo.com/525241816/f8eaa26940>

le dicta su capricho, su interés momentáneo o su intuición, obviando todo lo demás. Un cineasta hace lo mismo, o casi, obligando así al espectador oyente de su obra a adoptar la “mirada”—la atención visual y auditiva— de otra persona. Pero está claro que la mirada del cineasta no suele ser absolutamente arbitraria. Por lo general, el realizador tratará de captar, en cada momento, lo que juzga fundamental a partir de su enfoque. Además, punto a favor del cine, la cámara tiene la capacidad de observar —y de dar a ver posteriormente— una realidad observada desde diferentes ángulos y distancias, llamando la atención del espectador oyente hacia aspectos de la *performance* que tal vez no hubiera podido percibir de vivirla en persona. En cuanto a los aspectos acústicos de una realidad dada, el oído humano suele dirigir su atención hacia los sonidos organizados bajo forma de discurso (el discurso verbal, la música, los sonidos rítmicos), mientras que el micrófono —menos selectivo que el objetivo de la cámara— graba todos los sonidos que se producen en el espacio donde se está filmando. La posibilidad de escuchar una vez tras otra la grabación de la misma *performance* permite prestar atención, sucesivamente, a diferentes aspectos del complejo sonoro. Análogamente, la visión repetida de una grabación de video permite analizar aspectos que el espectador de la *performance* no hubiera podido captar. En resumen, si al espectador oyente de una *performance* grabada le está prohibido vivirla, esa grabación le permite analizar, *a posteriori*, muchos de los detalles que contiene. En el montaje, de la misma manera como un escritor combina palabras y frases, el cineasta selecciona y combina tomas y secuencias con vistas a producir un discurso coherente. Es cierto que, en el caso de un documental, esas tomas, al mostrar aspectos de una realidad que alguna vez existió, pueden dar la impresión de que lo que se ve es *la realidad*. Pero en rigor, la realidad, en sí, no existe. O para decirlo de otra manera, sólo podemos comentarla en la medida en que la estructuramos y le damos forma. Y lo que permite darle forma —y sentido— es el discurso que se hace sobre ella. Al producir un registro audio-visual de una *performance* oral no se muestra, pues, la realidad de esa *performance*, sino, forzosamente, un discurso sobre ella. Un discurso basado en imágenes y sonidos, obviamente diferente de un discurso científico pero, de todas maneras, “orientado”.

Lo único que en las secuencias de mi breve documental se parece a una pieza de “literatura oral” es el relato de los orígenes de San Benito que ofrece el señor Ubencio. Salta a la vista (y al oído) que esta narración no es el centro ni el eje de la *performance múltiple* que aparece en el video. Es a primera vista un cuento hagiográfico como muchos otros. En su narración autobiográfica, don Ubencio muestra, sin embargo, que para él, San Benito no es un santo entre otros. Es, más bien, “su” santo. En su narrativa, Cristóbal, el padre de San Benito, un esclavo de origen africano, fue constructor de barco: oficio que no se menciona en las hagiografías italianas del negro palermitano, pero que al narrador-actor le interesa enfatizar por su vinculación con el comercio lacustre o marítimo y, concretamente, por su pasado de estibador en el puerto de Maracaibo. Es evidente que don Ubencio “reivindica” a San Benito, y su relato nos permite entender por qué: San Benito era un hombre negro como él mismo y como la mayoría de los habitantes de Gibraltar y los pueblos vecinos, en el sur

del inmenso lago de Maracaibo. A lo largo de su larga vida, don Ubencio, como él mismo lo recuerda, asumió sucesivamente todas las funciones que existen en el chimbánguele, el ritual dedicado a San Benito.

Si el relato de la vida de San Benito no está en el centro —o no es el eje— de la festividad dedicada a ese santo negro, el culto a este santo sí está en el centro de la vida y las preocupaciones de don Ubencio. En la taberna de Gibraltar, antes y después del relato de don Ubencio, la mayoría de las discusiones —y son discusiones muy apasionadas— giran en torno a “detalles” del ritual. Esos detalles, para don Ubencio y sus amigos, son de la más alta importancia; no caben errores en la organización de los diferentes momentos de la celebración.

La verdadera *performance* que se manifiesta en el video no es el relato de la vida del santo, sino todo el ritual. Un ritual no logocéntrico: la voz principal no es la de don Ubencio ni la de otros participantes, sino la del tambor. El verdadero motor del ritual es el “vasallo”: el grupo de los tambores, sus ayudantes y sus capitanes. El tambor es sagrado, y por eso mismo sólo debe escucharse en los momentos más altos del año: “*No estoy de acuerdo —dice el señor Ubencio— que San Benito todos los días esté en la calle. No. Porque se pierde el amor del sonido del tambor*”. En Gibraltar, San Benito y el tambor —o más bien el conjunto de los tambores, el vasallo— forman un equipo único, una unidad: el chimbánguele. La fiesta de San Benito es una celebración católica, pero el tambor, su verdadero protagonista, es africano.

Los eclesiásticos offician en la iglesia y —como podemos ver— no acompañan a San Benito y su “vasallo” — al chimbánguele— en la calle. En la calle, los portadores del santo le dan vueltas y lo hacen bailar, cosa que sucede ante todo cuando dos o más San Benitos procedentes de diferentes pueblos de la región se encuentran en uno de ellos. Tal vez esa danza bastante extática también tenga que ver con remotas tradiciones africanas. Desde la perspectiva de lo simbólico, es llamativo que los tambores africanos, precedidos por su santo negro, “tomen” la iglesia una vez tras otra. Más que un santo de la Iglesia católica, San Benito parece ser el soporte de un movimiento identitario, una bandera de lucha, de lucha por la sobrevivencia y por la resurrección de la comunidad local. Una comunidad muy golpeada por las transformaciones económicas de la última centuria: pérdida de importancia de la industria azucarera, de la agricultura, del puerto. De todas maneras, en 2012, los tiempos, en el estado de Zulia, son difíciles. Hay mucha violencia. La noticia dada por el diario, el asesinato de un mafioso, no es una de esas noticias falsas que se suelen publicar en el Día de los Inocentes (28 de diciembre): es verdadera. La política no está ausente de los festejos: el gobernador del estado, representante de la oposición (anti-chavista), se hace presente en la iglesia en uno de los momentos culminantes de la fiesta de San Benito. La celebración de San Benito, esa parece ser la esperanza de don Ubencio, luchador social, debe hacer regresar a algunos de los muchos que abandonaron el pueblo por la falta de trabajo.

Para concluir

Lo que me gustaría haber mostrado es, en resumen, lo siguiente. Los estudios de la “literatura oral” hicieron bien en incluir la *performance* en sus consideraciones. Solo así, en efecto, se manifiesta claramente la especificidad de la enunciación oral-gestual-corporal-espacial que caracteriza, entre otros, a los rituales arcaicos, ligada no solo a una voz, sino también a un cuerpo, al movimiento de ese cuerpo y sus múltiples prolongaciones en el espacio, a ese mismo espacio, incluido el espacio social, y al tiempo, histórico, político o astronómico que prevalece en el momento de la *performance*. Para muchos, casi todos los elementos que acabo de mencionar no serían sino “contextos” o “circunstancias” (Zumthor, 2008) de la *performance* oral; para mí, en cambio, son parte de la *performance*, una parte indisociable del conjunto de los elementos que configuran las casi infinitas facetas de una *performance* múltiple.

Referencias

- Boas, F. (1955). *Primitive Art*. New York. Dover.
- Hymes, D. (1972). Models of the interaction of language and social life. En John Gumperz and Dell Hymes (eds.), *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication* (pp. 35-71). New York. Holt, Rinehart & Winston.
- Lienhard, M. (2021a). El pensamiento humano y sus materializaciones. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, 19(2). <https://doi.org/10.29043/liminar.v19i2.839>
- Lienhard, M. (Guion, fotografía y montaje). (2021b). *Los chimbángueles de San Benito o El amor del tambor*. [Documental]. Suiza/Portugal. <https://vimeo.com/525241816/f8eaa26940>
- Merton, A. (pseud. William J. Thoms). (1846). Folk-Lore. *The Athenæum* (982), 862c-863a.
- Rousseau, J.-J. (2012). *Volumen 8. Théâtre, poésie et musique*, Collection complète des œuvres, Genève, 1780-1789. Edición en línea www.rousseauonline.ch
- Sébillot, P. (1881). *Littérature orale de Haute Bretagne*. París. Maisonneuve.
- Sherzer, J. (1990). *Kuna Ways of Speaking. An Ethnographic Perspective*. Austin. University of Texas Press.
- Vološinov, V. N. (2010). *Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*. Limoges. Lambert-Lucas.
- Zumthor, P. (2008). Oralité. *Intermédialités/Intermediality*, (12), 169–202. <http://id.erudit.org/iderudit/039239ar>

Acerca del autor

Martin Lienhard es profesor emérito de la Universidad de Zúrich. Sus principales líneas de investigación son: performance oral-gestual-ritual, textos contemporáneos plurilingües y/o pluriculturales, historia de la esclavitud y los esclavos, cine. De sus principales publicaciones, podemos destacar: *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina* (1990), *O mar e o mato. Histórias da escravidão* (1998), *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial* (2008).

Texto recibido: 10/08/2022; Revisado: 27/10/2022; Aceptado: 30/10/2022

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Seminario de Estudios de la Significación

Casa de la Palma, 4 Sur 303, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.

Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<https://tematicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>