





Komuya uai  
Poética ancestral contemporánea



Komuya uai  
Poética ancestral contemporánea

Selnich Vivas Hurtado



Silaba

Vivas Hurtado, Selnich, 1971-

Komuya uai / Selnich Vivas Hurtado. -- Medellín : Sílaba Editores, Editorial Universidad de Antioquia. Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (GELCIL), 2015

182 páginas; 22 cm. -- (Anáneko)

ISBN 978-958-8794-68-6

1. Poesía colombiana 2. Poesía contemporánea 3. Poesía indígena

I. Tít. II. Serie.

Co861.6 cd 21 ed.

A1498184

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

ISBN: 978-958-8794-68-6

*Komuya uai*

*Poética ancestral contemporánea*

© Selnich Vivas Hurtado, 2015

© GELCIL – Universidad de Antioquia, 2015

© Sílaba Editores, 2015

Esta obra es uno de los resultados de la investigación Yuakí rafue. *Estudio de los géneros poéticos mitika de la ceremonia de frutas* adscrita a la Estrategia de Sostenibilidad 2013-2014 del GELCIL (Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana), registrada en el CIEC (Centro de Investigación y Extensión de la Facultad de Comunicaciones) y financiada por el CODI (Comité para el Desarrollo de la Investigación) de la Universidad de Antioquia.

Primera edición: Sílaba Editores, Medellín, Colombia, agosto de 2015

Editoras: Lucía Donadío y Alejandra Toro

Corrección de textos: Juana Manuela Montoya

Fotografía de carátula: Urna funeraria de la cultura quimbaya, Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. Foto de Selnich Vivas Hurtado

Diagramación: Magnolia Valencia

Diseño carátula: Luisa Santa

Distribución y ventas: Sílaba Editores. [www.silaba.com.co](http://www.silaba.com.co) / [silabaeditores@gmail.com](mailto:silabaeditores@gmail.com). Carrera 25A No. 38D sur-04. Medellín, Colombia

Impreso y hecho en Colombia por Panamericana Formas e Impresos Ltda. / Printed and made in Colombia.

Reservados todos los derechos. Prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento.

*En matices de aliento.*



## Índice

Primeras palabras	11
Necesidad de la poesía ancestral	15
Vasallaje a la escritura	27
Poetizar, un crimen	55
Cantar la poesía mìnika	73
Jagagiā manue uai: el narrar curativo	111
El jagagi se teje con el hilo y el aliento de los ancestros	116
Jagagi y la totalidad del mundo	121
Jagagi: una narrativa de la historia de la cultura	136
Jagagi: un manual para el buen vivir	141
El jagagi y los excesos del saber	148
Rilke mìnika: danzar la poesía moderna	159



## Primeras palabras

*Komuya uai. Poética ancestral contemporánea* es un libro apasionado por las lenguas en una época en que la poesía es objeto de lujo, conteo de sílabas y espectáculo. En un territorio donde el monolingüismo domina los modos y los cuerpos, hablar de poesía ancestral es un contrasentido, pues lo ancestral convoca a la danza. Apasionarse por algo inexistente, inalcanzable, nos enseña la humildad y el apego a la vida. Alejados de la idea de que la poesía debe ser el camino para alcanzar el prestigio social, la komuya uai nos devuelve la magia, el misterio de la existencia en plenitud más arrolladora y deslumbrante. En este camino la poesía convoca al diálogo de las lenguas, para que la dignidad de las más variadas comunidades humanas esté al servicio de una convivencia justa. Su encuentro va signado por lo ancestral, por el origen que vuelve eternamente desde el comienzo de cada cultura.

¿Qué aprenderíamos de la imaginación poética, si retornáramos a las formas expresivas ancestrales? Nuestros intelectuales han salido rumbo a Europa buscando lo auténtico, lo griego, y se han encontrado con lo americano. A mí me pasó lo que a Maryse Condé. Ella descubrió la literatura caribeña en París, pues aunque había nacido en Guadalupe, cuando salió de la isla “j’ignorais le créole” (Condé, 2012, 16). Al salir de Colombia, no sabía nada del mundo indígena, pero bastante de la literatura alemana. De hecho había seguido los versos de Borges que me invitaban a aprender la lengua alemana: “Pero a ti, dulce

lengua de Alemania/ Te he elegido y buscado, solitario” (Borges, 1987, 392). Durante muchos años fueron mi consigna y me acompañaron en el estudio de la literatura alemana, hasta que un día leí una invitación de una alemana que había vivido en la República Dominicana a aprender muchas lenguas y no solamente las del capítulo moderno, sino también las del desconocido.

Hilde Domin explicó después de la Segunda Guerra Mundial que “die Sprache ist das Gedächtnis der Menschheit. Je mehr Sprachen man lernt, um so mehr nimmt man teil an der Erinnerung der Menschen, die aus allen Sprachen besteht” (Domin, 1968, 195). Las lenguas son la memoria de la humanidad, las claves del planeta. Entre más lenguas aprendamos, mayor comprensión alcanzaremos del conocimiento humano, que está compuesto por todas las lenguas. Efectivamente muchos alemanes sabían más del mundo indígena que todos los colombianos juntos. En las bibliotecas alemanas me tracé el reto de ser minika, tal como se puede ser italiano gracias a Dante, a Ungaretti; ruso gracias a Anna Ajmátova y a Marina Zwietáieva.

Los seis ensayos que integran este libro intentan explicar, con la ayuda de varias lenguas, lo que significa hoy la poética ancestral. Desde la poesía indígena, principalmente la minika, hasta Rilke. Aquí se llega a comprender cuáles son los alcances estéticos y las consecuencias sociales de una ontología no antropocéntrica, no grafocéntrica, no falocéntrica, es decir, de una poesía a contracorriente del modelo moderno de desarrollo. En cada capítulo se establece un diálogo con las tradiciones occidentales modernas que se asemejan unas con otras en esta lucha epistemológica por la reconexión de la poesía con las lenguas primigenias de la naturaleza.

La poesía ancestral se opone radicalmente a la mercantilización de las especies y, por tanto, a la valoración utilitarista de la naturaleza. Con este libro, quisieramos mambeare con el piachi José Tomás Arpúshana una explicación

sobre por qué les robamos el río Ranchería a los wayúu. Quisiéramos explicarnos a nosotros mismos por qué hemos despreciado la poesía indígena del fogón y la placenta y al mismo tiempo compartirnos los cantos que tanto en Europa como en América auguran un caminar distinto.

Los cantos y las poéticas indígenas son arbóreos. La memoria de la selva no ha desaparecido. Ahora las culturas ancestrales reviven en un contexto de colonización en el que algunos espíritus sordos han empezado a escuchar. Lo hemos visto en varios países de América y Europa. Allí he participado en danzas y rituales de armonización junto a comunidades campesinas, afro e indígenas, junto a estudiantes y profesores dispuestos a volver al entramado de la vida mancomunada entre las especies y a la fecundidad de la parcela, sin renunciar a las grandes conquistas de la ciencia y el arte. *Komuya uai*, precisamente, es una expresión que enuncia esa vida en sabiduría. Los miníka la usan cuando quieren hacer referencia a las lecciones que nos dieron los mayores, los árboles de remota procedencia. Ellos enseñaron a vivir sabroso, a germinar, a crecer, a cantar con dulzura el conocimiento. Si un árbol de quinilla puede alcanzar los mil doscientos años de vida, por qué la ceiba no podría ser pariente y hasta origen de los grandes ríos. A eso aspiramos quienes nos hemos dedicado a la poesía en todas las lenguas del planeta: a ser en celebración y gratitud con la vida. El arte, estoy convencido, restaura lo fundamental, es decir, el vínculo con las especies, para cantar junto a los miníka: “Bu dígá kue uriri; kue dígá o uriñena”. ¿Con quién voy a hablar si tú no quieres hablar conmigo?

Nofiko, julio y 2015



## Necesidad de la poesía ancestral

¿Para qué sirve la palabra ancestral? Replicará altisonante en medio de tantos lemas modernos. Replicará a la vista de todos, en las calles abarrotadas de carros, en los campos floridos de avenidas. Se sentirá como un fantasma que aviva cada una de las regiones y los planos del planeta. La palabra ancestral es la voz de la misma madre, el gran organismo vivo, que se defiende de sus hijos díscolos. Esos que en los últimos segundos de la historia conocida impusieron el proyecto judeocristiano, ilustrado y capitalista (o comunista), ahora completamente indefendible. Jamás tuvieron la intención de satisfacer las expectativas mínimas que habían creado en sus fieles seguidores. Antes al contrario, hicieron de ellos obsesivos consumistas insatisfechos y buenos corazones violentos. Les habían prometido confort, libertad, justicia y Dios, pero a cambio les extirparon amplias zonas del cerebro y de la imaginación en donde germinaban alternativas que no se amoldaban al ideal occidental de vida urbana: mercantil y mecanizada y, por ende, excesivamente racionalizada, es decir, controlable. Les prometieron la felicidad y les aseguraron el va-sallaje a las drogas y al entretenimiento mediático. Levantaron construcciones luminosas y obnubilantes (puentes colgantes, catedrales, centros comerciales) pero no les fue posible ocultar la verdad: eran completamente incapaces para asegurar la vida.

Frente al pensamiento ancestral, siempre reposado, de mudez extraña, meditativo y concebido por fuera de

cualquier sentido de utilidad y rentabilidad, las multinacionales del socavamiento de la madre, obsesionadas con el ruido, las maquinarias y la ostentación, se convirtieron rápidamente en comerciantes de la vida y en jugadoras de armas químicas. Es fácil darse cuenta del engaño: la sociedad moderna diseña de manera rentable la deshumanización del mundo y la extinción de la vida, a favor del lujo de unos pocos. Y lo peor: nos inocula el culto a las máquinas, los árboles de plástico y los alumbrados navideños. Las culturas del fogón y la placenta en los cinco continentes fueron vilipendiadas y perseguidas por su diabólico parentesco con lo bárbaro. Los fogones de braza habían calentado durante millones de años el vientre de la madre sin poner en peligro las especies hermanas, los bosques, los ríos. En cambio, las culturas del gas, del petróleo y de la energía eléctrica arrasaron en menos de un segundo con la superficie y con las entrañas del cuerpo de la madre. El poder de su magia lleva a la destrucción adictiva.

Mis abuelos tuvieron tierra hasta que empezaron a pagar los servicios de agua y luz, hasta que empezaron a pagar impuestos y a hablar por teléfono para tener derecho a vivir. Lo que era vientre pasó a ser mercancía costosa, des tierra y orfandad para la mayoría. Antes sembrábamos el cordón umbilical y la placenta en la tierra, cerca al fogón, para mantenernos unidos a la madre y conservar nuestro arraigo. Hoy los tratamos como basura o los empleamos en la fabricación de cremas y colágenos.

Hoy respiramos oxígeno sin costo alguno; mañana, contando con algo de cinismo, cargaremos cilindros individuales prepagos y recargables por Internet. No se olvide que en 2015 el número de millones de celulares supera el número de seres humanos. La incomunicación se ha vuelto absolutamente rentable, exitosa.

El juego consiste en llamar civilización y progreso a lo que en realidad es fosa común con código de barras. Nos suministran energía eléctrica, pero nos arrebatan la

montaña y el río. El crédito es miserable, pero la deuda es eterna. Ya no basta que hablemos una lengua europea para que nos consideren modernos y civilizados; se mantienen las diferencias entre los contribuyentes de primera y los de tercera. Tampoco es deseable que defendamos nuestra lengua nativa (miníka, palenquero, árabe) para que nos identifiquen como nativos de algún territorio (río Kótue, San Basilio, Maicao) o respeten nuestras plantas de poder; siempre nos pedirán una prueba científica, legal, y de cumplirla nos someterán a la exclusión, al racismo. Las culturas dominadas y colonizadas oscilan entre dos polos de represión cognitiva: aprendemos a las patadas las bondades y a la perfección las perversiones de Europa. De otro lado, hablamos del mundo indígena –hay indígenas en todo el planeta, incluso en Europa: verbi gratia, los sámi– desde la ignorancia supina y el prejuicio judeocristiano. Las culturas indígenas son culturas del fogón de leña, es decir, se saben fuego de la madre y, por tanto, llevan con honor el mandato de mantener la temperatura agradable para la vida de las especies presentes y futuras. La Tierra es la madre de todas las especies y ellas entre sí son hermanas. Ninguna es superior o inferior a las otras. Todas son indispensables para la vida de la Madre. Las culturas del fogón no se piensan como algo ajeno a ese vientre común, tampoco como dueñas o dominadoras de materias primas o recursos explotables. Todo lo contrario: son sus guardianas y sus discípulas. En el pensamiento indígena no existe la oposición entre civilización y naturaleza o entre sociedad humana y naturaleza. Es imposible creer que somos superiores a la madre. La naturaleza es la fuente de las sociedades humanas. Y por sociedad humana debemos entender la dinámica establecida por un conjunto de seres vivos. Así que las sociedades animales y vegetales, las sociedades de microorganismos, también son sociedades humanas. La Pacha Mama las orienta, les habla, les entrega las claves para la preservación de la

vida. Por este motivo los hijos deben proteger en primer lugar los derechos de la madre de la vida para así asegurar sus propios derechos. Sin los derechos de la madre no hay derechos humanos válidos para la vida.

Torpidamente, la vergüenza étnica que heredamos del modelo colonialista nos impide sentir interés por cualquier cultura que no sea eurocéntrica, letrada. Mejor sentirnos europeos que descubrir una gota de indígena o de afro en casa. Mejor acabar con el fogón de leña e instalar una cocina eléctrica. Si hay algo de indígena en nosotros es mejor silenciarlo para evitar el rechazo social. Los predicadores de la inferioridad indígena se indignan cuando una cultura del fogón juzga a los guerrilleros asesinos o cuando rechaza la presencia en su territorio del ejército, de los paramilitares, de las iglesias y de las multinacionales. Pensamos que es un capricho infantil descreer de las leyes del Estado democrático, pues se nos antoja que quienes escuchan el canto del jaguar y conversan con la boa no son otra cosa que animales. Ni a un demócrata ni a un anarquista, mucho menos a un cristiano o a un neoliberal, se le ocurrirá aceptar que el árbol se alimenta del reino de los muertos y sigue creciendo aunque se le corten las ramas, el tronco. Por falta de experiencia con las vivencias ancestrales, a los modernos les es imposible comprender que los danzantes de Atlacomulco, Pucallpa, Guarne y Nofiko sostienen la fecundidad del planeta. Que la cosmodanza del Inti Raymi es más dulce y saludable que cualquier shopping mall; no sustituye la diversidad de seres con un basurero de productos desechables, sino que celebra y agradece la existencia de la vida en todos sus matices. Además construye la vida con una colectividad en movimiento, neutralizando las energías desbordadas del deseo humano y reacomodando las energías provenientes de la madre. Por eso el 21 de junio se saluda al taita Inti con los brazos bien levantados, con las manos bien abiertas, dando la vuelta al

cuerpo. Los primeros rayos del sol alimentan y enseñan la magnificencia de la vida.

Si hay una gota de luz en el entrecejo y la luna y el ombligo comparten energía y el kirtan promueve la comunión entre los seres, en nosotros, eruditos e ilustrados, se aviva más bien el deseo de arrasar la barbarie, el fanatismo. Nosotros los fanáticos de las ciencias y el dinero atacamos los fanatismos de quienes dialogan con las nubes y las montañas. Aunque el rafue armonice la chagra con los deseos y las necesidades humanas, a nosotros una danza colectiva de tres días nos parece la expresión del aburrimiento y del mal gusto. Las dos cabezas del cóndor siguen las señales de la cola de un lagarto y la imagen se aparece en las preguntas que organizan el abuelo yagé, el abuelo yopo, el abuelo peyote o en las losas gigantes de San Agustín o de Oaxaca o en los petroglifos de Chiribiquete. Los nativos del planeta se han comunicado mutuamente desde siempre y saben que América también es África y que nos bañamos en el mismo río que sostiene Yemanyá. Sabemos que el sámi y el inuit preservan la vida mediante mantras sanadores, pero preferimos los estertores de las antenas parabólicas. Sabemos que el donsomana y el jagagi rememoran la sabiduría del planeta, pero nosotros bendecimos a Francis Bacon y a René Descartes.

Vivimos una ancestralidad contemporánea innegable. Exotizada por los mercachifles, es cierto, pero ineludible en la vida cotidiana. Nos duele no saber dónde está nuestra placenta y nos sentimos en desorientación espiritual. Mas los sueños y la poesía ancestral hablan de un estado primigenio del ser, en el que todos somos uno. No se trata de una vuelta al pasado remoto, sería imposible en las actuales circunstancias de destrucción de ecosistemas y la desaparición de millones de especies vivas. Hemos rebasado lo máximo permitido por la madre y ahora se trata de recuperar la cordura, la medida que garantice la vida para todos sin excepción. El canto ancestral, pausado y

sobrecededor, es por eso un complemento indispensable para el ritmo acelerado de hoy. Lo indígena no ha sido ni es lo precolombino ni lo ya superado por la iglesia y la ciencia. Ha pervivido en la especie y es alternativa al progreso devastador, a la esquizofrenia escandalosa y a la depresión sedada. Es medicina y sana sin seguro médico, pues somos hijos del mismo vientre; hermanos de la piedra, del pájaro y del mar. Nadie es mejor o peor por su color o su especie o su lengua, por sus alas o sus escamas o su corteza. Hemos venido para aprender a respirar juntos el aire, a beber de la misma agua, a sobrellevar los momentos del mundo amargo. No estamos solos: recibimos consejos de los ancianos, y su jágiyí o aliento de vida nos enseña que la vida es un Dasein plural y no un síntoma. La ancestralidad contemporánea es el contrapeso del fiero mundo administrado; fiesta de reconciliación entre los hijos extraviados y la madre violentada. La ancestralidad contemporánea es posible gracias al arte, que en todas las culturas nos devuelve la plenitud de la existencia. La experiencia artística, según la poesía náhuatl de hoy, nos permite experimentar nuevamente el proceso de la vida, nos da testimonio del origen que siempre será el mejor mañana: “ihuan namah sampa nech nelhuayotia tlaltipac-tli” (Hernández, 2007, 18), ahora vuelve a darme raíces la tierra.

Todas las lenguas son necesarias para la vida: las maternas, las ancestrales y las adoptivas. La lengua materna la recibo de la familia. La lengua nativa es la que se habla desde épocas remotas en un territorio. Es literalmente un parto de la tierra porque sus sonidos son hijos de los ecosistemas. Las lenguas adoptivas las busco o encuentro en mi trasegar por el conocimiento. En algunos casos la materna y la nativa llegan a coincidir, pero no siempre son la misma ni la única. En Abya Yala (Parto de la Tierra, en lengua guanadule) las lenguas nativas fueron desplazadas por las lenguas maternas impuestas y por eso los habitantes de este

continente ya no tienen memoria ancestral del territorio, lo ven como un objeto utilizable.

Esta distinción tan evidente es, no obstante, de gran transcendencia política. En Colombia, se ha querido imponer una lengua europea (español) como única lengua materna válida, a pesar de que se hablen sesenta y cinco lenguas nativas. Incluso se ha llegado al despropósito de considerar que otra lengua europea (inglés) es la más adecuada para la socialización de las ciencias y las artes.

Quienes administran las instituciones del Estado generalmente desconocen el patrimonio cultural, inmaterial y espiritual del país. Desconocer es lo mismo que traicionar la pluralidad de la existencia. Quienes hablan de paz olvidan que los gobiernos han adoptado una lengua europea y no una lengua nativa como lengua oficial. Aceptaron la continuación de un modelo colonialista, cuya consecuencia cognitiva más grave es la incapacidad para aprender otras lenguas, es decir, para hablar y pensar nuestros problemas desde el territorio, los territorios. Se privilegia una lengua para uniformar las conciencias y las sensibilidades, para impedir el disenso y la preservación de modos de ser por fuera de la lengua hegemónica, transmisora de un modelo de desarrollo extractivista.

Hay en Colombia hoy tantos funcionarios del diccionario metidos a defensores del español y, por mandato, del inglés, que la defensa de las lenguas de la Madre parece obsoleta. El hecho es innegable: la población de estos territorios habla, aparte del español, otras lenguas. Basta recorrer el país para darse cuenta de que los migrantes han portado su lengua, que la diáspora africana ha inventado nuevas lenguas y que los pueblos ancestrales han preservado sus lenguas. ¿A qué se debe que ninguna de estas lenguas participe en la construcción de una nación para el postconflicto? ¿A qué se debe que el número de lenguas habladas no corresponda a la justicia social que anhelamos? Ni las otras lenguas europeas y no europeas

ni las lenguas nativas indígenas y afrodescendientes que hablamos tienen legitimidad deliberante. Nadie reconoce la existencia de las naciones indígenas. Para que una lengua influya en la vida de una comunidad es indispensable que se vuelva un ritual del afecto en la familia, goce del privilegio social (en los medios, en las instituciones gubernamentales) y sea un instrumento del conocimiento en las escuelas y universidades. Si nada de esto existe, si apenas hacemos publicidad fiestera en torno a nuestra diversidad cultural, entonces vivimos celebrando la exclusión y el racismo, es decir, ni la guerrilla ni el gobierno discuten el modelo económico, causa mayor de las guerras por la disputa y la propiedad del territorio. Los espíritus pro hispánicos son esclavos de la gramática y enemigos de la poesía. Los impulsivos anglofilos de hoy ignorarán para siempre a Chinua Achebe, a Ngîgi wa Thiong’o y a Derek Walcott, pero sabrán comprar en el duty free de los aeropuertos. Quien piensa en varias lenguas jamás procede con prejuicios ni arrogancias sobre otras culturas. Todo lo contrario, celebra en carne y hueso con todos sus semejantes y con todos sus diferentes, pues sabe que las lenguas provienen del invento más adelantado de la imaginación humana: el aliento de vida en la protección del planeta.

En sueños me encontré con el piachi José Tomás Arpüshana. Mientras el médico tradicional cantaba y hablaba el wayúunaiki, yo cantaba en mînika y hablaba en español, su sobrina, Carmen, nos traducía lo que era previsible: aunque él no entendía ni el español ni el mînika sabía de qué iban los cantos del tabaco que yo le compartía. El jorema me había pedido que lo buscara para preguntarle cómo era posible que se robaran el río Ranchería. La respuesta fue sencilla: ellos no hablan nuestro idioma. Durante el sueño sentí que se me cortaba una arteria y mi brazo derecho se enfermó y murió. Me lo tuvieron que amputar. Así las tierras que bañaba el Ranchería y todas sus especies, incluida la especie humana, fueron cortadas de

un tajo por las multinacionales BHP Billiton, Anglo American y Xstrata Coal, dueñas de la explotación del carbón en la península de La Guajira, antiguo territorio sagrado de los wayúu.

En estos treinta años de explotación minera ya van más de doce mil víctimas humanas, todas wayúu. Cientos de especies animales y vegetales han desaparecido del territorio. El agua que antes daba vida a la península ahora sirve exclusivamente para los altos funcionarios de las empresas mineras multinacionales y los terratenientes locales. En promedio se gastan 2700 metros cúbicos de agua al día en el proceso de extracción del carbón (*Semana*, 2015). Los dueños del agua se refrescan a sus anchas durante sus partidos de golf que comentan en inglés. Los niños wayúu apenas prueban el agua, cuando la hay, de un pozo salado.

El mundo habla en inglés de derechos humanos. Es evidente que algunos tienen más derechos humanos que otros. Hasta una empresa puede tener derechos humanos; un río, no. Un ser vivo que se ubique por fuera del sistema productivo hegemónico carece de dignidad. Más grave es la situación de los animales, de las plantas y de la Tierra en general. La idea actual de que una parte de la especie humana tiene el derecho a apropiarse de la naturaleza para hacer uso de ella a su antojo es heredera sin duda de la visión antropocéntrica del Renacimiento y de la Ilustración. Esa idea transformó radicalmente nuestro estar en el mundo. Desde entonces creemos que nosotros somos los sujetos y el mundo apenas los objetos. Somos dueños del planeta y tenemos la libertad de aprovecharnos de él para hacerlo útil, rentable y bello. La Madre Tierra debe satisfacer todas nuestras necesidades y comodidades, incluso las más opulentas (un campo de golf con piscina y centro comercial en medio de un desierto). La especie humana se siente superior a todas las especies del planeta y al planeta mismo. De ahí que los trate a golpes.

El arte que ha nacido de esta mirada antropocéntrica ha contribuido profusamente a enriquecer nuestra arrogancia frente a todas las especies. El humano se cree el único que piensa, que escribe, que pinta, que sueña, que construye. Y más peligroso aún: dentro de ese conjunto se les atribuye tales facultades a determinados hombres, a veces a algunas mujeres, formados en las culturas europeas. Por fuera quedan millones de mujeres, millones de hombres de otras culturas y culturas enteras que no tienen derecho a opinar sobre la relación entre la especie humana y el planeta. La educación colonizadora que hemos recibido nos ha enseñado que existen lenguas científicas y lenguas vulgares. Las vulgares son las de los pueblos ancestrales de cada continente. Las científicas son las lenguas modernas, aquellas que poseen escritura y títulos de propiedad.

Por suerte las voces ancestrales se escuchan hoy con más fuerza en las universidades que hace medio siglo. Parece que los académicos han empezado a aceptar que la poesía de la tierra constituye una corriente de pensamiento que va en contravía de esta marcha militar del progreso. Hay quienes gracias a la poesía del fogón ya se niegan a creer en las bondades de la explotación de los recursos naturales, en el confort de la vida urbana masificada y en el consumo impulsivo de los centros comerciales. El pensamiento indígena sostiene que todas las especies tienen los mismos derechos. Desde allí es posible pensar la vida en el planeta por fuera del modelo antropocéntrico que inventó la Modernidad. Si los hombres no son el centro del universo sino apenas una especie más, entonces cabe preguntarse qué pasaría si percibiéramos las relaciones múltiples (éticas, cognitivas, sociales, políticas, etc.) con el planeta en tanto unidad y con las especies en tanto diversidad. Llegaríamos al convencimiento de que los cucarrones, las ceibas, los ríos, los jaguares, los cóndores (y un listado casi infinito de seres) son necesarios para la vida en el planeta. Realmente son indispensables para la vida, mientras que

el campo de golf y el centro comercial son absolutamente perjudiciales para el bienestar en el planeta. Asimismo la extracción del carbón que inventa el dinero para unos y la muerte para otros.

Los gobiernos, no importa si de izquierda o de derecha, si más conservadores o más liberales, si chinos, rusos o norteamericanos, si colombianos o venezolanos, actúan en contra de la vida cuando “validan estrategias como el extractivismo o la ampliación de la frontera agropecuaria”, dos prácticas peligrosas que “están en la base de la crisis ambiental contemporánea” (Gudynas, 2014, 245). En cambio, el pensamiento humano biocéntrico, es decir, el que se sabe hermano de todas las especies e hijo de la misma Madre Tierra, defiende sin excusas “todos los ecosistemas y todas sus formas de vida, independientemente de su utilidad económica, goce estético o impacto publicitario” (160). No hace distingo entre lo que nos parece feo o bello o entre lo que nos da más dinero y lo que no se puede vender. El pensamiento biocéntrico ancestral se remonta a las culturas más antiguas, al acaecimiento de las lenguas más vernáculas, ágrafas, a las culturas del fogón y la pintura rupestre. A las épocas en las que magia y ciencia iban de la mano con el respeto a las especies del territorio habitado. Con los impulsos más elementales de todo organismo que para vivir necesita de otros. Curioso es que eso llamado antiguo haya tenido a lo largo de la historia de las culturas europeas representantes de los matices más variados, cuya lucha aspira, por supuesto, a un reencuentro con la naturaleza. Ella, un organismo vivo, un vientre acogedor, se expresa por medio de cantos, de danzas.



## Vasallaje a la escritura

Cuando se le muestra a un mama de la Sierra Nevada de Santa Marta una obra impresa de la “literatura kágaba”, siempre se obtiene la misma respuesta: el mama reacciona indignado frente a un objeto completamente ajeno a su cultura. En su opinión las “literaturas indígenas” no existen. Y lo dice, primero, por el origen despectivo y colonialista de la palabra *indígenas*. Está claro que las culturas ancestrales de América no son ni eran indios o indígenas; el discurso expansionista las convirtió en indios e indígenas, es decir, en incapaces para vivir en su propio territorio. Y, segundo, se molesta pues en sentido estricto, hasta antes de la llegada de los europeos, las culturas autóctonas no necesitaron una escritura alfábética que les obligara a componer obras literarias en los formatos inventados por el libro impreso. ¿En qué sentido es legítimo y ético entonces hablar de las formas poéticas ancestrales de Abya Yala?

Que las culturas ancestrales de América no tuvieran una escritura alfábética no significa sin embargo: 1) que sus prácticas expresivas no estuvieran hacia 1492 a la altura estética de las elaboraciones artísticas del mundo conocidas por los europeos, y prueba de ello es, por ejemplo, el libro ilustrado de los náhuatl, mal llamado *Códice Laud*; 2) que ellas no participaran después de 1492 de los recursos literarios del mundo europeo, como lo prueba el poema “Apu Inka Atawallpaman”; 3) que como tales no se desarrollaran nuevas formas ancestrales en paralelo con las formas de la literatura europea en América; y 4) que sus

formas de pensamiento no se puedan reconstruir y aprender a partir de las obras de tema aborigen escritas en idiomas europeos y en idiomas autóctonos alfabetizados.

Que la escritura es ajena al mundo ancestral de la tierra y el fogón significa, entre otras cosas, que la escritura es al mismo tiempo una amenaza y una oportunidad para los saberes no occidentales, tanto en Europa como en América, como en África. Ciertamente, la literatura aborigen publicada en libros es en gran parte una obra del pensamiento europeo y por tanto comporta en sí misma un dilema estético y político aún no resuelto. Por este motivo es que se tiene que considerar a esta literatura aborigen y a sus respectivos estudiosos como vasallos de la escritura alfábética, de sus esquemas de percepción del mundo y de sus modelos de pensamiento, provengan estos del cristianismo, del humanismo o de la antropología. Vasallos porque dependen de ella y porque viven, aún hoy en pleno siglo XXI, en permanente insurrección frente a ella. *Esperando el voto de las fieras* de Ahmadou Kourouma retrata el África contemporánea a partir justamente del conflicto entre la escritura historiográfica del poder militar y las formas ancestrales de contar. Para el griot de la novela la escritura es algo completamente ajeno al mundo africano: “Fueron los colonizadores, los curas y los marabuts quienes lo han alfabetizado. Sus maestros les han inculcado el respeto a lo escrito; el papel es un fetiche, una creencia” (Kourouma, 2002, 308). La insurrección frente a la escritura consiste en un retorno a las formas ancestrales de pensar, aunque se use la letra.

En principio, la invención de una tecnología comunicativa no implica en sí misma el ejercicio totalitario del poder. Por eso no es posible ni demonizar ni fetichizar a la pintura corporal indígena ni a la escritura alfábética europea. Cada tecnología de la información y la comunicación (cada medio) nace de las necesidades sensitivas y cognitivas humanas y de las posibilidades materiales que ofrecen

los mecanismos empleados. En tal medida son extensiones y administradores de los sentidos y de los conocimientos que surgen de la relación entre una especie y un territorio. Solo las prácticas en las que se involucran dichas tecnologías adquieren un valor discursivo y, por tanto, coercitivo. Teóricamente es posible distinguir entre escritura y voluntades expansionistas y violentas de las prácticas escriturales. En abstracto es posible separar la irrupción de la escritura en las culturas aborígenes, como un hecho neutral sin repercusiones étnico sociales, del uso que le dieron los europeos a dicha tecnología durante las cruzadas del cristianismo y del capitalismo.

Todos los medios, sean verbales, sonoros, visuales, audiovisuales o multimediales, perfeccionan sus recursos internos de elaboración y administración semántica gracias al uso del sistema simbólico y de la plataforma empleados. A esto se suman las prácticas sociales, en las que dichas semánticas son resultado justamente de experiencias concretas, históricamente documentadas. Con el tiempo tales prácticas sociales se convierten en apropiaciones cognitivas (valores, esquemas, formatos, enfoques, formas de representación, etc.). Esto muestra que el uso social transforma con vehemencia una tecnología neutra y la carga de discursos particulares (p. e. autoritarios, racistas, expansionistas, racionalistas, utilitaristas, etc.). Cuando se enseña o se aprende a utilizar una tecnología comunicativa, difícilmente se pueden suprimir u obviar los discursos imperantes connaturales al sistema. Ellos ya son parte constitutiva de sus reglas, de sus codificaciones, en una palabra, de sus modelos de pensamiento. Cada medio fabrica y transmite modelos de pensamiento, maneras de sentir, que de ser empleados acríticamente (con fanatismo) promueven el vasallaje, la dependencia. Tal acontece con la escritura alfabetica en América y en África. La escritura es a la vez un cúmulo de potencialidades educativas y un camino al vasallaje cultural. Dicho con ambos términos:

ella es una estrategia política que instauró la educación para el vasallaje.

*La ciudad letrada* de Ángel Rama y *La voz y su huella* de Martin Lienhard piensan la historia de América Latina desde la historia de las tecnologías comunicativas. Esta perspectiva les ofrece una lucidez doblemente prospectiva, del pasado al presente y a la inversa. Rama advierte que el trasplante de la ciudad europea hacia América se corresponde con la instauración de la escritura como modelo de pensamiento de las élites gobernantes, quienes soñaban y describían la ciudad que luego habitaban y gobernaban: “Antes de ser una realidad de calles [...] las ciudades emergían ya completas por un parto de la inteligencia en las normas que las teorizaban, en las actas fundacionales que las estatúan” (Rama, 1984, 12). El parentesco entre vida urbana y escritura explica el odio al campo, a lo no letrado, y la persecución a otras formas de pensamiento que no se ajustaran al modelo servicial, a los privilegios de las élites. Las futuras campañas alfabetizadoras promovieron la fe en y el miedo a la escritura. El orden colonizador fue instaurado por medio de documentos en las conciencias de los nuevos usuarios de la letra. En lugar de formar una conciencia crítica sobre la diversidad y la libertad, la escritura ayudó a construir la burocracia y el anhelo de poder, fuera este clerical o civil. Las normas que regulaban la escritura controlaban la moral y la vida cotidiana. La aceptación de los valores europeos, inoculados por los libros de la iglesia y de la administración, anunció la mortandad indígena, las masacres durante la Conquista, la Colonia y la Independencia. Los españoles americanos que sustituyeron a los españoles peninsulares jamás cedieron en su idea de controlar a la población indígena mediante la escritura alfabetica de una lengua europea. Aunque fueran poetas, su tono siempre fue clerical y contrario a la música de las danzas indígenas.

Lienhard, sin citar a Rama, muestra el mismo proceso de la lucha mediática entre oralidad y escritura en América:

La cultura gráfica europea suplantará, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que éstos –en su gran mayoría– tengan acceso a la primera. La reestructuración europea de la esfera de la comunicación americana desemboca, pues, en la exclusión de la mayoría respecto a un sistema (la escritura alfabética) que se impone como único medio de comunicación oficial. Al interiorizar, a partir de su propia percepción, el “fetichismo de la escritura” introducido por los europeos, los autóctonos se convertirán en sus víctimas (Lienhard, 1989, 35).

La historia de la injusticia social en América Latina es entonces una consecuencia de la historia de la lucha desigual entre los medios foráneos impuestos y los medios autóctonos. El poder de la escritura prohibió la oralidad y la pintura corporal. La escritura estimuló la exclusión, la marginalidad, la manipulación y la servidumbre intelectual a un único medio. La exclusión, pues no se les brinda a todos. La marginalidad, pues no se imparte por igual y al mismo nivel. La manipulación, pues son apenas unos pocos quienes tienen derecho a fijar y modificar sus reglas. La servidumbre intelectual, pues cuando se le aprende con maestría, no se le quiere dejar, se le idolatra, se le celebra sin atreverse a cuestionarla, y gracias a ese fetiche se procede a descalificar el conocimiento que producen los otros medios. La escritura omnipotente es un juguete mágico que anuncia regalos, promesas y devastación.

La escritura todopoderosa no sustituyó tecnologías obsoletas por otra más desarrollada, sino que borró de un tajo las coordenadas mentales de miles de culturas de base no alfabética, dejándolas prácticamente en la orfandad intelectual. La escritura que condena y castiga por anticipado las condujo a una desorientación general del espíritu, a la mudez ética, a la desesperanza. El asalto

de la escritura alfabética a las otras formas del pensar no verbal de las culturas autóctonas de América no posibilitó un salto cualitativo hacia adelante, como se había prometido, ni un crecimiento en lo cognitivo, en lo sensitivo, en lo ético; más bien representó una “violentia destrucción de los sistemas” (Lienhard, 1989, 53) conocidos y dominados durante siglos, milenios, de las estructuras representacionales que tales sistemas propiciaban y hasta de los usuarios, quienes al verse despojados de sus formas de pensar y sentir el mundo cayeron en un silencio parecido al suicidio colectivo. La traición a los conocimientos de sus mayores fue el único camino para la supervivencia que les dejó la nueva cultura escrita.

Sin la pintura corporal y facial los pueblos ancestrales de Abya Yala perdieron su sistema de orientación en el cosmos. Los trazos de achiote y de huito que registraban la relación entre clima, accidentes geográficos, animales y astros fueron literalmente lavados, prohibidos. De tal modo que nunca más pudieron recuperar su vínculo con los ancestros y con la naturaleza que les había dado la vida. En adelante quedaron obligados a adorar a Jesús y su corte de ángeles y vírgenes. Pocos artistas durante este largo periodo de destrucción entendieron el aporte indígena a la historia del cuerpo y del cosmos. Tal vez tres: Albrecht Dürer, Jacques Le Moyne y George Catlin. El segundo los pintó con fidelidad a sus conocimientos y hasta se dejó pintar por ellos. Le Moyne, como si se adelantara a las palabras de la historia del arte contemporáneo, supo entender que

pintar el cuerpo es una forma de crear cultura pero también de conservar un vínculo primigenio con la naturaleza. La necesidad de animalizar y trascender la condición humana, de encarnar el *alter ego*, el espíritu animal protector o tutelar, la figura totémica del clan, de revivir la condición del dios o del héroe civilizador, porque con este rostro humano que

tenemos no alcanzamos a comunicarnos con lo ancestral, sagrado y divino (Gutiérrez, 2012, 21-22).

Prohibir la pintura corporal, la cestería, la orfebrería, las danzas, el uso de las plantas sagradas, los rituales fue una estrategia mediática más efectiva que la guerra armada. Gracias a la escritura se facilitó la colonización de las almas y las conciencias. Sin sus propios lenguajes las culturas ancestrales de América quedaron a expensas del cura, del abogado, del escribano, del escritor, todos ellos enemigos de las lenguas indígenas y de sus rituales.

*La voz y su huella* fue ganadora del premio de ensayo Casa de las Américas en 1989. Tal premio se debió, en parte, a la idea renovadora de estudiar las obras que se negaban a aceptar la “irrenunciable filiación española” (Mariátegui, 1928, 196) de las literaturas latinoamericanas. Las literaturas alternativas nacen, como el mismo Lienhard lo plantea, no de la simple aceptación de la escritura alfábética europea impuesta a los aborígenes, sino del choque entre esa tecnología comunicativa foránea y las autóctonas. *La voz y su huella* quiere indirectamente refutar la tesis de los historiadores de la literatura latinoamericana, entre ellos Mariátegui, quien consideraba que la literatura latinoamericana es una “literatura escrita, pensada y sentida en español” (196). Lienhard comprobó, con un centenar de ejemplos, que existe una literatura indoamericana escrita en varios idiomas aborígenes y europeos que, aunque emplea la letra, la piensa, la siente y la utiliza desde otras tecnologías comunicativas no occidentales. Tal cambio implica como es evidente un enriquecimiento estético. Escribir o hablar como se pinta el cuerpo que luego se pone en movimiento durante un rafue habría sido un signo de absoluta novedad estilística. Pero esto no sucedió en aquellas épocas. Tuvimos que esperar hasta bien entrado el siglo XXI para dar ejemplos literarios de este tipo. Digamos un *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo

Montoya. Allí dos artistas, uno indígena (Kututuka) y otro europeo (Le Moyne), se pintan el cuerpo mutuamente, cada uno desde su código visual particular y significando la lengua del otro, pues ambas representaban aportes al conocimiento de la vida y de la humanidad. Le Moyne sabía que los “pigmentos para pintar, recogidos durante su aprendizaje con Kututuka, formaban parte de su mayor tesoro” (Montoya, 2014, 96) y eran equiparables a los instrumentos cosmográficos.

En cambio, el título de la obra de Lienhard delata que en esta historia de los encuentros entre las tecnologías de la escritura y la comunicación predomina una concepción tradicional de la relación entre oralidad y escritura. Concepción que imposibilita la comprensión estética de la riqueza cultural de las literaturas aborígenes, es decir, su vínculo permanente con formas expresivas no escriturales. La escritura, según tal concepción, es un estadio del desarrollo de la voz. La oralidad es una tecnología de la palabra que necesariamente tiene que evolucionar hacia la escritura, gracias al alfabeto. La voz se puede transcribir, inscribir, registrar en una superficie por medio de las letras. Detrás de esta idea se esconde, por supuesto, un paradigma ya superado: aquel que considera la palabra oral como la condición fundamental del pensamiento. La escritura es su perfeccionamiento. Las compañías privadas de la Conquista fetichizaron la escritura por encima de la oralidad de las lenguas europeas, y a estas por encima de la oralidad de las aborígenes. Sin darse cuenta, el conquistador y el escribano se anticiparon a los prejuicios de los siglos xix y xx a favor de la escritura.

Para los conquistadores y misioneros los pueblos que no tenían escritura eran primitivos o estaban incapacitados para la fe y el entendimiento. Tal fue la consigna hasta bien entrado el siglo xx. Los defensores de la escritura divulgaron la idea de que la expresión oral era “aditiva y no –como la expresión escrita– subordinativa, redundante y

no económica, conservadora y no innovativa, antropomorfa y no conceptual, sensitiva y no abstracta [...] mítica y no histórica" (Goody, 1968, 16). Así mismo se consideró que la "escritura [...] extiende la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente" (Ong, 1982, 17) y que la "escritura es la tecnología que ha moldeado e impulsado la actividad intelectual del hombre moderno" (86). Bajo esta concepción tradicional de las tecnologías de la palabra estaba muy claro que el pensamiento autóctono de América sería reducido a una mera curiosidad para los etnolingüistas.

En especial después de la imprenta, la cultura escrita europea privilegiará la letra sobre la oralidad y los otros medios no verbales, primero en América, como parte de un proyecto expansionista, colonialista, y, luego, en Europa, para homogeneizar los discursos del poder que ocasionaron las diferentes guerras religiosas del siglo xvi. En esta tarea ofensiva la cultura escrita alfabetica llegó al extremo de descalificar (demonizar) a los otros medios. Las *Sagradas Escrituras* prohibieron la imagen. La Ilustración consideró indecente, por ejemplo, al intelectual que no escribía libros. En los siglos venideros la idea se impuso y no hubo lugar para la ciencia ni la filosofía por fuera del libro. Obviamente en el siglo xxi, heredero de las tecnologías comunicativas que potencializaron las virtudes de la imagen y del sonido, ya no es posible limitar los procesos cognitivos de manera unilateral a la palabra o a la escritura. Este presupuesto alternativo es de especial importancia para un investigador de las literaturas ancestrales contemporáneas.

Lo interesante de la historia de los medios que subyace a *La ciudad letrada* y a *La voz y su huella* es que en estos tránsitos de poder entre tecnologías comunicativas se produce siempre una transformación significativa del aparato sensitivo humano y del mundo social. De las implicaciones socioculturales de tal cambio en el sensorium de los pueblos autóctonos de América se ocupan detalladamente ambas obras. La diferencia entre la literatura latinoamericana

de cuño europeo y la literatura indoamericana consiste precisamente en que esta última experimenta el cambio en la percepción del mundo (el tránsito de lo no-escritural alfabetico a lo escritural alfabetico) como una experiencia traumática (Lienhard, 1989, 22) y, por ello mismo, se configura como literatura mediante un acto de resistencia contra el “espíritu colonizador que seguía flotando sobre las aguas” (Rama, 1984, 79).

Una historia sucinta de la escritura alfabetica en América muestra que la arrogancia de la cultura escrita alfabetica se trasladó, se implantó y se instaló rápidamente y de manera parcializada en la mente de las nuevas élites indígenas que pactaron con los invasores. Tales élites vieron en la escritura una esperanza, un valor social que les permitía alcanzar los privilegios que aún no tenían, y por eso abandonaron las tecnologías comunicativas y los ritos que sustentaban sus propias culturas. Los *sabedores* de las culturas no escritas poco pudieron hacer para neutralizar el reduccionismo agresivo de la escritura alfabetica; las políticas colonialistas, primero, y, luego, las republicanas, enseñaron de manera consecutiva y gradualmente ascendente el privilegio de las letras y los números sobre el saber de los textiles, la cestería, la alfarería, la escultura, la orfebrería, la danza, la música, la pintura corporal, es decir, sobre formas de pensamiento no alfabeticas que habían administrado el saber sobre un territorio a lo largo de milenios. En este contexto es posible entender el privilegio de la escritura en el mundo moderno. No porque ella constituya una tecnología comunicativa superior a la danza o a la música, sino porque el mundo social le otorgó, mediante la fuerza y la educación, tal privilegio.

Lienhard pone en cuestión tal privilegio cognitivo de la escritura y entiende que la oralidad del mundo autóctono no puede supeditarse a ella. Lamentablemente Lienhard parte de un paradigma tradicional de la relación entre oralidad y escritura. De hecho pasa por alto las escrituras no

alfabéticas de América y las subordina a la oralidad escrita. Sin embargo, –en esto consiste el aporte de su libro frente al de Rama– estudia la presencia de las tradiciones orales en la escritura como formas muy elaboradas del pensamiento científico, filosófico y poético.

A pesar de la posición conservadora de *La voz y su huella* frente a los medios no verbales y a pesar de la omisión del estudio de las poéticas indígenas en *La ciudad letrada*, ambas obras logran desenmascarar los crímenes ocultos de la cultura grafocéntrica europea. La discusión iniciada por Rama y Lienhard permite entender el vínculo secreto entre la imposición de la escritura alfabetica sobre los autóctonos y la dependencia cultural posterior de los pueblos de América. Contrario a lo que creen los defensores de la alfabetización, el cristianismo y el racionalismo, la escritura alfabetica, según Lienhard, se impone a las culturas no escritas para cometer *literalmente* un etnocidio y, agregariámos hoy, un ecocidio. Tales culturas, por su desarrollo material y simbólico, no conocían ni necesitaban el alfabeto. Más bien habían construido modelos de pensamiento que les resultaban armónicos con sus prácticas sociales, culturales y científicas. Por tal motivo la imposición del alfabeto ocasionó entre los aborígenes un trauma cultural irreparable. El alfabeto en tanto única tecnología legítima del pensar facilitó la colonización y el vasallaje intelectual y provocó una forma de la muerte cerebral.

Enseñarles a leer y a escribir a los intelectuales de las nuevas aristocracias indias fue la trampa más ingeniosa que escribano, religioso y conquistador pudieron imaginar. Fue un mecanismo humanista católico para perfeccionar la aculturación y la cristianización. La nueva tecnología comunicativa les inoculó –por las buenas o por las malas– una enfermedad cultural de profundas repercusiones cognitivas, sociales, sicológicas. Esa enfermedad se llamó desprecio por la propia cultura y admiración hasta el fanatismo por lo ajeno. Y lo más triste llegó a ser que lo

ajeno, aunque se presentaba como lo más modernizado en el siglo xx, “repetía las hormas tradicionales” (Rama, 1984, 78).

El Inca Garcilaso de la Vega fue el alumno más adelantado de esta escuela de la aculturación humanista. Su conocimiento del mundo inca es puramente nostálgico y se alimenta más de la gramática de Nebrija y del griego y del latín, es decir, de la cultura alfabetica europea de su época, que de las múltiples tecnologías comunicativas inventadas por la cultura runa simi. El caso contrario es, por supuesto, Felipe Guamán Poma de Ayala, quien no solo desconfiaba de la escritura, y por tal motivo privilegiaba en *El primer nveva coronica i buen gobierno* (1615) la cultura visual de su tiempo (ilustraciones entre bíblicas y runa simi), sino que además se preocupaba por reconstruir etnográficamente los medios y las formas de pensamiento de las culturas autóctonas. En el “Prólogo al lector cristiano” hace una enumeración de sus fuentes:

Para sacar en limpio estas dichas historias hube tanto trabajo por ser sin escrito ni letra alguna, sino no más de *quipus* y relaciones de muchos lenguajes, ajuntando con la lengua castellana y quichua, inga, aymara, pukuina, colla, canche, cana, charca, chinchaysuyo, andesuyo, collasuyo, condesuyo, todos los vocablos de indios que pasé tanto trabajo (1980/I, 9).

Antes que promover la libertad, la escritura alfabetica impuso sobre las culturas aborígenes de América la esclavitud. Por eso se entiende que Guamán Poma de Ayala reclame desde formas no occidentales del pensamiento un “buen gobierno”, capaz de reconocer la validez de los saberes autóctonos sin imponer la escritura. Con mucha razón Mariátegui dice categóricamente que la “escritura y la gramática quechua son en su origen obra española” (Mariátegui, 1928, 197).

Las gramáticas de las lenguas indígenas elaboradas en el siglo xvii, como la famosa *Gramatica en la lengva general*

*del nvevo reyno, llamada mosca* (1619) del padre Fray Bernardo de Lugo, no tenían la misión de indianizar a Europa, sino de evangelizar con un método humanista al mundo indígena. Los sonetos en muisca del padre de Lugo desconocen la tradición poética aborigen y la borran, la sustituyen por fórmulas llenas de clichés y de pura artificialidad. Se trataba, para citar una expresión incorporada a la última edición de esta gramática muisca, de una “filología de las almas” (De Lugo, 2007, 1), es decir, de una colonización del pensamiento a través de la impostura erudita. Se utiliza el alfabeto para transcribir la lengua muisca. A continuación se traducen formas poéticas, retóricas renacentistas y cristianas, a una escritura supuestamente aborigen. El resultado es invasivo, desestabilizador para el hablante nativo. De Lugo se exalta a sí mismo por su forma de escribir el muisca: “Bernardo guy” (10). El “guy”, conjugación del verbo ser en primera persona, instrumentaliza la lengua muisca para hablar de un tema importante en el mundo contemporáneo europeo. De Lugo hace de la lengua muisca un asunto individual, un éxito académico personal.

Por supuesto que el primer verbo que presenta la gramática muisca es *guy*, “que es lo mismo que sum” (20). Y nadie se sorprende con que las primeras oraciones sean “*hycha guy christiano*” (21). Tampoco causa sorpresa el texto del confesonario. Allí se está pensando más en una guía simplificada para el misionero que en un estudio de la lengua que le permita al hablante nativo un conocimiento sistemático de la riqueza expresiva. Esta gramática se deja leer sin saber el muisca. Está llena de términos de “nuestra lengua castellana” (117): arte, lengua, Dios, mandamientos, pecado, etc. Lo primero que se pregunta al muisca es si está amancebado: “*mancebar qy?*” (142). En caso de que el pecador responda que sí, entonces se le formulan las preguntas acostumbradas: “*Casada gúa? Soltera gúa?, ¿con casada o con soltera?*” (149). Por esta vía el alfabeto

no solamente castellanizó el muisca, sino que lo empobreció y lo destruyó. A este fenómeno le llama Lienhard “aculturación lingüística” (144) y como se puede ver en los ejemplos citados, empieza con un préstamo léxico, se prosigue con una modificación fonética y morfológica para terminar con una hispanización progresiva de la mentalidad aborigen.

La “filología de las almas” fue continuada por la educación, la religión, la ciencia y la literatura de las naciones independientes de América en el siglo xix. Andrés Bello, Miguel Antonio Caro, Domingo Faustino Sarmiento y Manuel González Prada americanizaron el español, pero con el propósito de imponerlo más fácilmente sobre las lenguas nativas. Juan María Gutiérrez fue la única excepción, quien vio en la poesía ancestral lo más importante de América. En tanto manifestaciones de la cultura escrita, los saberes librescos no enseñaron a pensar ni en lenguas aborígenes ni por fuera de la letra. Todo lo contrario, la cultura de las nuevas repúblicas se concibió siempre como un apéndice de las culturas escritas de Europa y en contra de las tecnologías comunicativas y los modelos de pensamiento propios de las culturas aborígenes. Los años recorridos del siglo xxi confirmaron que el escritor latinoamericano sigue siendo por definición un intelectual colonizado, portador y defensor de las formas de pensamiento de la escritura alfabética. Los ejemplos más palpables son William Ospina con *El país de la canela* (2008) y Mario Vargas Llosa con *El sueño del celta* (2010). A tal punto llega su necesidad por el vasallaje a la escritura que la defienden y la imponen como lo hicieron los invasores de los siglos xv y xvi. Además enseñan a desvirarse por ella. A esto Lienhard le llamó “fetichización de la escritura” (23) en la vida cotidiana, en la vida íntima, en la política, en la literatura. Países de leguleyos, de burócratas, de notarios, de poetas de tono clerical son las naciones libres de América. Ninguna escritura es dulce. Y no hay consigna más dura que esta para un

escritor que se piensa libre, no aculturado, no colonizado. José María Arguedas es el mejor ejemplo de tal contradicción ética. ¿Se puede escribir en la lengua de los asesinos de nuestros antepasados sin pensar en la traición, en el suicidio?

El intelectual indoamericano comparte la tesis de Lienhard y percibe claramente que esta tierra natal es una zona “todavía ocupada” (Lienhard, 1989, 306). Una zona todavía ocupada por textos, sagradas escrituras, leyes enajenantes, injusticias legales, en una palabra, por la “filología de las almas”. La reducción de lo humano a la letra impresa tiene que obrar dolorosamente en los intelectuales de las culturas no escritas de América. Las naciones libres fueron fijadas en moldes de plomo por la filología y la imprenta. Aunque se celebren los doscientos años de la independencia política, para las culturas aborígenes aún vivas no es un secreto que tales naciones nacidas de la escritura alfábética son ilegales fuera del papel, pues continúan diezmando toda expresión cultural contraria a la letra.

Las naciones libres de América continuaron y perfeccionaron la retórica de los primeros géneros escritos (*Capitulación y Requerimiento*) de las empresas privadas que organizaron la invasión de las culturas aborígenes en los siglos xv y xvi. La escritura alfábética llegó a América para despojar, suplantar, condenar, marginar, agredir, violar, borrar “de manera legal” (por escrito) otras formas de pensamiento. La escritura alfábética irrumpió, atropelló con una “filología de las almas” unilateral, absurda y por ello mismo violenta; no surgió del consenso y la necesidad de un pueblo, sino de la imposición fanática y codiciosa. En este contexto se puede percibir el efecto de la capitulación del 17 de abril de 1492, un texto que por adelantado y por los siglos de los siglos asigna la propiedad de territorios ajenos habitados por culturas milenarias a las Altezas de Castilla y a su almirante Colón:

Vuestras Altezas como Señores que son de las dichas Mares Oceanas fazen dende agora al dicho don Chistroval Colon su almirante en todas aquellas islas y tierras firmes que por su mano o industria se descubrirán o ganaran en las dichas Mares Oceanas para durante su vida, y después del muerto, a sus herederos e successores de uno de otro perpetualmente con todas aquellas preeminencias e prerrogativas pertenecientes al tal oficio (1492, 25).

“Con el alfabeto irrumpía [...] una práctica del poder no sólo administrativa y conservadora, sino prospectiva, exploradora y expansionista” (Lienhard, 1989, 50). Nótese cómo la escritura alfábética expansionista legitima de antemano sus delitos. Ella se atribuye a sí misma el derecho a decidir por la vida y los territorios de seres humanos desconocidos; ella condena al otro en su ausencia y lo somete al yugo por medio de un acto escrito que deforma la realidad. Además, y esto es lo más grave del cambio de sensorium nativo, asigna más allá del tiempo propiedad, preeminencias y prerrogativas a los representantes de la institución llamada escritura alfábética. La escritura irrumpió en América como ley por excelencia de la injusticia social. La capitulación del 17 de abril de 1492 es por eso el primer acto de posesión de la literatura latinoamericana.

La escritura alfábética innovó ciertamente en las tecnologías comunicativas autóctonas, en especial, porque se enseñó como la expresión mágica de la “verdad divina” y del “discurso del poder” (Lienhard, 1989, 22). Los autóctonos aprendieron rápidamente a admirar la fe ciega de los europeos por los “paños pintados”, como llamó con desprecio Manco Inca a los libros en 1570 (156). No de manera voluntaria, sino después de sentir en el propio cuerpo los rigores de la letra, el poder de la escritura alfábética fue aceptado en el mundo aborigen. Con el tiempo –tal vez cuando se reconocieron como sociedades devastadas o cuando se ajustaron al sistema de privilegios– los

intelectuales aborígenes creyeron ingenuamente en los documentos escritos y firmaron cédulas reales, títulos de propiedad, escrituras públicas, cédulas de ciudadanía, sin darse cuenta de que se sometían voluntariamente al exterminio.

Los documentos escritos se impusieron a los pueblos aborígenes, según Lienhard, con una doble función. En primer lugar, sirvieron para realizar ideológicamente “una toma de posesión territorial en nombre de los reyes (católicos) y del cristianismo” (28). En segundo lugar, permitieron “autentificar y atestiguar” (29) los hechos, es decir, dar fe y razón a favor del invasor. La sociedad grafocéntrica que se impuso en América convirtió entonces la escritura alfabetica en una práctica política, religiosa, jurídica y notarial. La escritura fue claramente un instrumento del control de las conciencias y un promotor de la burocracia, una invención más propicia para el sometimiento que para el ejercicio del pensar. La escritura fue, en ese sentido, un ceremonial social que, gracias al poder militar de sus detenores, adquirió prestigio, prelación y admiración fanática. La nueva tecnología comunicativa comportaba un riesgo cognitivo quizá menos peligroso que sus prácticas sociales. De ellas es posible colegir que “existe una relación entre el instrumento de la escritura al estilo europeo y el expansionismo occidental” (36). O, volviendo a Rama, la escritura remedó la “majestad del Poder”, es decir, mediante “leyes, reglamentos proclamas, cédulas, propaganda” se justificó a sí mismo y fomentó sus principios de “concentración, elitismo, jerarquización” (Rama, 1984, 41).

En tales planteamientos están consignadas las raíces remotas de los problemas sociales actuales de América Latina y las razones de la lucha indígena por la restitución de sus tierras. La escritura es la base del conflicto étnico-social. La escritura alfabetica uniformó los modelos de entendimiento, de percepción del mundo y las diversas tecnologías comunicativas de las culturas aborígenes

bajo el autoritarismo de la gramática y de la ley. No en vano el prólogo de la *Gramática* (1492) de Nebrija combina esas dimensiones. El propósito de Nebrija no era otro que imponer “las leies quel vencedor pone al vencido” (en Lienhard, 1989, 31). La *Capitulación* y el *Requerimiento* (fuentes originarias de todo acto de escritura en América) son textos unilaterales; no admiten réplica ni diálogo ni duda. No tienen en cuenta al destinatario, más bien lo suprimen. En la escritura notarial no hay un ejercicio de la comunicación dialógica; el aborigen desconoce el idioma europeo en el que se le lee el texto y la práctica discursiva con la que se le obliga a estar de acuerdo o a morir.

Lo escrito, en América, mata, sea en lengua europea o en lengua aborigen. La escritura notarial certifica la verdad del dueño de la palabra. Y la verdad escrita es, en estas naciones libres, eternamente inmodificable, esto es, injusta. La operación de escribir en América apunta “siempre a una práctica de toma de posesión” (53). Apropiación simbólica, física y espiritual del continente es la mejor definición de escritura en el Nuevo Mundo. Curiosa síntesis histórica: los pueblos aborígenes de América no perdieron la guerra contra los invasores propiamente en la batalla, por una debilidad militar o por las enfermedades, sino en el papel, por decreto, y por su pronta creencia en el poder de lo escrito. Sobre el papel se habían sustituido los topónimos, los dioses, los dueños, la historia pasada y por venir; en los sonidos de las letras se habían cedido sin saberlo los derechos sobre la tierra: “A través de la cristianización de la toponimia autóctona, el poder europeo se inscribe, algo más que metafóricamente, en el paisaje” (Lienhard, 1989, 51). De esta manera el Monaiya Namani de los mīnīka se convierte en el río de las amazonas, para dar cabida a las imaginaciones febres de los conquistadores europeos.

El conquistador y el escribano (o sus réplicas posteriores: el legislador, el educador, el notario, el político, el

escritor) buscan, en primera instancia, seducir al analfabeto con las bondades de la escritura. De hecho le entregan algunas baratijas como muestra de amistad. La estrategia es aplicada en español por Federmann y contada con maestría en alemán: “También hice partir a tres indios del caserío con regalos para los caciques” (Federmann, 1529, 64). Pero las baratijas de la escritura no caben en la cabeza de los xeques, pues para ellos es absurdo que un paño pintado, limitado en su materialidad y excluyente de lo humano sea más espiritual y sabio que, por ejemplo, una fiesta danzada. Ni los conquistadores del siglo xvi ni los patriotas del siglo xix prestaron atención al poder cognitivo y estético de la fiesta danzada. Para ellos fue más bien expresión de lo demoníaco, de la barbarie, del canibalismo de las amazonas. Aquí vale la pena recordar que los modelos imaginativos de los conquistadores (fueran españoles, portugueses, alemanes, ingleses o franceses) se alimentaban de las novelas de caballería, que en muchos casos no habían leído pero habían escuchado y en las que aparecían constantemente los bárbaros caníbales y las amazonas. Irving Leonard (1983) muestra varios ejemplos tomados del *Amadís de Gaula* y de las sagas de Esplandián. Ejemplos que aparecen en *El país de la canela* sin que medie el mínimo de crítica.

Recién en el siglo xx se prestó atención a estos fenómenos, principalmente gracias a los estudios de los etnógrafos alemanes y franceses (Preuss, Koch-Grünberg, Lévi-Strauss, Le Clézio). Quienes han experimentado y descrito la fiesta danzada en el siglo xx, la entienden como una combinación de múltiples formas del pensar: la voz, la danza, la comida, el vestuario, la música, la pintura corporal, la relación con el paisaje, con el mundo animal. Jean Marie Le Clézio vivió cuatro años entre los emberá y los waunanas. Según él fue una “experiencia que ha cambiado toda mi vida, mis ideas sobre el mundo, y sobre el arte,

mi manera de ser con los otros, de caminar, de comer, de amar, de dormir, y hasta mis sueños” (1997, 9)<sup>1</sup>.

Los conquistadores del siglo XVI por el contrario demonizaron el encuentro con el mundo no alfabetico. No se dejaron transformar por el pensamiento ayamán o el yucateco, sino que más bien les impusieron a estos el pensamiento europeo. En respuesta a la negativa aborigen a aceptar la invasión, los conquistadores, sean españoles, portugueses, ingleses, franceses o alemanes, le advierten al analfabeto que la escritura entrará “poderosamente contra vosotros”, que con ella “vos sujetaré al yugo y obediencia de la Iglesia y de su Majestad” (en Lienhard, 1989, 30), como reza el texto en español que Fray Diego de Landa leyó en 1562 a los líderes yucatecos antes de escarmentarlos. Una fórmula muy parecida utilizó Federmann en 1529 contra los ayamanes:

Que así vinieran hacia mí y que se rindieran voluntariamente como amigos, que ya quería perdonarles lo pasado y aceptarlos como amigos, también ser su amigo, y protegerlos contra sus enemigos y salvarlos. Pero en caso de que me la volvieran a hacer, yo los perseguiría y los devastaría, a ellos, a sus países, a sus campos y los quemaría, también los capturaría a ellos, a sus mujeres y a sus niños, si los trataría y adjudicaría como esclavos y como gente vendida y sería y me mostraría en todo como un verdadero enemigo enviado contra ellos. Después de que hube enviado a los dichos indios, llegaron un cacique y sesenta hombres y mujeres a las 8 de la mañana [...]. A este cacique o señor con toda la gente que traía los hice bautizar e instruir, tanto como se les puede enseñar, en la fe cristiana (Federmann, 1938, 100)<sup>2</sup>.

- 
1. “Expérience qui a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l’art, ma façon d’être avec les autres, de marcher, de manger, d’aimer, de dormir, et jusqu’à mes rêves”.
  2. En el original: “So sie zu mir kämen und sich wie Freund gutwillig ergäben, wolle ich ihnen das Vergangene schon verzeihen und sie für Freunde annehmen, auch ihr Freund sein, und sie vor ihren Feinden helfen schützen und erretten. Wo aber das nicht und sie

En este pasaje se ve claramente que la entrada de la escritura al territorio de los aborígenes es doctrinaria. Sus virtudes son irascibles, violentas, engañosas, notariales, religiosas. Escribir es un acto de posesión, de adoctrinamiento, de vasallaje; la omnipotencia de la escritura se inscribe en el cuerpo y en el alma. Esto en caso positivo. En caso negativo las sanciones son mortales: quien se rehúse a la escritura será perseguido, sus campos devastados, su país arruinado. La escritura es bautizo y desplazamiento forzado. A partir de ese momento, y hasta hoy, la educación grafocéntrica sujetó las sociedades originarias de América al yugo y a la obediencia de la Iglesia, del Estado, de los violentos, pues la campaña alfabetizadora sustenta los modelos educativos en la escuela y en la universidad. Quien no se inscribe en la cultura escrita es perseguido y eliminado; quien se somete a las trampas de la letra es sujetado rápidamente al yugo del Estado y limpiado de “las supersticiones de sus padres” (Federmann, 1529, 65). Los autóctonos, dice Lienhard, fueron “despojados ‘legalmente’ de sus tierras, sometidos a juicios por su idolatría” (35). Legalmente eliminados, aún por aquellos que decían ser sus amigos. Así sucedió hace quinientos años y así sucede aún hoy en La Guajira o en el Cauca, regiones de alta concentración indígena.

La historia de la enseñanza de la escritura alfábética en América está anclada al *Requerimiento*, al “carácter absurdo

---

sich meiner angebotenen Freundschaft wiedern täten, wolle ich ihnen nachstellen und sie, ihre Lande und Feldbau verheeren und verbrennen, auch sie und ihre Weib und Kinder fahen, ja für Esclavos und verkauft Leute behandeln und vergeben und in allem wie ein rechter abgesagter Feind gegen sie leben und mich erzeigen. Nachdem ich die gesagten Indios ausgesandt, kamen morgens um acht Uhr ein Cacique und sechzig Männer und Weiber [...]. Diesen Caciquen oder Herrn samt allem seinem mitgebrachten Volk liess ich taufen und ihnen, soviel sich lässt lehren, vom christlichen Glauben sagen”.

de este privilegio concedido a la escritura” (32). La escritura con sus reglas, con sus modelos de pensamiento, con sus maneras de sentir e imaginar la posesión del mundo, perpetuó “el control metropolitano” sobre las colonias más allá de la independencia política, más allá de la independencia social del individuo. Esto explica por qué la dependencia económica y política antes que disminuir aumentó después de 1810, sin importar si las nuevas naciones implementaron planes liberales, democráticos, dictatoriales, populistas o socialistas, de izquierda o de derecha. Finalmente todos estos modelos devienen del *Requerimiento*, son simples variantes de la sociedad grafocéntrica.

Las invenciones de la escritura son hoy, más que hace quinientos años, una máquina de exterminio que sirve “para captivar y hacer las gentes libres esclavos”, como le explica un taíno al padre de las Casas en relación con el término *caribe* (en Lienhard, 1989, 33). La escritura alfabetica es la condena del analfabeto formulada por anticipado y ratificada por el metal en su propio cuerpo. La *Historia de los indios de la Nueva España* indica que hacia 1541 a los indígenas esclavizados se les daba “por aquellos rostros tantos letreros, demás del principal hierro del rey, tanto que toda la cara traían escrita, porque de cuantos era comprado y vendido llevaba letreros” (en Lienhard, 1989, 52). El alfabeto ha pasado de las inscripciones en la cara a las inscripciones en el alma y en la mente de los aprendices.

La particularidad del pensamiento ancestral en Abya Yala no es su predominio oral, como tantas veces lo plantea Lienhard, tampoco el desconocimiento de la escritura, como lo plantean tantos otros investigadores de la literatura latinoamericana, entre ellos Rama. La particularidad del pensamiento indígena está basada en la multiplicidad de plataformas y tecnologías comunicativas verbales y no verbales que se emplean en un único acto comunicativo: por ejemplo en el rafue de los minika. No se trata de un

pensamiento plano, autoritario, regido por el predominio de una tecnología comunicativa sobre las otras; todo lo contrario, existe un equilibrio entre esas tecnologías y sus prácticas. Todas participan por igual en el ritual, pues es allí donde se experimenta el pensamiento integrativo que se alimenta de varios lenguajes. El pensamiento indígena –va a sonar extraño, demasiado posmoderno– es multimedial. El arte de las culturas aborígenes de América no privilegia una tecnología en particular sobre las otras. No silencia otras formas de la sensibilidad y del conocimiento por capricho e imposición de una tecnología. Más bien reclama como una exigencia estética la presencia de todas las artes. Danza, canto, máscara, pintura corporal, paisaje, la fauna y la flora son inseparables. Las unas carecen de sentido sin las otras. Así sucede entre los mënika y entre los kágaba.

De esta premisa parte *Forschungsreise zu den Kágaba* (1926) de Konrad Theodor Preuss (1869-1938)<sup>3</sup>. Esta obra poco conocida en Colombia, a pesar de haber sido traducida parcialmente al español, se compone de cuatro estudios: el diario de campo con sus respectivas fotos y grabaciones fonográficas, una antología de las narraciones de los kágaba, un diccionario kaugian-alemán y una gramática de la lengua kaugian. Hoy en día las grabaciones fonográficas, las fotografías, las máscaras y los trajes recogidos por Preuss se encuentran en museos de Berlín y de Gotemburgo, sin que todavía se sepa cuándo será posible repatriarlos para que sus verdaderos dueños los puedan emplear en la recuperación de la memoria ancestral. De los estudios publicados en alemán se puede inferir

---

3. Etnógrafo alemán que vivió en Colombia entre 1913 y 1919. Dirigió el Museo Etnológico de Berlín. Dentro de su extensa bibliografía sobre culturas aborígenes de Colombia se pueden mencionar, además de los libros en torno a los kágaba, *Religion und Mythologie der Uitoto* (1923) y *Monumentale vorgeschichtliche Kunst. Ausgrabungen im Quellgebiet des Magdalena* (1929).

que el autor en todo momento consideró pertinente no subordinar la interpretación de los saberes kágaba a la transcripción alfabética y la lectura de textos en lengua kaugian. Para Preuss, el estudio de una cultura debe partir del hecho de que es una totalidad y como tal es “hasta cierto punto como un todo artístico” (1926, 3), es decir, una construcción de múltiples elementos culturales, propios y foráneos.

El tema de la transcripción alfabética, el registro por escrito de la lengua kaugian, cuestiona profundamente a Preuss. Él advierte que “se sabe que la transcripción de frases es algo forzado, en tanto se le muestra al indígena frases en una forma de pensamiento que le es ajena” (21)<sup>4</sup>. Precisamente en esto consiste el problema de la escritura, en que ella se le presenta al aborigen en una forma que le es impropia a su sistema de pensamiento, es decir, completamente cosificada y descontextualizada de su construcción cultural propia. Lo mismo se podría decir de la fotografía que inventa una postura y una forma de aparecer del indígena frente a la cámara y dentro de la tradición visual europea. Es evidente que esa postura le interesa más al investigador que al indígena (Palacio, 2015). Lo que la escritura (y la fotografía) le muestra al sabedor es una escisión entre el usuario de la escritura y la comunidad dueña de los saberes ancestrales. Sin contar que el texto aparece como una reducción violenta de los distintos sistemas de significación que rodean el acto comunicativo original. No es que los kágaba no entiendan la importancia de la escritura para la preservación de algunos saberes de su cultura; más bien se resisten a aceptar la reducción al texto, pues ella implica la perdida del contenido mismo, que la escritura esquemática no

---

4. En el original: “das Aufschreiben von Sätzen [...] etwas Unnatürliches ist, indem man dem Indianer Sätze einer ihm fremden Denkweise vorlegt”.

puede recuperar. Los kágaba entienden que el saber es algo integral, no monomedial. Por tal razón se niegan a “explicar su conocimiento fuera del orden establecido en sus tradiciones y cantos” (22)<sup>5</sup>. Cuando se lee un texto de la literatura kágaba o mīnīka sin presenciar o conocer el evento que da origen a tal conocimiento y en el cual dicho conocimiento tiene una función, entonces se asiste a una domesticación sin sentido del pensamiento aborigen. Fuera de sus tradiciones y cantos, sin la presencia de las máscaras, tales textos aparecen sin contenido. Manuela Fischer, la continuadora de Preuss en el estudio del pensamiento kágaba, habla incluso de las máscaras como un medio que les posibilita a los kágaba un “cambio de perspectiva” cognitivo frente al tiempo y al espacio (Fischer, 2009, 1).

El šibalama, el canto para los kágaba (o el jagagi para los mīnīka) corresponde al saber secreto, “abarca todo el bagaje intelectual del mama” (Preuss, 1926, 96). Esta manifestación tiene un alto contenido filosófico pues está ligada a los rituales fundamentales de la vida. El šibalama no es una palabra, no es un texto. En el texto está grabada apenas una parte de lo que puede decir o se debe hacer durante la danza. De hecho la danza con sus integrantes son el contenido intercambiable del canto. El šibalama como noción se compone de ši, hilo, y de avahi, permanecer, existir (96). Los hilos del canto se muestran claramente en el ritual del nacimiento, del matrimonio, de la muerte, de la cosecha, de la enfermedad, de la fertilidad. Y más aún, todo acto de conocimiento está ligado al šibalama.

El conocimiento, el aprendizaje, es una fiesta danzada. “Aprender para los aprendices del templo significa šitsihi de

---

5. En el original: “Die Indianer sind gar nicht imstande, außer der in den Überlieferungen und Gesängen festgestellten Ordnung ihr Wissen von sich zu geben”.

ši y nihi, es decir, literalmente apretar con un hilo” (97)<sup>6</sup>. Danzar es entonces ligar mágicamente con movimientos rápidos, con saltos, con gritos, con ofrendas. Danzar en círculos que se estrechan y se amplían alternativamente, danzar atados de las manos es la mejor expresión del pensar kágaba. Durante la danza surgen las voces melodiosas y estridentes que manejan la tensión y la estructura de lo narrado, de lo pedido. Tales voces ligan la palabra a los movimientos del cuerpo colectivo. La letra del canto no sabe nada de la fiesta que se prolonga día y noche, por largas semanas, con cortos relevos y poca alimentación. Tampoco sabe de los participantes que experimentan en el agotamiento el camino hacia la ligadura mágica. La letra del canto no es la ofrenda adecuada a la madre universal, pues ella es en sí misma la razón y la necesidad de la danza, del canto. De hecho en el pensamiento kágaba la madre de todas las cosas, de todos los seres, de las semillas, de las artes, del conocimiento, la madre del universo, del fuego, del sol, de los astros, esta madre no es otra que la maestra del canto: Šibalamanueumáñ.

El mama Miguel Nolavita dictó a Preuss la letra de un canto. Preuss la transcribió en caracteres latinos al kaugian y luego la tradujo al alemán:

Abuela *Suzáubañ* enfermedades comerá era toda clase de dolores todas enfermedades comerá era en el cuerpo donde tú el dolor sentirás aquí cogerlo comerlo lo que en la pierna tú el dolor sentirás aquí cogerlo comerlo lo que en el brazo en la cabeza en el estómago tú tendrás es aquí coger comer haría madre *Gauteóvañ* esto había dicho era (Nolavita, 1915, 233)<sup>7</sup>.

- 
6. En el original: “Lernen von seiten der Tempelnovizen heisst šitsihi aus ši und nihi, d. h. wörtlich mit einem Faden befestigen”.
  7. Traducción literal palabra por palabra de la versión kaugian-alemán de Preuss: “Šíka Suzáubañki mulbatá zalyika narlalá saliňga mizíka lula nala mulbatá zalyika narlalá hanankalelyi mia mizíkalyi ain gukan ga kalazala mizíkalyi ain gukan ga gularzala

El cuerpo del texto en kaugian le permite a Preuss establecer ciertas regularidades rítmicas, sonoras: narlalá (era), lula (clases), nala (todas). Incluso algunas repeticiones léxicas y sintácticas: mulbatá (enfermedad), ain gukan ga (aquí coger comer). También le posibilita ver las construcciones locativas: kala-zala (pierna - en), gularzala (brazo - en), sáñ-zala (cabeza - en), mitar-zala (estómago - en). El cuerpo del texto en kaugian no permite comprender la dimensión intelectual del acto comunicativo que hay detrás de la danza, del canto, de las máscaras. Los kágaba ya habían sido visitados por emisarios de la escritura mucho antes de Preuss. Se sabe que hubo otros investigadores que en el siglo xix llegaron hasta las tierras de las aluna kágabai (personas divinas). La historia kágaba registra tales personajes. Uno de ellos, por ejemplo, le enseñó a un mama a escribir, para que pusiera sobre el papel los cantos. A este mama se le llamó Eskrivano, un día se enfermó gravemente y se convirtió en piedra. “Mulbatá hiúngule kala akatsá”, dice el mama Jacinto Garavito (1915, 282): contra la enfermedad, se danza. El riesgo de la escritura está en sus virtudes, ella reduce para hacer preservable. Lo importante es decidir qué se preserva, si lo que silencia el pensamiento ancestral o si lo que lo deja hablar. En el primer caso estamos frente a un crimen de lesa humanidad.

---

sáñzala mitarzala mizigakuei nalyi ain gukan ga atšalyika hava Gautióvañha akalílē žalgú”.

Aquí no se citan las traducciones al español de Mercedes Ortiz (1993) ni de Manuela Fischer (1989), porque ellas no reproducen las transcripciones al kaugian que elaboró Preuss, sino que traducen las versiones alemanas que redactó el mismo Preuss.



## Poetizar, un crimen

Resulta malsano hablar de uno mismo –aunque por interpuestas figuras ficticias– para explicar un fenómeno estético, en este caso, el parentesco singular entre la poesía y el crimen. No obstante, el cómo nace la poesía en Abya Yala se puede explicar a partir de dos versos de mi heterónima Sveta Aluna<sup>8</sup>: “Keine Schrift befreit uns von Verbrechen. Keim ist sie von Enthauptungen” (Aluna, 2008, 3). Traducido al español diría: “Ninguna escritura nos exime del delito. Semilla es de las decapitaciones”. En otras palabras: a la poesía escrita llegan todas las culturas ancestrales a través de un profundo malestar con y en la escritura. Malestar que, en primer lugar, tiene que ver con la historia de la escritura. El malestar en la palabra. El poeta no es ajeno a esta historia de la escritura. Y uno de sus capítulos más dolorosos es aquel que refiere la forma en que se impuso la tecnología de la escritura alfábética a las culturas del fogón. Si pensamos en que quien escribe es un poeta americano, por ejemplo, entonces escribir es recrear la forma en que se impuso la escritura a las culturas aborígenes de América. Escritura, decapitaciones y delito son tres elementos que no se suelen combinar, pues aún hoy se niegan los homicidios y las masacres de la escritura durante el robo de los territorios. Sin embargo, Sveta Aluna,

---

8. Se trata de la protagonista de una obra dividida en cuatro volúmenes, de los cuales se han publicado el primero con la poesía de Sveta Aluna, *Stolpersteine* (2008), y el último, *Finales para Aluna* (2015), en donde se cuentan sus actividades políticas.

a contracorriente y por sus experiencias en la selva de los miníka, considera que en el fondo de todo acto poético hay un acto de corrección histórica. De ahí el título de su obra, que tiene más resonancia en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Edgardo Cozarinsky explica ese título:

Las *Stolpersteine* son pequeños rectángulos de bronce, encastrados en cubos de cemento de modo que no puedan ser arrancados, fijados a la vereda frente a las casas donde vivieron víctimas del régimen nazi; tienen grabados nombres, lugar y fecha de nacimiento y asesinato, ya sea de judíos, testigos de Jehová, gitanos, homosexuales o sujetos a la eutanasia de Estado. La iniciativa es del artista alemán Gunter Demnig (Cazarinsky, 2010, 289-90).

Para que no se olviden los crímenes de la escritura en América, Sveta Aluna en la poesía y Nímairango en la novela llaman la atención sobre el peligro de la escritura en sociedades racistas, gobiernos autoritarios y procesos colonizadores. Nímairango se apropiá, sin decirlo, de los postulados de Patrick Chamoiseau, quien tiene clarísimo que todo escritor en Abya Yala debe hacerse consciente frente a la escritura dominante: ¿Cómo escribir, dice, en “cette modernité coloniale?” (1997, 17). No vivimos una modernidad educada para la crítica a las culturas hegemónicas, vivimos una modernidad para el vasallaje a los discursos europeos que condicionan nuestra escritura y nuestro gusto estético por determinadas formas de la poesía. Vivimos, incluso, atemorizados por los genocidios, las masacres y las dictaduras más feroces. Aunque en *Stolpersteine* (2008) Aluna es categórica en sus planteamientos, sigue siendo tímida en su apropiación de las estéticas indígenas. Por el contrario en su segundo libro, *Finales para Aluna* (2013), es menos teórica y más práctica. Se apropiá de los kírigaiai o géneros poéticos de la cultura miníka, para dar una muestra de lo que la escritura ha mutilado, silenciado. De hecho, en la novela la cultura miníka es una verdadera ausencia que actúa detrás de cada personaje. Al

final, se llega a decir que son manos trenzadas, cantoras, que “imaginan la noche zigzagueante en la que una vuelve a creer en lo humano” (Vivas, 2014, 128).

Pensar la escritura es rebelarse contra su orden totalitario. Contra sus modos de concebir y reducir lo humano y el mundo a la letra impresa. La escritura alfabetica traída a América por el imperio occidental desvirtuó aquellas dimensiones de lo humano que no se ajustaban al libro; tal postulado sustenta incluso lo que se llama historia, para no decir historia literaria. Para Sveta Aluna, por el contrario, la alfabetización no es la solución a todos los males de la humanidad, como aún suelen gritar a los cuatro vientos profesores, escritores y pedagogos; todo lo contrario, la escritura es fuente de males mayores y muy peligrosos, entre ellos la esquizofrenia, el vasallaje mental y el subdesarrollo. Sin mencionar, por ejemplo, la arrogancia de la escritura frente a la naturaleza, a quien intenta dominar y sojuzgar. La escritura, sobre todo la escritura alfabetica que se impuso en América, contribuyó a la sujeción y a la colonización de las conciencias no letradas (Vivas, 2009, 10). No favoreció la libertad de pensamiento, más bien promovió la dependencia de ciertos modelos de pensamiento demasiado esquemáticos y resistentes al cambio. Por eso, todo poeta americano, al escribir, debería sentirse colaborador, cómplice, de los millones de crímenes que se cometieron y se siguen cometiendo en nombre de la escritura (religiosa, jurídica, científica, poética). Quien escribe en América respalda la letra como un instrumento de dominación. La escritura asesina las culturas americanas. O, dicho de un modo menos incendiario, aquella forma autoritaria de la escritura, esa apegada a las normas y a los formalismos, a los esquematismos institucionales, esa forma de la escritura notarial que está lejos, precisamente, del acto poético, se ha encargado de empobrecer el pensar y el sentir de las culturas ancestrales. Esa escritura normativa apenas defiende los valores del humanismo católico.

De otro lado, el enemigo al que se enfrenta la poesía no es simplemente la escritura estigmatizada o demonizada. El enemigo de la poesía y de todo acto artístico es justamente el lenguaje mismo. Las formas establecidas y consolidadas del lenguaje, en las que se registran e impiden ciertos modelos de pensamiento, impuestos a sangre y fuego en el orden social, son los rivales del arte. La palabra, sea escrita, sea oral, sea visual, comporta, en tanto sistema restrictivo y regulativo del orden simbólico social, un malestar más profundo que el mencionado antes. Se trata de algo así como estar obligado a decir lo que no se piensa, lo que no se siente. Las razones de este hecho las han expuesto también los abuelos de las culturas ancestrales de Abya Yala. En miníka, por ejemplo, la palabra es un objeto de poder “južiña uai” y látigo “toirai” (Bigidima, 1998, 19). La palabra es responsable, al mismo tiempo, de la enfermedad y de la sanación. En la palabra se registran, se esconden y se administran el trauma, el control social, la discriminación, la prohibición, el dolor. La palabra administrada nos condena o condena a otros. De hecho existe un género poético en la cultura miníka que se denomina “jira”, que literalmente significa aceptar la palabra de poder, pero tal aceptar puede conducir a un maleficio o a una salvación.

Desde esta perspectiva, el viejo debate en torno a si los seres humanos piensan antes del lenguaje o si apenas piensan en y con el lenguaje se encuentra de fondo en el acto poético. Si el pensar solo es posible a través del lenguaje, entonces nuestro quehacer poético no es otra cosa que una actividad controlada por el mismo lenguaje. Lo delicado de este asunto es que cuando hablamos de nuestras experiencias en el mundo no nos damos cuenta de que el mundo tal como lo habitamos no es otra cosa que una impostura, es decir, un hecho de ficciones impuestas, soñadas por otros. Vistas así las condiciones en las que nace el acto poético, diríamos, siguiendo los versos de Sveta

Aluna ya citados, que la escritura no nos libra ni siquiera de cometer crímenes en contra de nosotros mismos. Por el contrario, los potencia, los afirma, los agrava, cuando no somos conscientes de su poder. La escritura nos ilusiona y nos condena. En especial a través de la gramática: “du lehrst mich dein liebes-wort in meinen aug verwirrst du dich, und gehst die grammatik in der hand jedes wort: streng” (Aluna, 2008, 1). “Tú me enseñas la Palabra de Amor en mis Ojos te confundes y te vas la Gramática en la Mano cada Palabra severa”. La severidad de la escritura se basa en su orden reglamentario grammatical. Antes que enseñar a pensar o a sentir, la escritura defiende sus reglas, su cárcel. Y nosotros creyendo que el amor se expresa en palabras vemos cómo el otro se aleja molesto por nuestros errores, por nuestras torpezas con el lenguaje. “Rompido” (Aluna, 2008, 12) dice otro poema para insistir en el error corregido incesantemente por el marco social. Sveta Aluna fracasa en todas las lenguas escritas, padece de un “Fleißsünden” (Aluna, 2008, 6), del pecado de la indisciplina. La disciplina de la gramática nos esclaviza, nos hace vasallos de sus caprichos. La indisciplina grammatical, en cambio, es una defensa de la creolidad. Los poetas americanos hacen una defensa del enraizamiento en varias culturas, poéticas. Para Sveta Aluna: las kágaba, mìnïka, alemanas, africanas. Los escritores antillanos Bernabé, Chamoiseau y Confiant lo señalan sin miedo, es decir, anunciando el nacimiento de una escritura distinta que no tiene por qué someterse a una norma particular, pues someterse a las etiquetas es al mismo tiempo un crimen contra uno mismo:

Ni Europeos, ni Africanos, ni Asiáticos: nosotros nos proclamamos Creoles. Llamarnos creoles será para nosotros una actitud interior; o más bien: una vigilancia, o aún mejor, una especie de envoltura mental en medio de la cual se construirá nuestro mundo con plena conciencia del mundo (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, 2011, 11).

En otro sentido, escribir también es un crimen. Poetizar es hacer daño. La palabra del poeta le duele al creador y le hace daño al lector, a la lectora. Y en muchos sentidos vivir con un poeta es vivir una temporada en el infierno. Hay palabras que inventamos para destruirnos a nosotros mismos, para destruir a nuestras familias. Sveta Aluna es el mejor ejemplo de esto. Un editor, un corrector de estilo, un profesor ha inventado a Sveta Aluna para asesinarla incesantemente y justificar de paso su fracaso familiar. La escritura, en este caso, engendra para devorar a sus propios hijos. La poesía es, sin duda alguna, un arma que atraviesa el cuerpo y lo lastima más allá del tiempo. La poesía nos marca, nos mutila y nos trastorna. Pero también, curiosamente, así dicen los mánika del río Kótue, la palabra que cura y la que enferma es la misma palabra poética. La palabra repara lo que la palabra ha dañado, va a dañar en tiempo futuro. La palabra que hace daño necesita que nosotros, como escribe Sveta Aluna, apremos los “puntos de la sutura” (2008, 3), para agregar más dolor a este dolor y así aliviar. Algo así, entonces, como si agravar el dolor lo ahuyentara. Una purga con yera –mermelada de tabaco y fuente de toda palabra– intensifica los síntomas de la enfermedad, antes de sanarla. Así la poesía, que es una preparación dolorosa para la próxima caída: el engaño. La poesía potencializa las artimañas de la ficción para hacernos entender que podemos habitar otros mundos, igualmente engañosos. Así que, entre más virulenta se torna la escritura de un mundo posible, más perceptible se vuelve la utilidad del acto poético, es decir, la ruptura con el mundo administrado del lenguaje, que es en últimas el extracto de todas las ideologías que esclavizan a los humanos. Presentar el trauma humano que implica intentar pensar sin lenguaje pero estar obligado a vivir en la cárcel del lenguaje es, en el fondo, la razón antropológica de la poesía. Escribimos sobre y en contra de las palabras; ellas inventan, enferman y administran el cuerpo. Machacando

y escurriendo el veneno de las palabras lograremos aliviarnos de sus traumas.

Con todo hecho poético, sea este proveniente de la música, del cine, de la literatura, de la pintura, de la danza, se provee al ser humano de una libertad por fuera de la ley que le permite desautomatizar violentamente su existir para reconectar al ser con la naturaleza. Todo hecho poético debe matar lo establecido que impide el diálogo con los organismos vivientes, visibles e invisibles. Matarás sobre todas las cosas, es su mandamiento. Aquí matar es acabar con lo que impide la vida en plenitud. Por eso el poeta se enfrenta especialmente a las ideas masificadas del ser, a las formas esquemáticas del sentir y del pensar impuestas por las instituciones que controlan la vida en sociedad. Levanta su voz de protesta, es curioso, contra el antropocentrismo. De no hacerlo, seguiría siendo un repetidor de la sensiblería y el autoritarismo, de la arrogancia de quienes quieren ser dominadores sobre los animales, las plantas, sobre el río y obviamente sobre otros humanos.

Si el arte aspira a ser arte debe alcanzar primero la libertad, salir de la cárcel que le ha impuesto el lenguaje administrado. Y la libertad es posible gracias a lo que Arthur Rimbaud denominara “le dérèglement de tous les sens” (Rimbaud, 1993, 190). La libertad de la poesía implica un desorden, un desarreglo de todos los sentidos, pues los humanos necesitan ampliar el marco sensitivo y cognitivo con el que aprehenden el mundo organizado, sea el de afuera o sea el de adentro. Quien no entiende que hasta los afectos y las emociones son códigos sociales difícilmente tendrá algo que decir en poesía; ¿a qué se le podría oponer si se muestra conforme con la sensiblería consumista? Por eso se exige que la poesía sea también una crítica permanente a la mecanización del pensar y a la domesticación del cuerpo. La poesía surge como reacción al malestar general que produce el mundo administrado y establecido por el lenguaje totalitario e institucional, fundado por la

escuela, por la familia, por la sociedad en su conjunto. En contra del control social que pide apego a las normas y a los valores, la poesía solicita el crimen, la abolición incesante de toda ley. Mientras que el lenguaje social imprime en el cuerpo categorías morales, políticas, sexuales que controlan nuestros sentidos y nuestras ideas, el poeta está dispuesto a oponerse radicalmente a tales atrofias de la perversión y la imaginación. El estímulo que le hace la imagen poética al aparato perceptivo humano lo libera del sometimiento voluntario a lo impuesto. La imagen poética es una ayuda que nos prepara para salir de nuestra esclavitud autoculposa, como dijera Kant refiriéndose a la Ilustración (Kant, 1986, 28). Esa ayuda forma nuestra capacidad para servirnos de nuestro “Verstandes ohne Leitung eines anderen” (Kant, 1986, 28). Servirse de su propio entendimiento sin la dirección de otro también es la apuesta de la poesía, aunque su rival sea la misma razón ilustrada. Lo que la sociedad acepta como una verdad incuestionable, digamos la razón ilustrada, es precisamente lo que debe ser superado por la poesía. Lo incuestionable debe ser desvirtuado en la poesía. Poetizar es un crimen, pues deviene de una irreverencia, de un irrespeto a las autoridades. El “sin la dirección de otro” kantiano se desdobra en una multiplicidad en la poesía de Rimbaud. Allí se dice que el “je est un autre” (Rimbaud, 1993, 190). Para romper con la dirección de otro, aunque este otro sea el mismo Kant, se propone la descentración del sujeto de sí mismo, es decir, la esquizofrenia o el éxtasis. Para desatender el dogmatismo ilustrado, el poeta recupera las virtudes sensitivas y cognitivas de la enfermedad. Estar enfermo es percibir el mundo en sus fracasos, en sus inestabilidades.

Con la enfermedad inducida por la obra el poeta perturba la sensibilidad del público; le hace entender que ella se encuentra atrofiada por los sistemas de la razón socializados. En la experiencia poética, el poeta des-ajusta, es decir, ajusta a otros parámetros la sensibilidad y el

entendimiento. Siempre con la intención de inventar diferentes representaciones para ese mundo que hasta antes de la experiencia poética se le presentaba como inmodificable, es decir, terminado y cerrado en sí mismo. Para la estética no es un secreto que el arte es un acto de conocimiento, esto es, una forma de crear mundos, con una validez social y científica al mismo nivel de la filosofía y de la ciencia. La diferencia entre ciencia y arte no consiste en el grado de legitimidad en la apropiación y producción del conocimiento, sino, precisamente, en su modo de hacer comprender el conocimiento. De allí que para Goodman la epistemología deba incluir tanto “a la filosofía de la ciencia como a la filosofía del arte” (Goodman, 1995, 15). Y de hecho el desarrollo tanto de la una como del otro depende en gran medida de la sospecha fundamental frente a lo supuestamente definitivo o, en otras palabras, las verdades absolutas. Tanto la ciencia como el arte tienen por fundamental e irrefutable la permanente puesta en crisis de todo lo sólido; incluso la poesía misma. Otro de los crímenes del arte es el escepticismo fundamental, el descrédito de todo. Nada le resulta tan dudoso a la poesía como la imposición de verdades. Las sociedades desarrolladas y exitosas siempre pasan por el filtro de la verdad sospechosa que surge de la poesía.

A la democracia, por ejemplo, Sveta Aluna opone la anarquía; a la ternura, el crimen; y a la poesía urbana, el jira. Y, evidentemente, a quien debe cuestionar en primer lugar la joven poeta –mi heterónima– es a ella misma. Es decir, debe sospechar de sus percepciones, de su forma de sentir y de entender el homicidio, el suicidio. En pocas palabras: Sveta Aluna quiere suprimirse a sí misma, antes de entrar en la poesía y para permanecer en la poesía. No puede pactar con el lenguaje porque este falsea sus pensamientos, sensaciones y sentimientos. No puede pactar con él porque el lenguaje es un manual de engaños. Sveta está obligada, más bien, a poner bajo sospecha de totalitarismo

cualquier expresión consolidada. La palabra es un cuerpo extraño dentro del cuerpo, que con demasiada frecuencia se infecta y supura. Por eso, la poeta se sabe infectada de lenguaje, y debe dietar, hacer ayuno de palabras, entrar en fiebre de palabras, en malestares generales entre significantes y sentidos manoseados. Así, solo así, asiente la necesidad de combatir al enemigo que la posee. Luchar contra sí misma en el lenguaje es otra forma del desajuste mental, del suprimirse. Por supuesto que no del todo, pues las expresiones halladas no son otra cosa que una modificación temporal del orden invasor, es decir, el fortalecimiento del mismo lenguaje. Por supuesto que no se trata de una autosupresión por desespero, por incapacidad, sino todo lo contrario, es la capacidad de sentirse sin la ayuda del otro invasor la que la lleva a un vacío.

La tragedia del poeta consiste precisamente en que no se puede librar de su enemigo. Debido a sus ataques al lenguaje, el lenguaje, su opresor, se revivifica y, a la postre, convierte todo hecho poético en un lugar común, es decir, en una “versión-del-mundo” (Goodman, 1995, 43) que será socializada, impuesta. Así se entiende el nacimiento de los movimientos artísticos, de los estilos, de las escuelas. Así mismo se podría entender la necesidad incesante de la poesía de enfrentarse a muerte con la tradición. “Torcerle el cuello al cisne” no fue apenas una proclama de los enemigos del modernismo latinoamericano; también una ruptura con la forma de entender el mundo que habían instalado los modernistas. Asesinar al padre es el principio de la autonomía poética. Asesinarlo y mezclar sus restos con los restos de otros cientos de cadáveres provenientes de tradiciones disímiles: creolizar. Así emerge una conciencia alterada y múltiple, una presencia altamente peligrosa.

La experiencia de los estados alterados iguala la experiencia poética al desequilibrio mental, a los estados de trance. La tesis no es nueva: en la máxima reducción del

lenguaje, en la supresión de la necesidad del lenguaje, diciendo el lenguaje, se puede creer que es posible pensar sin lenguaje, es decir, en la carne próxima a la muerte. El arte como combate con uno mismo a través del lenguaje sin comunicación es un pathos del querer-ser-un-otro-en-el-mundo. El poeta es un doliente del mundo enraizado en su cuerpo y ya que tal mundo es producto del lenguaje, el poeta es al mismo tiempo un dietante del lenguaje. Médico y paciente. Se agrede y se cuida en el lenguaje. Desde Aristóteles hasta el Romanticismo alemán, se ha hablado de la melancolía y del entusiasmo que implica esta singular condición paradojal. El estar fuera de sí sin poder abandonar el cuerpo propio es un síntoma propio de la experiencia artística. En esta versión del mundo el mayor responsable del dolor y de la enfermedad es el propio artista. Criminal y victimario coinciden, cohabitan voluntariamente. Poetizar es una acción voluntaria de matar o herir gravemente al poeta.

En las culturas ancestrales existe un milenario legado cultural que habla de la imposibilidad de diferenciar entre experiencia artística y curación de dolencias. Ambas participan por igual del vuelo estimulado por las plantas de poder (jibina, diona, unazi) en asociación con la palabra vibrante del canto. El arte del jíra enferma por igual al sabedor y al paciente, antes de armonizarlos. De hecho, el sabedor o poeta padece con mayor intensidad los males que el mismo enfermo, el lector. Así se produce un traslado de la enfermedad real a la enfermedad inducida, imaginada. El canto o ruakí, entonces, sana enfermando. Y el desdoblamiento propiciado por el arte llega a convertirse en un universal antropológico. El humano necesita del arte para aprender a ser otro y matarse. Solo en un estado de éxtasis, es decir, en la salida de sí mismo es posible acceder a la ficción. Gracias a este paso por la ficción es posible vivir la muerte en carne propia. El “ek-statischer Zustand erzeugt Formen von Totalisierung” dice un esteta alemán

(Iser, 1991, 147), es decir, en el desdoblamiento de sí mismo se engendran formas absolutas e inéditas del mundo y a través de ellas se restaura la convivencia con el mundo. Aquí la poesía da un golpe de estado al orden establecido y a punto seguido instaura un nuevo orden, del mismo modo caprichoso, autoritario, pero excepcional.

¿Cómo se estimula el vuelo chamánico en el caso de Sveta Aluna? Existen múltiples maneras de provocar el estado alterado de la conciencia y no todas ellas, como se suele creer, están asociadas a sustancias enteógenas. El trastocar de los sentidos en el caso de Sveta Aluna se produce por una impostación, por máscaras, por préstamos y robos estéticos. Me explico: Sveta Aluna me permite una forma del travestismo; suelo creer que soy y puedo hablar y escribir como una mujer que ha vivido y amado en alemán, español y dos lenguas indígenas: el miníka y el magü tagü. En tal sentido realizo mi muerte verdadera. Doy muerte a todo lo evidente y me reinvento en cada poema. Simulo su voz y me embriago con sus historias. Sveta es una colección de máscaras que necesito para aliviar mis dolencias y transitar de vez en cuando entre los delincuentes que gobiernan esta sociedad. Ella es otra forma de pensar y de sentir este país, sin la cual no podría resistir la violencia vuelta espectáculo. Con travestismo quiero decir, también, creolismo, es decir, pasar recursos expresivos de un medio a otro, de un arte a otro, de un idioma a otro. Matar uno para crear otro. Las transposiciones que conozco son del tipo de la traducción. Traducir mis pensamientos, mis experiencias y miedos de un idioma a otro, mezclar esos idiomas, es la forma de hacer poesía que puedo practicar. Para cortar el predominio en mi cerebro y mi cuerpo de la lengua española procuro –y este es un ejercicio diario– pensar, hablar, escribir y ser en otros idiomas, en especial en alemán y, ahora, en miníka. Así mismo alcanzo un estado de alteración cuando logro neutralizar la presencia de la escritura totalitaria y reeduco mis sentidos en otros lenguajes como

la pintura, la música, el cine, el canto. En lo que evidentemente poseo una incapacidad mucho más pronunciada que en la escritura. No solo de literatura, de letra, se alimenta la poesía. Al contrario, desconfío y gusto muy poco de la poesía hecha en letras y para letrados. No soy un erudito ni un docto. Lo mío con Sveta Aluna es, francamente hablando, la incomprendión deseada, la incomunicación que se produce cuando se rompe con el lenguaje. Mi vuelo chamánico despegá más fácilmente con el estudio de los insectos, las aves y la frialdad de los asesinos, que con el yagé o con la lectura de mis colegas.

Estas últimas ideas anuncian ya por qué el poetizar pasa en corto tiempo del trastrocamiento de los sentidos y las categorías mentales al crimen. O a la inversa. Desautomatizar los sentidos es instaurar un orden diferente a lo dado. Enfrentarse, principalmente, a la educación que nos han fijado. Destruir el orden establecido sirve para acabar con las chataduras, los clichés y los prejuicios en todos los órdenes. Uno de esos famosos clichés es el llamado yo poético, yo lírico, abusado hasta el mecanicismo. Sveta Aluna –mi otra– intenta escribir más bien en un “nosotras dos”. La poesía del nosotras dos evidencia la incomodidad y la inseguridad del mundo administrado. Se trata de una batalla contra el léxico simplista, ridículo, autoritario y de una apuesta a los errores sintácticos, gramaticales, de traducción. En esta obra es posible escribir “rompido” y mezclar palabras alemanas con palabras magü tagü, kágaba y miníka. La búsqueda de otras sensibilidades y categorías para lo humano hace legítima y pensable la eliminación del creador. El suicidio del yo se logra en este nosotras dos. Ni el género ni la clase social ni la lengua ni la nacionalidad ni la disciplina artística predisponen más al suicidio que la lucha frontal con el lenguaje de nuestros maestros. Kay Redfield confirma que los artistas incrementan vertiginosamente los índices de suicidio. Tal incremento se debe entender no tanto por la idea popular de que existe un

vínculo entre la locura y la genialidad, sino más bien por los “cambios cognoscitivos del estado de ánimo y del comportamiento reportados durante los episodios de intensa actividad creadora” (Redfield, 1993, 89). Dentro de esos cambios se registra con gran frecuencia el entusiasmo, la irritabilidad, la tendencia a disputar y, como complemento, el suicidio. El suicidio del artista, por tales razones, no se produce por un desencanto ramplón con la vida o por un fracaso artístico. Es más bien la intensificación del sentir y del pensar el mundo bajo otras coordenadas lo que alcanza su confirmación en el suicidio. Kafka, autor prolífico –más de veinte volúmenes–, sintetiza esta tensión en una frase: “El escribir se me niega” (Kafka, 2010, 114). El ayuno de escritura se da por una compulsión a escribir, a buscar en la escritura la forma suprema del escribir, que no es otra que el silencio por escrito. No la ausencia de palabra; la palabra que calla, que estando presente no se deja oír. Explicar estas fases de gran productividad con resultados lamentables permitiría hacerse a una idea de lo que significa la supresión del sujeto empírico en beneficio de la obra que cercena, que agota, que mata. Quien ha pasado por esta terapia comparte con Kafka el odio por los escritores. Por esos que celebran que escriben, que se regocijan por sus obras y se admirán de sus logros. Kafka, por el contrario, sabe que “los escritores hablan hediondez” (Kafka, 2010, 113).

La lucha con el lenguaje enceguece y puede convertirse ingenuamente en una aprobación de la guerra. Son muchos los poetas que pasan de la poesía a la admiración del horror. El poeta se deja deslumbrar por las atrocidades y los juegos pirotécnicos de las armas. Se muestra partidario de ellos, al descubrir un cúmulo de metáforas y músicas insospechadas. La antología de Kurt Fassmann de poemas a la guerra, extractados de varias épocas y culturas, revela aterradoramente que el tema ha sido de gran fascinación para los poetas del mundo y, en parte, por

qué no decirlo, que ellos la han estimulado (Fassmann, 1961). No es fácil poetizar la guerra sin caer en sus trampas seductoras. Entre oponerse a la guerra y elogiarla por su poder deshumanizador no hay caminos visiblemente separables. El siglo xx nos ha dado ejemplos contundentes: Filippo Tommaso Marinetti, con su “Bombardamento di Adrianopoli”, demostró que se podía ser un poeta y un promotor del crimen. Y muy a pesar de las diferencias ideológicas con Marinetti, no tendríamos forma de rechazar la calidad de su obra. Basta unos versos para escuchar esa música oprobiosa: “*Furia affanno orecchie occhi narici aperti!*” (Marinetti, 1993, 612). El complemento a esta actitud es la posición del poeta alemán Gottfried Benn, quien declaró, en momentos en que cooperaba para el nacionalsocialismo de la postguerra, que la poesía no sirve para nada, mucho menos para mejorar el mundo. Lo que sí logra la poesía, aún la poesía de la guerra, es algo aún más radical: “*Alle Dinge wenden sich um, alle Begriffe und Kategorien verändern ihren Charakter in dem Augenblick, wo sie unter Kunst betrachtet werden*” (Benn, 1988, 152). Todas las cosas se transforman, todos los conceptos y categorías cambian su carácter en el instante en que son contemplados por el arte.

Criminal es, sin duda, ese cambio de conceptos y categorías, pues conduce a un vacío, a un terreno movedizo, en el que todo resulta relativo y debe empezar de nuevo, es decir, volver al origen, en el que éramos uno con todos los seres de la naturaleza. Allí se esconde el poeta, cubierto por el manto de su arte y, al parecer, tiene miedo de cuestionar directamente el asesinato de gente inocente. La poeta Sveta Aluna sabe que poetizar el crimen no es fácil, pues obliga a tomar partido. Elegir una u otra expresión nos obliga a estar en contra o a favor de la guerra. No hablar de la guerra por simple comodidad condena al poeta a una incapacidad ética y moral. La apuesta es grande: se trata de mirar la guerra con otros conceptos y categorías.

Un poema final de Sveta Aluna muestra el doble filo de ese puñal:

Mit Verbrechern aller Art gehe  
Ich in Freiburg tanzen: *paras, guerrillos, tombos.*  
Wir betrinken uns mit Witzen.  
Wer darf die Augen stechen,  
Wer die Beine brechen,  
Wer zündet hinein die Leichen.  
Wer stirbt als erster, wer als letzter.  
Geeignet sind wir auf einen Kompromiss:  
Kotzen darf keiner.  
Schwerelos ist das Spiel,  
Wir verfälschen die Namen der Opfer  
(Aluna, 2008, 76)<sup>9</sup>.

El idioma alemán es una máscara que le permite a Sveta Aluna un distanciamiento frente al tema. Pero las palabras en español que definen el asunto advierten a cualquier lector informado que se trata de algo conocido. En este poema, sin embargo, tales categorías aparecen en una serie, en un mismo verso, en un mismo nivel. Como si fuera poco *paras, guerrillos* y *tombos* son amigos de farra de Sveta, quien a la postre, sabemos, es víctima y victimaria gozosa. Ella admira y repreuba el lenguaje que justifica la destrucción de lo humano y lo festeja. Ella se sorprende y denuncia la reducción funcional de los valores éticos

- 
9. Con criminales de toda calaña voy a bailar  
en Freiburg: *paras, guerrillos, tombos.*  
Nos emborrachamos con chistes.  
Que quién puede chuzar los ojos,  
Que quién quiebra las piernas,  
que quién incendia los cadáveres hacia adentro.  
Que quién muere de primeras, de últimas.  
Dispuestos estamos a hacer un compromiso:  
Ninguno puede vomitar. Ingrávido es este juego,  
Falsificamos los nombres de las víctimas.  
(Aluna, 2008, 77).

en una sociedad donde las masacres han pasado a hacer parte del repertorio de chistes flojos, en un país donde los chistes serios acompañan el número de masacres. En esta versión del mundo inventada por los grupos armados, vomitar tiene una sanción social; descuartizar, no. Todo vale en la guerra, basta alterar los nombres de las víctimas.

Hasta aquí hemos intentado rastrear un vínculo estrecho entre dos proposiciones: 1) poetizar, un crimen y 2) poetizar el crimen. Ambas son equiparables. En primer lugar, pues, el acto poético en sí mismo ya demanda una serie de comportamientos antisociales por parte del creador y una visible actitud combativa de la obra. En segundo lugar, poetizar el crimen plantea una serie de riesgos tanto estéticos como políticos. Poetizar el crimen es una redundancia, si se tiene en cuenta que el acto poético nace de una voluntad de cambio radical que implica la muerte, la supresión de algo dado, para renacer en pájaro, en piedra, en montaña, en río. Poetizar el crimen haría pensar además que se puede estar de acuerdo con el crimen. Atacarlo, por el contrario, exigiría un cambio necesario en los modos de concebirlo.



## Cantar la poesía mīnīka

*Jubie, jubie.  
Jairue, jairue.  
Jubie, Jubie.  
Jairue, jairue.*  
*Anabi raīdīt mooñoke jitoo,  
dama jerie guiyanona,  
taīnuiat̄, rafuiat̄ yote.  
Uaiteko, uaiteko.  
Uaiteko, uaiteko.*  
*Anabi raīdīt mooñoke jizaa,  
dango jerie guiyanona,  
taīnuiat̄, rafuiat̄ yote.  
Uaiteko, uaiteko.  
Uaiteko, uaiteko<sup>10</sup>.*

El fakáriya murui que acabamos de cantar nos ubica en el tema central de este capítulo. La pregunta cómo leer la poesía indígena está asociada a numerosos aspectos que intentaremos presentar con un propósito pedagógico, antes de pasar al análisis de lo que representan los kirigaiai, en general, y dentro de ellos el fakáriya murui, el zījīna eiki, el buñua y el ruaki en particular.

---

10. Este canto nos fue entregado en el 2012 en la comunidad de San Antonio, departamento del Amazonas, Colombia. El maestro fue un niño de siete años, Jefrey. Luego supimos que lo había aprendido del abuelo Kuegákudo (“El que tiene el instrumento con el que se escribe”), quien falleció hace cuatro meses. A ellos dos va nuestro reconocimiento y homenaje. A ellos debemos gran parte de nuestra alegría al cantarlo.

Comencemos con una distinción indispensable: el concepto *indígena*. Con él hacemos referencia a producciones y apropiaciones culturales heterogéneas muy lejos de llegar a constituir un conjunto aislado. Aunque se hable, por ejemplo, de una cultura específica, digamos la muisca (Restrepo, 2013), siempre se habla de obras de rasgos muy diversos, a veces contradictorios y hasta excluyentes. Los términos literatura indígena, indigenismo, indianismo, neoirlandesismo, entre otros más refinados, como literatura oral y oratura, han hecho carrera entre los estudiosos del mundo indígena y de los mitos (Hymes, 1994 / Vásquez, 1999 / Echeverri, 2002 / Orrego, 2013). No obstante, convendría señalar algunas diferencias que tal vez resulten de utilidad, aunque su nominación sea simple, ya que no pretenden abrir el debate sobre la pertinencia o no del uso del término *indígena*, con el cual nunca hemos estado de acuerdo (Vivas, 2012). A lo largo del continente americano existen todo tipo de obras verbales y no verbales que conforman el patrimonio cultural de cientos de pueblos ancestrales. Esta situación no es hoy menos diversa ni menos compleja que en el pasado. Todo lo contrario, la pluralidad de fenómenos se mantiene viva en cada país. Habría que indicar, para empezar, que existen obras indígenas escritas en lenguas modernas. Dichas obras han logrado una mayor difusión que otras escritas en lenguas ancestrales. Los casos del *Popol Vuh* y del *Yurupary* son muy conocidos. Asimismo podríamos plantear que las transcripciones de composiciones indígenas en escritura alfabética han dado a conocer, para un público especializado, las obras orales de pueblos no occidentales (Candre y Echeverri, 2008). En este último punto se abre un sinnúmero de obras muy disímiles entre sí y cuya pertenencia a un género discursivo en particular aún está por aclararse. Baste recordar que, por ejemplo, muchos indígenas manifiestan su desacuerdo con esas transcripciones y señalan que no entienden lo que allí se escribe. La gran mayoría de las obras de la poesía in-

dígena ancestral no tienen sentido cuando se divultan en libros. Son obras de la ritualidad y no apenas de la oralidad, como se suele pensar. Tienen sus significados de vida en la danza, el canto, la cestería, los tejidos, la culinaria, la pintura corporal, los petroglifos, la medicina, la agricultura, etc. De tal modo que hablar de “poesía indígena” o incluso de “literatura indígena” implica una reubicación del concepto tradicional de literatura en un espacio más incluyente. Me explico: pensar el arte verbal indígena desde la idea reciente y moderna de literatura escrita es, por lo menos en los últimos casos señalados, improcedente, pues el estudio de la poesía indígena debe partir de una crítica al concepto de literatura reducido a la escritura. Pero no se trata de retomar la disputa entre oralidad y escritura que está anclada en una supuesta linealidad del proceso civilizatorio de la humanidad europea (Elias, 1978). Se supone que las sociedades desarrolladas pasaron de la oralidad a la escritura, y gracias a esta lograron una producción superior del conocimiento (Ong, 1982 / Goody, 1986). Esta mirada contraria a los procesos de transculturación vividos en América no permite entender la singularidad de nuestro contexto (Rama, 1984 / Ortiz, 1987 / Lienhard, 1989). La escritura de la poesía no puede ser relevante para comprender qué es la poesía. En especial porque la escritura es una contracción moderna de la poesía. Apenas una aparición reciente. Para entender este asunto habría que adoptar la discusión de Edmund Husserl cuando hablaba de la crisis de las ciencias. Recuérdese que esa crisis se debió a la obsesión positivista que intentó reducir el conocimiento a los hechos mesurables y dejó de lado la experiencia vital que era inefable. En pocas palabras: la escritura es incapaz de abarcar la poesía, aunque le sirva de medio; la poesía emerge antes de la letra. De otro lado, la letra no es el instrumento exclusivo de la poesía, pues ella también se manifiesta en múltiples formas expresivas diferentes a la letra. Frente a la poesía indígena, la literatura escrita

resultaría ser apenas un “Restbegriff” (Husserl, 2012, 9), es decir, el concepto/resto, las sobras de un concepto y no el concepto en su totalidad. La esencia de la poesía no está en la escritura ni mucho menos en el cálculo que hagamos de sus elementos observables, medibles, cuantificables. La esencia de la poesía está en lo inabarcado por el concepto *literatura*. La letra es frente a la poesía, literalmente, la materialidad de un fenómeno biológico que surge de la necesidad antropológica de la ficción y la imaginación. La poesía es más antigua y diversa que la invención de la escritura y sus técnicas de corrección y edición. Antes de la letra ya existía la poesía y, aún hoy, la poesía existe en sociedades ágrafas. Así que la poesía ancestral no tiene que ser escrita para ser poesía, pues lo que da origen a la necesidad humana de la poesía son las preguntas fundamentales de la existencia en su búsqueda de la reconexión con la naturaleza, los significados de vida de que habla Green Stócel (2011), y no los tipos de letras ni la extensión de los versos o los párrafos, ni siquiera las imágenes que producen las combinatorias de palabras. Mucho menos el prestigio de las editoriales que pretenden rotular lo que es poesía y lo que no lo es. La poesía da fundamento a la existencia y colinda con la metafísica y la dimensión espiritual de la especie humana. En la poesía los humanos recuperan su lugar en la naturaleza, su labor dialogante con todas las especies. Hölderlin decía: “Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet/ Der Mensch auf dieser Erde” (en Heidegger, 1937, 11). Lleno de méritos, mas solo poéticamente, habita el hombre en esta Tierra. La poesía es el mérito mayor de la humanidad, pues ella sustenta modos de conocimiento emparentados con el misterio mismo de la vida. La poesía desborda a todos aquellos otros modos que se emplean para separar la sociedad de la naturaleza, los humanos de las otras especies; la poesía crea un vínculo y un compás entre el sentido de la vida y el sentido del mundo. Ella les disputa a las ciencias la comprensión de la

unidad del hombre con el planeta, el parentesco entre la infinidad de órganos y seres. En una palabra: ella ayuda a explicar el jágiyi del que tanto hablan los miníka, es decir, el aliento de vida, anterior a la existencia y perceptible apenas en el acto de respirar. La poesía es un Heimkunft, para decirlo con un título muy propio de Hölderlin. Es un regreso al hogar futuro, al origen. Y está dedicada “An die Verwandten” (Hölderlin, 1984, 119), a los parientes, a los ancestros.

De otro lado, hay una idea heredada del mundo colonial y del periodo republicano que clasifica lo indígena dentro de lo antiguo, lo primitivo, y a la literatura dentro de lo moderno. La verdad es que lo antiguo es también lo moderno, depende de cómo se le mire. Los griegos de Hölderlin son un ejemplo contundente. Las obras del arte verbal indígena coexisten con las del arte verbal escrito, y no apenas desde que los españoles llegaron a América. Antes del arribo de los invasores europeos, los indígenas ya manejaban varias tecnologías de la palabra no alfabetica. En ninguna época de la historia de estas culturas la escritura alfabética y las otras escrituras son indicadores de su primitivismo o de su modernidad. Tampoco es posible afirmar que en ellas hubo oralidad y ahora hay escritura. Ninguna de las dos es el resultado de las otras, sino que se mueven a su propio ritmo, aunque a veces, en complemento, en sus propias lógicas y tradiciones. Un indígena de hoy puede fortalecer su lengua ancestral mientras utiliza un iPhone. Es evidente, sin embargo, que las repúblicas americanas son las responsables de haber impuesto el lema de que el conocimiento escrito y lineal debía sustituir al conocimiento espiral, fruto del tejido y la danza. Debido a ese prejuicio enseñado en las escuelas hoy creemos que primero fue la oralidad incoherente, inculta, y que luego llegó la escritura racional, erudita, clara, científica. Idea perversa: la escritura alfabetica incluso ha llegado a imitar

la oralidad, el automatismo, la irracionalidad y la barbarie, sin dejar de ser escritura.

Ya hemos dicho que la poesía indígena también se puede escribir con ayuda de un alfabeto occidental, pero no es apenas poesía por este rasgo superficial. Se trata de un recurso que ayuda en la difusión y en la preservación. Así lo han entendido cientos de poetas indígenas que hacen parte del llamado renacimiento de la poesía indígena americana, desde Alaska hasta la Patagonia. Una muestra nutrida de esta poesía indígena se puede ver cada año en el Festival Internacional de Poesía de Medellín, que de algún modo se ha vuelto el promotor de estas nuevas formas de hacer poesía ancestral. Esta poesía indígena urbana se caracteriza por lo que podríamos tildar de traducción al revés. Sus autores piensan y escriben en una lengua europea, pero luego traducen los poemas a su lengua nativa olvidada o recuperada como parte de un ejercicio de reindigenización. No es gratuito que ya haya editoriales especializadas en poesía escrita en lenguas indígenas en México, Chile, Perú, Ecuador, Guatemala, Canadá, Estados Unidos, Bolivia, Venezuela y hasta en Colombia. México cuenta incluso con el Premio Internacional de Literatura Nezahualcóyotl. En Colombia, por su parte, se lee con bastante resonancia la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas (2010) editada por el Ministerio de Cultura, en la que hay varios libros bilingües, o la revista electrónica *Mundo Amazónico* de la Universidad Nacional de Colombia, especializada en textos en lenguas indígenas de las sociedades bosquenses.

Pero la poesía indígena ancestral no está ni en la letra ni en los libros. La reciente edición de “Apu Inka Atawallpaman” realizada por Odi González (2014) muestra que la memoria oral y la memoria escrita compiten en igualdad de condiciones. Ambas lograron preservar una obra antigua de gran erudición. Ese canto fue producto de un evento traumático para la historia de los pueblos de lenguas kichwa y quechua y tuvo que ser reelaborado de varias

maneras, para sobrevivir poéticamente en esta tierra. El homenaje al patriarca Inka Atawallpa traslada al quechua estructuras, temas y símbolos de la poesía hispánica anterior al momento del magnicidio para luego adaptarlos y convertirlos en ritualidad ancestral indígena. Este es un buen ejemplo de la plasticidad general de la poesía y de la creatividad de la poesía indígena ancestral en particular.

La poesía indígena ancestral, tomemos por caso la minika, es un eslabón de la ritualidad. La ritualidad, claro está, se construye en asocio íntimo con la lengua, pero no exclusivamente desde ella. El factor determinante de la ritualidad es el uso de las plantas de poder. Aprender una lengua nativa es una exigencia indispensable para acceder a la poesía ancestral. Esta verdad de Perogrullo ha sido, sin embargo, el gran dilema de las sociedades latinoamericanas. Pensar desde las lenguas indígenas implica ingresar a una forma distinta de la vida cognitiva y espiritual, debido a su relación estrecha con las plantas de poder, hasta ahora condenadas y demonizadas. Lo sabía Sor Juana Inés de la Cruz, quien escribió poemas en náhuatl. Lo sabía el crítico Juan María Gutiérrez –reditado por Juan Guillermo Gómez–, para quien no solo era importante hablar el mapuche y el tupí guaraní, sino que, además, propuso que incluyéramos las tradiciones poéticas indígenas en el estudio de Nuestra América Poética. Lo sabía Andrés Bello cuando cantó en su “Alocución a la poesía”: “tiempo es que dejes ya la culta Europa,/ que tu nativa rustiquez desama” (Bello, 1985, 20). Lo sabían Jorge Isaacs, Rubén Darío, Manuel González Prada, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y José Carlos Mariátegui. Lo sabían, pues Isaacs ya había iniciado el estudio de las lenguas de la Sierra Nevada de Santa Marta y Darío ya había declarado en las palabras liminares de *Prosas profanas* que si había algo poético en nuestra América “esta[ba] en las cosas viejas: en Palenque, en Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro” (Darío, 1985,

180). Lo sabían pero algo sucedió que impidió que la intelectualidad americana diera el paso siguiente: la defensa y el aprendizaje de las lenguas indígenas y el ingreso a una vida espiritual desconocida por el cristianismo. La enseñanza de las lenguas indígenas del continente habría dado el ingreso a los sabedores indígenas a la élite intelectual y, de paso, habría transformado ostensiblemente el rostro político y económico de las nuevas naciones. Algo para lo cual nuestras sociedades latinoamericanas no estaban preparadas, no están preparadas.

Aunque la “historia de los intelectuales latinoamericanos no puede prescindir [...] ni del legado de las civilizaciones precolombinas ni de la continuada presencia indígena en el seno de las nuevas sociedades surgidas del hecho de la conquista” (Myers, 2008, 29), su ausencia en las historias recientes de la literatura evidencia que perviven los prejuicios de la ciudad letrada. La omisión en la historia intelectual de las contribuciones indígenas o su inclusión, bajo la condición de que se ajusten al modelo de intelectual letrado, esto es, que produzcan textos en idiomas hegemónicos, responden a un doble prejuicio epistémico denunciado por el poeta antillano Aimé Césaire después de la Segunda Guerra Mundial: “Que Occidente inventó la ciencia. Que solo Occidente sabe pensar” (Césaire, 2008, 347). La fundación de la universidad medieval, de la cual se derivarían las corrientes modernas y contemporáneas del pensamiento escrito, sería apenas un desarrollo ulterior de esa mágica capacidad intelectual de ciertos espíritus europeos. La herencia de esta certeza antropológica de la superioridad del hombre educado por la Europa moderna ha influido en América Latina en la configuración de dos tradiciones intelectuales en las que es evidente que, aunque se hable de lo indígena, se le sigue pensando en contraposición a lo griego en su versión renacentista, al humanismo católico, a la Ilustración o al marxismo. Una mirada rápida de la historia intelectual del subcontinente en el último siglo detectaría

estas dos líneas discursivas complementarias. La primera va de Pedro Henríquez Ureña y sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) hasta Carlos Altamirano y sus colaboradores en *Historia de los intelectuales en América Latina* (2008). La segunda va de José Carlos Mariátegui y sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) a Claudia Zapata Silva en *Intelectuales indígenas piensan América Latina* (2007). En ellas se mantiene vigente la pregunta que plantea Pedro Henríquez Ureña en 1928: “¿[Podemos] volver a las lenguas indígenas?” (Henríquez, 2006, 8). Con esta pregunta, extractada de su ensayo “El problema del idioma”, Henríquez Ureña se hacía contemporáneo de los debates mundiales que cuestionaban la legitimidad de los idiomas de los colonizadores. Decir que sí, que para alcanzar la verdadera independencia cultural las nuevas repúblicas americanas debían recuperar las lenguas ancestrales, significaba para muchos un retroceso, cuando no una forma peligrosa del nacionalismo irracional y de la nostalgia vacía. Decir que no, del otro lado, permitiría un exterminio total de cientos de culturas a manos del progreso y de su sistema económico, tal como sucedió. No olvidemos que los etnocidios fueron una práctica militar impulsada durante la Conquista y continuada por los Estados americanos durante los siglos xix y xx. De ella dependía el desarrollo económico, habrá pensado el general Julio Argentino Roca al iniciar su campaña del desierto en 1879 y pensarán hoy las multinacionales del carbón que le robaron el río Ranchería a los wayúu. En el centro de la cuestión, dice Henríquez Ureña, se haya un punto relevante: “El hombre de letras, generalmente, las ignora, y la dura tarea de estudiarlas y escribir en ellas lo llevaría a la consecuencia final de ser entendido entre muy pocos” (8). La decisión tomada por el intelectual latinoamericano, escribir y pensar en un idioma alfabetizado europeo, privilegió la herencia hispánica que le permitía mantener un vínculo lingüístico con el público lector formado en América y

desechó los “tesoros del indio” (23), por considerarlos un “pasado indígena anterior a la conquista” (23). Esta respuesta política de una minoría ilustrada en un momento en el que todavía la población indígena constituía la mayoría del continente desarticuló el que podría haber sido un modelo universalista y plural para el planeta. Lo que podría haber sido el nacimiento de una episteme distinta para la ciencia, para la vida. Homogeneizó los numerosos modos de ser y de pensar del continente y acalló las mentes contrarias al modelo antropocéntrico, cristiano y capitalista de desarrollo. Por esa razón repetimos con algo de vergüenza las palabras del ensayista dominicano: aunque somos americanos, “nosotros, los más, ignoramos cuánto sea lo que tenemos de indios: no sabemos todavía pensar sino en términos de civilización europea” (23). Pensar en términos de civilización europea dificultó y canceló la comprensión de los aportes indígenas, africanos, árabes, chinos, coreanos, gitanos, etc. Dificultó, pues creó una negación automática frente a la pluralidad, un rechazo mental y un estigma social para lo que estuviera por fuera de la cultura dominante. Canceló, pues actuó bajo los principios de la discriminación rentable que no admite disenso. El modelo económico no se discute, dice la discriminación rentable. Los intelectuales indígenas de los siglos xix y xx no eran intelectuales porque pensaban en su lengua y esto les impedía llegar al gran público<sup>11</sup>. Los de hoy son reconocidos si dan muestras de dominar una lengua europea y pensar en términos de civilización europea, gracias a que emplean los instrumentos y los métodos de los “historiadores, sociólogos, antropólogos, escritores y poetas” (Zapata,

---

11. Y aunque emplearan la escritura tampoco se les dio la oportunidad de divulgar masivamente sus críticas al sistema dominante. Así le sucedió al indígena Manuel Quintín Lame, quien a través de las cartas a sus hermanos colombianos invitaba a la revolución y a la independencia real de los territorios invadidos por los letrados blancos, la iglesia católica y el Estado colombiano.

2007, 11). Por esas razones el Inca Garcilaso de la Vega fue menos incómodo para el imperio español y para la historia oficial peruana que Guamán Poma de Ayala. El primero llegó a ser un gran humanista, mientras que al segundo apenas se le divulgó por primera vez a comienzos del siglo xx. La crítica de Poma de Ayala, expresada en dibujos, es radical y menos complaciente que el excelente español escrito del Inca Garcilaso de la Vega.

El desconocimiento de las lenguas indígenas tiene un fundamento racista de larga duración: respalda un modelo económico y, en consecuencia, construye un modelo cognitivo-moral. Sabemos que un investigador del mundo indígena piensa la poesía indígena desde las ciencias antropocéntricas, modernas y europeas. La quiere convertir en datos, resultados, libros. Asimismo, el indígena que expresa su “compromiso de pertenecer a un pueblo originario” (Zapata, 2007, 11) solo es escuchado cuando lo hace por medio de la escritura alfabetica. De esta forma se crea un mecanismo perverso de exclusión o autoexclusión que ha sido puesto en marcha en todos los lugares del planeta a los que ha llegado el modelo económico, sea capitalista o socialista o comunista. El resultado, agradable en apariencia, ha sido la supresión de cualquier diferencia (lingüística, étnica, cultural, religiosa, sexual, etc.) y la administración de la vida en el planeta bajo reglas de mercado claras y fijas, comprensibles hasta por un comerciante informal indígena: lo que se vuelve mercancía y se vende florece y pervive hasta que entra en desuso. Y esto vale, en nuestra época, para la literatura, las artes, las humanidades y hasta para las ciencias en general.

Aún en contra de los espíritus apocalípticos del pasado, no estamos más lejos de las culturas indígenas de lo que lo estaba el ensayista dominicano en 1928. El diagnóstico de Mariátegui, contemporáneo de Henríquez Ureña, así lo prueba. La visión de Mariátegui se anticipaba a los hechos históricos de la segunda mitad del siglo xx. Los flagelos

vividos por nuestros hermanos indígenas a lo largo de cuatrocientos años de sometimiento se habían dado y se iban a repetir en América, África y Europa. Detrás del racismo del Occidente moderno se ocultaba una estructura económica que practicaba el “régimen de despoblación” (Mariátegui, 1928, 44) como método expedito para instaurar el terror, alcanzar el dominio sobre un territorio y afianzar el imperio de las empresas. Europa había postergado la reflexión sobre la eliminación sistemática de sus diferencias culturales internas gracias a que había llevado las máquinas de exterminio (imprenta y guillotina) a América. Pero una vez acabado el dominio colonial, la disputa por la tierra retornó a Alemania y dio origen a dos guerras mundiales. No podemos olvidar que Alemania careció de colonias en el Nuevo Mundo, aunque los banqueros Welzer habían financiado en el siglo XVI la expansión del imperio español. Por esa razón la segunda repartición del mundo fue convocada por Bismarck en Berlín en 1884. A esta conferencia de aves de rapiña asistieron los nuevos imperios europeos y Estados Unidos. Los pueblos africanos cayeron en sus garras.

El hombre de letras del siglo XX no ignoraba las lenguas ancestrales de América y de África por un simple problema de educación o falta de interés. La prohibición de enseñar las lenguas nativas a la población en general era consecuencia de la expansión del sistema capitalista que necesitaba con urgencia los territorios ancestrales y a los indígenas para fortalecer el sistema productivo. Las tierras sagradas se convirtieron en haciendas, latifundios, plantaciones, minas, ciudades y los indígenas perdieron su calidad humana para así justificar el ser esclavizados y explotados hasta su desaparición. Eso explica que la explotación del caucho haya empleado los mismos métodos criminales en el Congo y en el Amazonas.

En esta medida el modelo económico condicionó el modo de pensar colectivo de la élite letrada de varios continentes, pues las lenguas originarias perdieron su prestigio

social. Ya no servían para la industria y el comercio. Tampoco para el cristianismo, que supo reprimirlos con brutalidad en pleno siglo xx, como lo hiciera la canonizada Madre Laura en varias regiones del país. Lo que no era rentable ni cristianizable, aunque fuere uno de los tesoros del intelecto humano, tampoco era digno de ser aprendido o preservado o financiado. Las especies inútiles debían ser eliminadas. Mariátegui lo dice sin tapujos: “La suposición de que el problema indígena es un problema étnico, se nutre del más envejecido repertorio de ideas imperialistas. El concepto de las razas inferiores sirvió al Occidente blanco para su obra de expansión y conquista” (1995, 33).

El Occidente blanco, defendido por pieles de todos los colores, inoculó a las nuevas sociedades de América el concepto de lenguas inferiores, de cultos satánicos, de tradiciones poéticas subdesarrolladas. Los indígenas, obligados a aprender el español, terminaron por aceptar su primitivismo. Así se explica que hayan abandonado sus historias de vida, ligadas a una economía agraria autosuficiente y comunitaria, y que hayan adoptado el cristianismo, la ganadería y el comercio informal. Primitivo era aquello que representara un obstáculo al modelo del capitalismo industrial y a la vida urbana. Cuando el indígena fue deslumbrado con las máquinas y las ciudades llegó a desdecir de su propia tradición y vio en la cultura del amo la meta de sus deseos vitales. Salió de su tierra, se trasladó a las capitales, olvidó sus lenguas, abandonó a sus dioses y se hizo un feligrés de Jesús y del alcohol. Abandonó la sabiduría de sus ancestros, no porque fuera menos útil para el pensar y para la poesía o para la humanización biocéntrica, sino porque era menos rentable en los negocios. En corto tiempo la antigua división social del trabajo indígena, que incluía varias profesiones del intelecto necesarias para la vida de las especies en sus territorios de origen, fue sustituida por las nuevas profesiones liberales y académicas, entre las que el indígena llegó a ser apenas un obrero

que defiende el dinero y las patologías consumistas. Así se entiende que muchos líderes indígenas hayan terminado por vender a su pueblo, su tierra, sus ríos.

En esta encrucijada todavía se haya el poeta indígena de hoy. No sabe si aprender a pensar como europeo y defender su cultura tradicional utilizando los conceptos ajenos o encerrarse en su tierra, comprensible en su lengua pero amenazada por el avance de las multinacionales y las iglesias. Pero la tragedia del intelectual indígena no es un problema que le atañe exclusivamente a quienes se sienten integrantes de una comunidad ancestral. En realidad el hombre de letras sabe que este tema a la larga también le afecta a él y a su oficio. De no fijarse en quien ha luchado a lo largo de siglos por un reconocimiento y una autonomía, correrá el peligro de llegar a sufrir los mismos males cuando el mercado ya no requiera de sus servicios. ¿Qué posición debe asumir el intelectual eurocéntrico americano frente al exterminio del pensamiento ancestral? O, en otras palabras, ¿cómo puede hablar el intelectual eurocéntrico del mundo indígena que desconoce y que menospresencia a la vez?

La intelectualidad aventurera alemana nos brinda un curioso compendio de posturas frente a este fenómeno. Albrecht Dürer exaltó a finales del siglo xv la orfebrería indígena y dedicó varios años al aprendizaje de sus técnicas. Además diseñó un plano de una ciudad alemana perfecta inspirado en el trazado de Tenochtitlán. Cuatrocientos años después, Carl Friedrich Philipp von Martius publicó la primera novela alemana indigenista (1832), *Frey Apollonio*, en la que logró dar cuenta, en letras y dibujos, del poder creativo de las plantas medicinales de varias culturas afro e indígenas de la selva amazónica. Karl May, a quien se le acusa de no haber vivido nunca entre los indígenas, puso en boca de su personaje Winnetou, mucho antes que Mariátegui, las razones de la persecución a los dioses indígenas. No se debía a la ilegitimidad espiritual sino

al proyecto económico y militar que les había arrebatado su tierra. Cuatro contemporáneos de Kafka, Karl von den Steinen, Theodor Koch-Grünberg, Theodor Konrad Preuss y Curt Unkel dieron a conocer la altura estética de la poesía indígena con compilaciones y traducciones de obras de las tradiciones indígenas de Sudamérica. Sorprende saber que estos cuatro alemanes aprendieron lenguas indígenas con el propósito de preservar sus relatos y cantos ancestrales y no para continuar la evangelización. Los lectores alemanes de la poesía indígena supieron admirar en las primeras tres décadas del siglo xx las virtudes estéticas de tales producciones<sup>12</sup>. Franz Kafka supo apropiarse de algunas de ellas. Pocos saben que Kafka ya había leído los relatos indígenas de transformaciones antes de escribir *Die Verwandlung* y que manifestó en repetidas ocasiones su interés por los derechos de los indígenas. Uno de sus microcuentos lleva, de hecho, el título “Wunsch, Indianer zu werden”, deseo de ser indígena.

En lo que podríamos llamar la normalización de la lectura de la poesía indígena en Colombia valdría la pena hacer mención de tres escritores y un cineasta, claves para este proceso: César Uribe Piedrahita, Eduardo Zalamea, Jorge Zalamea Borda y Ciro Guerra. Al primero, a quien mis colegas le han dedicado un volumen de ensayos (Acevedo, 2014), le corresponde el mérito de haber decolonizado con su *Toá* (1933) la mirada sobre el mundo indígena. Uribe Piedrahita, a diferencia de José Eustasio Rivera y de William Ospina, en cuyas obras no se ha consolidado el proceso de independencia espiritual frente a España, no juzga la vida indígena desde una axiología urbana o conquistadora. Todo lo contrario, incorpora el léxico y la estética indígena a la novela (Areiza, 2012). La novela *4 años*

---

12. Entre ellos se cuentan autores y pensadores ilustres: Ernst Cassirer, Walter Benjamin, Robert Musil, Franz Kafka, Alfred Döblin (*Werkmeister*, 2010 / *Freund y Vivas*, 2012).

*a bordo de mí mismo (diario de los 5 sentidos)* (1934) de Eduardo Zalamea, en la que se aborda el mundo wayúu, probó que el intelectual bogotano también podía aprender una lengua ancestral y mostró hasta qué punto la Atenas Suramericana había protegido y perpetuado un modelo de colonización. La modernidad bogotana estaba a tono con el modelo extractivista que le habían heredado los colonizadores y afinaba las herramientas de la invasión militar para iniciar una guerra en esas tierras. Bogotá se negaba a aceptar los saberes y la belleza de La Guajira, pues tenía proyectos internacionales futuros.

No tan audaz como el de su primo, pero sí decididamente político, fue el trabajo de Jorge Zalamea Borda. Creo que no ha habido en la historia de la poesía colombiana un poeta liberal y plural como Zalamea. Su *Poesía ignorada y olvidada* (1965) constituye un reto a la ciencia literaria que ha sido desoído. En esa antología de ensayos sobre la poesía de los cinco continentes hay pruebas suficientes para la normalización de la lectura de la poesía indígena, esto es, en palabras de Zalamea, que “en poesía no existen pueblos subdesarrollados” (1965, 11). Esta consigna revolucionaria era un imperativo categórico para poder iniciar la comprensión de los aportes que han hecho los otros pueblos que integran la nación colombiana. Para leer la poesía indígena es indispensable reconocer que

el don de expresar con palabras los más secretos movimientos del alma; el don de apoderarse de las cosas o de transfigurarlas mediante inesperados bautismos; el don de infundirles con el solo soplo de la metáfora un sentido más vivaz o más profundo; el don de recrear el universo bajo los cambiantes rayos del lenguaje, no es, como muchos parecen creerlo, un don privativo de los llamados pueblos civilizados de Occidente (Zalamea, 1965, 11).

Hablar de “don”, de “secretos movimientos del alma”, de apropiación y transfiguración de las cosas, de bautismo, de soplos de vida, de “rayos del lenguaje” recuerda que la

poesía está ligada y ha estado ligada en todas las culturas a otras formas del conocimiento y no a aquellas formas escritas autorizadas: las ciencias, las leyes, los libros sagrados. A esta tensión complementaria entre ciencia moderna y ciencia ancestral dedica Ciro Guerra su película *El abrazo de la serpiente* (2015). Científicos eurocéntricos (Koch-Grünberg y Richard Evans Schultes) y sabedor miníka (Karamakate) buscan la flor de la yakruna que, entre otras propiedades, tiene el poder de sanar la fiebre amarilla y de potenciar el poder del yagé. La presencia de actores indígenas naturales hace posible que por primera vez en el cine colombiano se escuchen sin artificialidades las lenguas y los modos de pensamiento ancestrales. Una película moderna que habla de la medicina ancestral como algo válido y legítimo es un avance significativo en la historia de la normalización de la lectura de la poesía indígena.

Poetas absolutamente modernos han insistido en el vínculo entre poesía, magia y espiritualidad, dentro y fuera del cristianismo. Pensemos en Baudelaire, Rimbaud, Huillard, Rilke y Borges. La diferencia esencial entre ellos y el intelectual indígena es que el poeta moderno intenta neutralizar por instantes el desgarramiento de la modernidad mediante el restablecimiento del asombro en la unidad ancestral, mientras que el poeta indígena se resiste a conocer la experiencia de la modernidad, porque ella pondría en duda los mantras colectivos de su vida espiritual. En el poeta moderno hay escisión o conciencia de la perdida, en el indígena tejido, canasto, aliento de vida, interconexión entre los seres y los planos de la Madre. Rilke lo declara en *Die Sonette an Orpheus* con una voz que parece miníka: “Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?/ Nur, wer mit dennoch preisendem Laut/ sänge das Herz, das ins Ganze geborne” (Rilke, 1997, 82). Ah, ¿quién, de la Tierra, conoce las pérdidas?/ Solo aquel que, apenas con tono alabante,/ cante al corazón nacido en el Todo. A ese corazón nacido en el todo canta el roraima miníka. Él

se inspira en una jágyí o aliento de vida que es anterior a toda forma material.

La actividad del intelectual indígena está ligada al ritual y a la vida espiritual, dos elementos despreciados en la modernidad capitalista y secularizante. De tal modo que, por ejemplo, hablar de rafue, una ceremonia ancestral miníka, como la expresión poética por excelencia de una de las 65 culturas indígenas vivas de Colombia ocasionaría, en principio, un cambio de orientación en la comprensión de lo poético. Los miníka del río Igaraparaná colombiano, en el norte del departamento del Amazonas, nos propondrían una mirada complementaria para aquellos dones de la poesía que menciona Jorge Zalamea y que son distintivos del poder de la palabra poética, fruto del corazón nacido en el Todo. Esa mirada en aliento de vida nos invita a descentrarnos de la escritura con el propósito de apreciar aquellas otras formas de conocimiento que han sido reprimidas, perseguidas en las sociedades occidentales. Los misioneros llaman brujería a lo que para los miníka es una ceremonia que les ayuda a vivir poéticamente, es decir, a dar fundamento y morada saludable a los seres humanos de un territorio. En sus propios términos *komuya uai*, palabra de humanización, dulzura y fecundidad. Si hay rafue, hay abundancia y salud en la comunidad. Durante el rafue se construyen y divultan los saberes del entorno físico conocido (plantas, animales, territorio, enfermedades, recursos naturales, chagra, etc.) y las obras de creación colectiva, dentro de las que se destacan los cantos y las danzas de armonización. Canto y danza son los lenguajes empleados por los sabedores del bosque tropical húmedo para expresar sus conocimientos del mundo y su gratitud con la Madre Tierra. El rafue fija las reglas de educación, de comportamiento colectivo e individual y de administración de la cultura. Por eso el rafue es un *kirigai* o canasto del conocimiento. La imagen que tendríamos para comprender qué papel cumple un rafue

en esta cultura es la enciclopedia. Diríamos que el rafue compendia los canastos esenciales de la comunidad.

Esos canastos o, en plural, kirigaiai, son instrumentos de registro, trasmisión y preservación de saberes particulares. Podríamos llamarlos géneros discursivos o géneros poéticos, para utilizar una terminología occidental. Al afirmar que los kirigaiai son géneros poéticos no queremos plantear que son reemplazables por los géneros poéticos que ya conocemos en Occidente. Me explico: lo particular de cada cultura es su forma de elaborar y expresar el conocimiento propio de un territorio. Por consiguiente, y en esto son valiosas las lecciones de Mijaíl Bajtín, nuestra comprensión de la visión de mundo de una colectividad distinta a la nuestra depende del manejo que tengamos de sus géneros discursivos. No se trata solo de hablar su lengua, sino de expresar el pensamiento y el sentimiento en los formatos y las estructuras que poseen sus discursos elaborados. El error al leer la poesía indígena ha consistido en que hemos visto en ella los formatos de la literatura occidental. Queremos leer la poesía míniķa cuando lo correcto sería mambearla y cantarla. Le pedimos a la poesía indígena que muestre sus mitos, leyendas, cuentos, fábulas, novelas, ensayos, etc., cuando ella se expresa en kirigaiai que tienen otros nombres y otras funciones comunicativas, fruto de una sociedad y un modelo económico distintos. En la *Estética de la creación verbal* Bajtín habla de la riqueza de géneros discursivos orales y escritos que hay en una sociedad, pero no dice por ningún lado que únicamente los géneros discursivos conocidos en Occidente posean una altura estética. Todo lo contrario, su invitación es a considerar el estudio de géneros discursivos hasta ahora no conocidos, con el propósito de ampliar nuestros modos de pensamiento y el repertorio de nuestras formas de socialización (Bajtín, 1989). Por consiguiente, obligar a una nación a hablar una única lengua, justo cuando en esa nación se hablan numerosas lenguas, representa una

forma de la dictadura cultural y de la torpeza histórica. El aprendizaje de las lenguas indígenas pone en riesgo la hegemonía de ciertos géneros discursivos de la literatura y del cine que facilitan la sociabilidad y controlan los valores sociales aceptados. Si una “visión del mundo [...] siempre posee una expresión verbal determinada” (Bajtín, 1989, 284), entonces lo que está en juego al excluir las formas verbales y no verbales indígenas no es apenas la lengua sino la manera de concebir la vida y, dentro de ella, el desarrollo económico. El hombre de letras en América Latina se opuso a esas maneras de concebir la vida por fuera de los modos de socialización capitalista y judeocristiano por obvias razones. Ni los árabes ni los gitanos ni los afro tuvieron oportunidad en las nuevas repúblicas de expresar su pensamiento, pues esto habría dado al traste con el modelo económico de la hacienda y el latifundio.

El fakáriya murui del niño Jefrey con el que dimos inicio a este ensayo hace parte de un conjunto numerosísimo de géneros poéticos que estructuran la visión de mundo de la comunidad miníka: los kirigaiai (Vivas, 2012). Los kirigaiai poseen rasgos estilísticos y momentos de socialización particulares. Unos y otros respaldan una concepción singular de lo humano como hermano de las otras especies y, por consiguiente, como hijo de la Tierra. Partir de la idea de que el pensamiento humano es un canasto tejido, primero, con nuestras costillas y, luego por complemento de lo interno y lo externo, con los bejucos y las cortezas que brinda la naturaleza lleva a concebir la existencia humana como parte de un organismo vivo mayor, la Tierra, cuyos hijos establecen relaciones indivisibles del resto del planeta y del cosmos. Esta geografía mental subyace, al mismo tiempo, a la idea y a la necesidad del rafue.

Este ritual es una de las pedagogías fundamentales de la cultura miníka. De él se desprenden los otros modos de pensar y regular la convivencia con las otras especies. En el rafue intervienen todos los lenguajes: la narración,

el canto, la danza, la gastronomía, los tejidos, la pintura corporal, las medicinas. Existen tantos tipos de rafueniaí como motivos y formas de socialización y de interacción entre los clanes y entre los clanes y la naturaleza. El número de rafueniaí básicos, cuatro, semeja el número de estantillos o postes que sostienen la estructura de una casa madre, anáneko. Cada clan puede distinguirse de los otros en su forma particular de especializarse en una de cuatro carreras, en su orden de importancia, yadiko (el de la anaconda), zíkii (el de las flautas de guadua), yuaki (el de la abundancia de los frutos) o menizai (el de la tortuga). No obstante, todos los rafueniaí poseen una estructura básica común, aunque más o menos variable según el motivo y las formas de socialización. Entre los motivos que dan origen a la preparación de un rafue se cuentan la cosecha, cada tipo de fruta, la cacería y los diferentes animales, el nacimiento, el matrimonio, la enfermedad, la sanación, la muerte, la pisada de la anáneko, las épocas del año, etcétera.

Quiero describir brevemente la estructura del yuaki, el rafue de las frutas en el que se nos ha permitido colaborar como asistentes y participantes. Si pensamos en la piña, digamos en el nombre genérico *roziyi*, aunque existen más de veinticinco variedades de piña comestible, tendríamos la posibilidad de planear un tipo de rafue para pedir piña o frutas. Se pide la piña precisamente cuando está en cosecha o cuando se quiere curar, con su ayuda, alguna enfermedad. La jíkaka (lo que es pedido) es ya el comienzo de la sanación y de la sabiduría. De ahí que la estructura del yuaki rafue responda también a una forma particular de meditación colectiva: 1) El rafue se inicia muchos meses antes de su escenificación con la preparación de la chagra, en donde debe haber espacio para la abundancia de alimentos y medicinas. 2) Días antes de la invitación oficial de los cantores y danzarines se cuenta una narración dialogada, jagagi, apropiada para la ocasión. Fue por

esto que escuchamos el de Zaiéraní, es decir, el del origen de los frutos y las semillas, haciendo énfasis en el origen de la piña. 3) Para llevar a cabo la ceremonia, el rafuenama<sup>13</sup> o dueño y organizador del rafue invita a dos grupos: los cantores y cantoras de los muina (portadores de la sabiduría que viene desde la desembocadura del río) y los de los murui (portadores de la sabiduría que viene desde la cabecera del río). Cada grupo debe preparar su repertorio de ruakiaí, según el tema, la ocasión y el rafuenama. 4) El día anterior a la llegada de los invitados (nakoni), el grupo anfitrión (rafuenani) repasa su propio repertorio y se prepara para aprobar el examen. 5) El día del rafue se llama kaimafue, es decir, el día de la alegría en el que se hace amanecer la palabra, cumplir la promesa de sanar. Cuando llegan los invitados, aproximadamente a las cuatro de la tarde, se inicia con un tipo de canto especial, el fakáriya, con el fin de desafiar al dueño. Son cantos individuales, pero los dos grupos invitados cantan al mismo tiempo para probar la concentración del rafuenama y de sus ayudantes. 6) Luego vienen los zíjina eiki o cantos de entrada con acertijo. Cada grupo presenta sus adivinanzas y el anfitrión y sus ayudantes deben resolverlas, de lo contrario serán motivo de burla pues las respuestas se refieren al conocimiento y al cuidado del ecosistema. 7) Después del examen se pasa a una fase menos tensa y de mayor regocijo, en la que se recogen los pagos o las frutas solicitadas. Enseguida se canta el baíjonia, que son los cantos de apertura a los cantos propiamente específicos

---

13. Entre los Jitómagaro se le suele llamar al rafuenama con la expresión *urukímo* cuando se hace referencia no a la persona en particular que organiza la celebración, sino a la entidad superior que lo orienta en esta labor, es decir, el padre que cuida y protege a todos los seres de la naturaleza, a quienes considera sus hijos. Para seguir la labor del urukímo es indispensable haber construido una anáneo y haber realizado varios rafueniaí.

para la sanación colectiva. 8) Entre las siete y las doce de la noche los grupos se alternan para cantar sus ruakiaí, entre los que se cuentan los cantos de agradecimiento a las medicinas ancestrales y a las frutas en general. 9) Desde la media noche y hasta las cuatro a.m. se cantan los añua-ki: cantos de sanación y de merecimiento del alimento. A través de ellos se abre un nuevo mensaje de abundancia. 10) Entre las cuatro y las cinco de la madrugada se utilizan los monayaruai o cantos para hacer amanecer. Es el momento en el que la palabra se vuelve obra y, por ende, sanación. 11) Para cerrar la ceremonia, se interpretan los faniyaruai o cantos de salida, en los que deben participar todos los invitados. Durante la danza los anfitriones reconocen los últimos regalos y reparten equitativamente los alimentos y las medicinas a los invitados. Luego se unen a la danza y salen de la anáneko. Por ese carácter comunitario y ecosistémico la escenificación del rafue, con todos sus elementos previos y posteriores, le da contexto a las diversas formas de expresión de los miníka. Lo ritual codifica y prepara la utilización de los cantos cortos y extensos. Este éxtasis colectivo conserva, actualiza y pone a prueba a todos los depositarios de la palabra ancestral o uaigai. En ese marco es posible entender con mayor precisión cuál es la función de cada canto. A continuación me referiré a cuatro kírigaiaí distintos, cuatro técnicas distintas para elaborar el conocimiento: fakáriya, zijina, búñua y ruaki.

El fakáriya es un canto individual. El elegido para ejecutar el fakáriya es el representante de uno de los dos grandes grupos de invitados: los murui o los muina. La geografía del conocimiento miníka no se ordena en cuatro puntos cardinales, sino atendiendo a la corriente de las fuentes hídricas. Fakáriya es la voz pasiva sustantivada del verbo fakarite, desafiar. En tanto desafío no implica una declaratoria de guerra sino un duelo por el aprendizaje. Fakaritear es participar en un concurso. El fakariteador es el fakariraíma o la fakariraingo. Yo fakariteo y ustedes

averiguan de dónde viene el canto, cuál es el mensaje que nos comparte y para qué sirve. Estamos ante un karaoke, en el que no basta repetir y caer en la nota correcta; es indispensable aplicar el conocimiento cantado en la propia vida, en la vida diaria. “Jubie, jubie” describe el estado de un fakariteador después de un largo viaje por el río. Viene cansado y por eso entona: hambriento, hambriento. A eso se suma la segunda indicación: “Jaírue, jaírue”, es decir, sediento, jadeante. “Jubie, jubie” y “Jaírue, jaírue” conforman la parte del fakáriya que recibe el nombre de baíma kaimano, porque allí se registra la felicidad del canto. Es comprensible que la repetición del baíma kaimano coincida con la felicidad del fakaríraima o de la fakaríraingo, pues ilustra la condición del cantor a la vez que da sabor, dulzura. A continuación el fakariteador presenta el eiki jikánote, el secreto solicitado. La comunidad anfitriona, la que organiza un rafue, pide con antelación a los invitados que traigan ciertos secretos, transformados en alimentos, en plantas de poder y en palabras cantadas. Cuando una comunidad hace un rafue es porque está dispuesta a compartir su sabiduría y su abundancia con las de otras comunidades o clanes. Así que el secreto pedido coincide con lo que le hace falta para tratar una enfermedad o manejar un conflicto. Si yo fuera el anfitrión, entonces la fakaríraingo podría cantar: “Anabi ráidi mooñoke jitoo, Yofueraima Jemí, dama jerie guianona tainuiaí, rafuiaí yote”. No he dicho que ella viene con todos sus atuendos: corona de plumas, brazaletes de corteza de árbol, pintura corporal, bastón, sonajera, etc. Cuando ingresa a la anáneko sabe que el público anfitrión la observa con mucha atención. Ellos esperan algo de ella. Por eso mientras recorre el interior de la casa madre va haciendo gestos amenazantes y a la vez de cansancio. Incluso se da el lujo de bromear y en ocasiones se desploma para ver la reacción de la comunidad, que sabe que ella porta la palabra sanadora. Con la mirada va buscando al dueño del rafue y una vez lo

encuentra le dirige esta parte del canto, que se llama mámekite, parándose muy seria frente a él le dice: Usted, Yo-fuerama Jemi, que está sentado en este plano del mundo a imagen del hijo del dueño del origen de la vida, usted mismo puede enseñar en la comida abundante las mentiras y las verdades.

Los kirigaiai son canastos porque se tejen unos a otros mediante personajes, temas y recursos expresivos comunes, al tiempo que nos van tejiendo a nosotros mismos, sus usuarios. Las palabras de un kirigai dan respuesta a las de otros y estos a su vez a las de otros discursos que se van interconectando hasta construir un sentido. Nosotros, los no minika, es decir, los riamaniai, no vemos esas conexiones, no escuchamos el diálogo porque nos encontramos fuera del sistema ritual. Aunque las palabras del fakáriya en cuestión no son las mismas que aparecen en un jagagi, por ejemplo, ellas hacen referencia a ese campo de significación. El “anabi raídi” es el plano de la vida de donde salieron los humanos, los hijos de la Madre Tierra. El “moo” es la fuerza creadora, el soplo originario, el alien-to de vida. Saber manejar el conocimiento nos equipara al “moo jito”, es decir, al hijo de ese sabedor ancestral, cuya altura intelectual depende del manejo de los alimentos. Aunque la palabra *moo* es masculina y traduce creador o padre, la fuerza creadora que le acompaña es femenina y está ligada a la capacidad de transformar, sin deteriorar el entorno, la naturaleza dada en alimento sano y medicinas de vida. Por ese motivo el poder creador enseña (*yote*) por sí mismo, con su ejemplo. Pero la abundancia de comida (*jerie guiyano*) no es un indicador inmediato de la fecundidad y de la salud. Puede, por el contrario, ocultar lo inesperado. En la jerie guiyano se pueden manifestar las “tainuiai”, las mentiras o las enfermedades. Los jagagiai explican que el gran reto del *moo* fue lidiar con la taino uai, con la palabra vacía, sin capacidad para apoderarse de las cosas, sin el don del soplo de vida. Eran palabras,

sonidos, significantes. Se oían pero no existían por fuera de sí mismas. Enunciaban, pero carecían del contenido de existencia que llega por medio del nikai, el sueño revelador. En cambio los rafuiāi son obras, hechos. Nótese que la palabra rafuiāi (verdades) viene de rafue, ceremonia, pero significa raa (cosa de poder) y fue (boca): boca llena de cosas de poder, de cantos. Lo que plantea una relación entre salud, fecundidad, danza, canto y preparación de los alimentos. La verdad no está en la palabra dicha sino en la palabra hecha ceremonia, danza. Durante la ceremonia se comparte la verdad, la palabra de vida, que está en la comida y la bebida sanas. La fakariraingo le pide al anfitrión que no ostente con palabras rimbombantes, que enseñe con una ética emanada de la armonización de su comunidad.

Pasemos ahora a otro kirigaiāi, el zijīna eiki. Es uno de los géneros poéticos de mayor belleza en la cultura minika. La palabra *zijīna* es una forma sustantivada del verbo *zijīde*, atracar la embarcación en un puerto seguro. Es decir, identifica la llegada al puerto, la entrada en la tierra y, por definición, también en la anáneko. *Eiki*, por su parte, se refiere a un conocimiento hermético, tejido con las imágenes y los símbolos de la selva. El *zijīna eiki* es una entrada colectiva de uno de los grupos invitados y tiene la función de poner a prueba el conocimiento colectivo de la tradición milenaria. Intentaré presentar este género con un ejemplo también de los murui, “Amuiyīma betaiyī”. Transcribo el *zijīna* a partir de dos versiones grabadas en 2010 y 2012:

### **Amuiyīma betaiyī**

Izoide, izoide. Monifue izoide.  
Izoide, izoide. Monifue izoide.  
¡Nui! ¡Yagu beikonii! ¡Jai!  
Amuiyīma betaiyī.

Kudiyíma betaiyi.

Jufubi, jufubi yuakí naima Jitoma Fairinama  
¡Nui! ¡Yagu beikonii! ¡Jai!  
Amuiyíma betaiyi.  
Kudiyíma betaiyi.

Jufubi, jufubi yuakí naingo Jirekuango  
¡Nui! ¡Yagu beikonii! ¡Jai!  
Amuiyíngó betaiyi.  
Kudiyíngó betaiyi.

Izoide, izoide. Monifue izoide.  
Izoide, izoide. Monifue izoide.  
¡Nui! ¡Yagu beikonii! ¡Jai!  
Amuiyíma betaiyi.  
Kudiyíma betaiyi.

### **Amuiyíma va a ventear**

Así mismo. Igual que la abundancia.  
Así mismo. Igual que la abundancia.  
¡Báñate! ¡Sacúdete en el bañadero! ¡Vete!  
Amuiyíma va a ventear.  
Kudiyíma va a ventear.

Adentro dueño del yuakí Jitoma Fairinama.  
¡Báñate! ¡Sacúdete en el bañadero! ¡Vete!  
Amuiyíma va a ventear.  
Kudiyíma va a ventear.

Adentro, dueña del yuakí Jirekuango.  
¡Báñate! ¡Sacúdete en el bañadero! ¡Vete!  
Amuiyíma va a ventear.  
Kudiyíma va a ventear.

Así mismo. Igual que la abundancia.  
Así mismo. Igual que la abundancia.

¡Báñate! ¡Sacúdete en el bañadero! ¡Vete!  
Amuiyíma va a ventear.  
Kudiyíma va a ventear.

Se podría afirmar que el *zijína* es una música ligera (o fácil o liviana o de entretenimiento). Y se podría describir desde su materialidad sonora y su esquematismo composicional con el término “Immergeleichheit” utilizado por Adorno (1971, 35), es decir, su capacidad para ser repetido con exactitud, aunque haya pequeñas variaciones. En otras palabras, hablamos de lo esquemático de la música liviana, que consiste en la repetición constante de los mismos elementos rítmicos y melódicos. El *zijína* posee una gran simpleza en su construcción que obedece, sin duda, al método de enseñanza empleado por los *miníka*: se aprende cantando, danzando y compartiendo las medicinas.

De hecho, los teóricos *miníka* indican con toda precisión tales componentes. La voz del que canta o lleva el ritmo es el *roraima*. Las voces del coro son el *rañua* y sirven para alegrar el canto, es decir, para elevar la voz. Dentro del coro hay un grupo integrado por mujeres, cuya función es la de *aiárite*, es decir, responder al canto de los hombres contrastando con sílabas más agudas. El *zijína* tiene una parte para comenzar, que puede ser repetida varias veces por el cantante principal y se le llama *tainía*. En el ejemplo escuchado es: “Izoide, izoide. Monifue izoide”. Se le podría traducir como: “Así mismo, así mismo. Igual que la abundancia”. Esa parte inicial, repetible por el *roraima*, es traducida por el coro en un acto de festividad y alegría y, en tal caso, se llama *meine rañoka*. Lo que se repite también es el *baíma kaimano*, esto es, lo que le da el sabor al canto.

Durante la interpretación de un canto se escucha con frecuencia una indicación: *jí*, un sí o un ahora, que el *roraima* le hace al coro para que repita lo que él dice. Quiere decir que cualquier parte del *zijína* se puede convertir

en meine rañoka, a gusto del roraima. El mensaje secreto del *zijina* se encuentra en la mitad, en la llamada dáafe-ne. El mensaje o yua del “Amuiyíma betaiyí” dice: “Nui, yagu beikonii, jai”. En otras palabras, y tomándolo en el mismo orden sintáctico: “Báñate, /sacúdete/ bañadero en, /vete”.

El siguiente componente del *zijina* es el mameki yínua o simplemente mámekite con el que se suele mencionar al dueño de la anáneko y a los organizadores de la ceremonia (rafuenama y raufenango). A la parte final del *zijina* se le denomina fuyano, aunque coincide en su materialidad verbal con el tainía. Adicionalmente, en el *zijina*, se utilizan dos formas de cierre (*jikua*), es decir, dos maneras de dar gracias al público y a los dueños del mundo acuático, el Moo Buinaima y la Eño Buinaiño. La primera es grupal y puede emplear una de estas dos expresiones: *ñujujú* o *jitíjí*. La segunda es individual y emplea este recurso: *chujú*. También se pueden combinar. Al comienzo se alerta al público con el *ñujujú* y al final se le da las gracias con el *chujú*. O con un *mmñíjí*. A esta descripción se suma, por supuesto, la repetición del título, que ayuda a entender el sentido del *zijina*: “Amuiyíma”, sabedor de las libélulas. En palabras muy coloquiales el *zijina* dice: Si usted sabe tanto díganos qué pasa cuando la libélula...

Si nos mantenemos dentro de la tradición miníka, la Immergeleichheit de la que habla Adorno no sería entonces un síntoma exclusivo de la música trivial o de la música popular y simple, sino además una característica propia de los géneros discursivos de orden ritual. Estos géneros provocan un estado de trance que permite combinar el aprendizaje por medios nemotécnicos con la vivencia de una experiencia estética colectiva. Por medio de esta didáctica el conocimiento milenario se enseña con dulzura. Estas expresiones de la cultura miníka no ponen en duda las formas tradicionales del canto ni la visión de mundo que comportan, es decir, no las cuestionan o

desautomatizan, aunque sí las adaptan a cada circunstancia y a cada época. El *zijina* no ataca o desdeña la tradición, más bien la afirma, la defiende. Pero tal afirmación de lo tradicional y antiguo no indica, teniendo en cuenta la historia de la Colombia aún colonizada, es decir, la invasión europea del territorio indígena y la perpetuación de formas de conocimiento eurocéntricas, que esta práctica cultural miníka conduzca directamente a una forma de “*Verdummung*” o embrutecimiento (Adorno, 1971, 40) o a la pasividad del pensar y del actuar (40).

Curiosamente, el papel revolucionario del *zijina* consiste en su recuperación de lo ancestral no como algo lejano, sino como algo indispensable para la vida diaria y para la resistencia cultural. Se trata de una actualización que reafirma e inventa la tradición ancestral dentro de una lucha política. De hecho, no existe un concepto de autor individual en detrimento de la colectividad. Para los miníka el autor es siempre “el hilo y aliento de los ancestros” y esta defensa de la tradición le atribuye a cada acto individual un carácter político de resistencia cultural frente al orden hegemónico (antropocéntrico, capitalista y cristiano) en Colombia. Su simplicidad no promueve la idiotez ni la autohipnosis (1971, 43), para emplear los insultos que Adorno dirigió al jazz, sino que más bien posibilita que los roraimaíai puedan “Widerstand leisten” (1970, 336), oponer resistencia a la cultura eurocéntrica, católica y prohispánica colombiana. No es contra la misma sociedad miníka que debe luchar el *zijina*. No es contra las formas métricas, rítmicas, melódicas establecidas por la tradición del rafue que debe sublevarse y resistir el roraima. El carácter artístico del *zijina*, siguiendo la teoría crítica, consiste justamente en expresarse en contra de la sociedad invasora que ha despreciado, mutilado y condenado la tradición milenaria de la anáneko. Una lucha con cantos y danzas que no se levanta en armas de ningún tipo. Apenas tiene su propio noginua (tono de voz) como registro de la

experiencia histórica acumulada a lo largo de siglos. Con ese cantar, repetir, subir y bajar de tonos sabe resistir ante el descrédito malintencionado de la sensibilidad cultivada en la selva. El grado de resistencia del arte miníka radica en su defensa incondicional de saberes y formas de vida de vieja data que aún tienen vigencia para la supervivencia del planeta. No es su grado de experimentación o de ruptura, aunque las hay en la historia del rafue, lo que caracteriza la resistencia estética del roraima; por el contrario, es su experiencia íntima con las plantas, su apego a sensibilidades y modelos milenarios de representación del mundo circundante lo que permite hablar de un cierto grado de beligerancia en contra del orden invasor urbano. Los miníka han resistido a la aculturación porque repiten el canto de sus mayores para preservar a sus menores. Y en él han registrado secretos del mundo conocido que les han sido útiles para relacionarse con numerosas especies vegetales y animales.

Una de ellas, amuiyikí, las libélulas, aparece como protagonista central del *zijína* que hemos escuchado. El carácter enigmático del *zijína*, escondido en el dáafene, alude a una forma de conocimiento que se perdió completamente en la lírica europea después de la Segunda Guerra Mundial: la experiencia biológica del vínculo cotidiano con la naturaleza en sus matices orgánicos, estéticos, mentales, afectivos. Si la lírica europea canta a la “*verstümmelte Natur*” (Adorno, 2009, 125), a la naturaleza mutilada, dividida por la técnica en fragmentos irreconciliables, y si la poesía erige a partir de esa carencia su tarea fundamental, es decir, tratar de superar la oposición entre objeto y sujeto para así restablecer el vínculo con la Madre, aunque sea apenas un procedimiento cognitivo, ¿cómo entender entonces el mismo procedimiento con efectos distintos en la cultura miníka? En la lírica eurocétrica hay nostalgia y padecimiento por lo perdido, hay protesta contra la escisión causada por el exceso de racionalización que ha

desmembrado la tierra; en el rafue, ratificación de la convivencia entre especies, exaltación de las correspondencias entre seres, órdenes y conocimientos.

El yua desconocido por nosotros o que nos suena extraño cuando oímos cantar el “Amuiyima betaiyí” dice: “¡Nui! ¡Yagu beikonii! ¡Jai!”. “¡Báñate! ¡Sacúdete en el bañadero! ¡Vete!”. Para los oídos atentos de una miníka es evidente que se habla del proceso de dar vida. Los cantores y las cantoras hacen una invitación a todos los asistentes a considerar la importancia de conocer los movimientos que dan origen a una forma de vida. Cuando la libélula va a poner sus huevos, se sumerge en el agua, deposita los huevos en una superficie estable, luego sale del agua, se sacude y por último se va. Al irse, su cola esparce agua sobre las plantas vecinas. Su paso por las flores ayuda a la polinización. Y, como si fuera poco, protege a algunas plantas de la abundancia de insectos pequeños. El “Amuiyima betaiyí” nos devuelve la condición libelular, nuestra capacidad para contribuir con la fecundidad en todas las tierras, las del aire, las del agua, las de la tierra.

En su terrible simpleza el dáfene expresa la indivisibilidad del fondo del río con el aire. Nui es un sumergirse y jai es un volar. En esa misma lógica espacial propuesta por el tejido verbal miníka, es indispensable dejarse absorber por el zijína, la danza y el ritual colectivo que instauran los habitantes de la anáneko. Pensar con sus códigos significa no solo creer en las “relaciones entre lo individual y la totalidad” (Adorno, 2009, 181), sino vivirlas realmente y contribuir a que ellas se perpetúen por fuera del orden de la rentabilidad económica. El zijína cantado por los murui sugiere un elemento singular, capaz de extrañar nuestros sentidos acostumbrados a separar por grupos preestablecidos. El zijína no habla de un mundo anterior a la experiencia, originario e intacto, más bien de un mundo que se inventa constantemente frente a nosotros. Es un mundo imaginado por un sistema de pensamiento en el que es

perfectamente aceptable que un ser humano pertenezca simultáneamente a órdenes diversos y que su pertenencia múltiple sea, al mismo tiempo, una necesidad, una condición para la humanización. Humanización que en el canto escuchado se llama monífue, abundancia de seres, de vidas. Las amuiyíki recorren el espacio de arriba hacia abajo y al revés, van y vienen en todas las direcciones del agua. Es un ser igual a la abundancia. Es en pocas palabras otra persona cuyos aportes para la vida son valiosos y, por tanto, defiende su derecho a existir aunque a nosotros no nos parezca relevante.

El roraima sabe abreviar, transformando las palabras. Las combina con gran libertad. Las pronuncia de otra manera para que se ajusten al ritmo, a la rima, a lo extenso o lo breve de las sílabas, de los tonos, etc. Es más: durante el canto se da la licencia de repetir más o menos veces los segmentos según su estado de ánimo, según el público, la circunstancia y el motivo de la ceremonia. Y no se escapa de esta lista de atributos verbales propios de la elaboración poética la erudición. En el “Amuiyíma betaiyí” se nombra el orden, amuiyíki, y la especie, kudiyíki, las libélulas rojas, por su especial relación con la piña. En estos términos, la naturaleza no aparece retratada o apenas pintada en el zíjína. La selva es el origen del canto, hace parte de sus sonidos, de su totalidad de organismos vivos, entre ellos el cuerpo humano. No estamos aquí ante la oposición naturaleza (objeto)/humano (sujeto). Nos topamos con una forma del conocimiento desde una epistemología distinta: la naturaleza es sujeto, conciencia, interlocutora, pedagoga; nosotros somos hijos de esa conciencia. No es un mimetismo animista; más bien, un juego de transformaciones y saberes. El zíjína no enuncia una experiencia de la naturaleza olvidada en nuestra vida contemporánea o traducida a imágenes virtuales cosificadas; tal vez muestra nuestra memoria genética. Si un zíjína es una llegada a puerto seguro, se trata, por consiguiente, de una prueba

para los conociedores de ese territorio, a quienes se les pide la mayor incorporación a esa conciencia viviente y a ese movimiento perpetuo. El rafuenaama debe escuchar atentamente lo que se canta, para luego desentrañar de allí las relaciones entre los seres acuáticos, aéreos y terrestres, los hijos y habitantes del gran organismo. Por eso el zijina no se opone a las formas de pensamiento de su sociedad respectiva, es decir, no desea el ingreso del libro ni de la ciencia ni del cristianismo ni del dinero, herramientas que han servido para secularizar y cosificar a la Madre. El zijina podría ser cada vez más revolucionario, siendo enfáticamente conservativo. Lo que se encuentra en el zijina es una sensibilidad particular para plantear la indivisibilidad cambiante entre objeto y sujeto, entre naturaleza y clan humano. Hay igualdad de derechos en la abundancia de especies. La experiencia de la pérdida de la naturaleza en la lírica moderna se experimenta justo cuando todos los hijos de la naturaleza son cosificados, esto es, a partir del deseo de sometimiento del mundo a las necesidades económicas de algunos humanos poderosos. Lo que es negocio se cultiva, se extrae de la Madre; lo que no tiene ganancia se extirpa, sea cucaracha, sea ballena, sea mujer. La explotación de la naturaleza es, quizás, el comienzo de cualquier forma de enajenación humana, de su orfandad y su vacío. Lo humano carece de sentido cuando su madre es carcomida. Todo lo contrario sucede en el rafue. Allí no se añora la revocatoria de la enajenación humana. Allí se vivencia intensamente, a través del canto, el proceso de la entrada de la planta en el torrente sanguíneo, en el cerebro. La planta torna presente la parida de los seres del mundo. Gracias a la planta se escuchan los lenguajes de la naturaleza y se dialoga con las especies. La planta nos transforma en iguales con las libélulas, estimulando ideas, imágenes y redes de relaciones con ellas, con el jaguar, con la danta. La libélula nos enseña a vivir y a danzar.

Conocemos otros géneros llamados buñua y ruaki. Con el primero los anfitriones les agradecen a los visitantes y les ofrecen bebida y comida. Uno de esos buñua declara: “finorizaabitikue, guizaibiñedikue”. Cuando la fakariraingo entona su mensaje al comienzo de la ceremonia tiene muy presente este principio. Ella viene al rafue a prepararse intelectualmente y no a comer. *Finorite* se refiere a la preparación en el conocimiento, mientras que *guite* al comer, al devorar los alimentos. No obstante ambas dimensiones van de la mano y no se excluyen. La cantora repite varias veces esa cláusula con la dulzura del agradecimiento. No es por los muchos méritos que los humanos hacen de esta tierra su morada, es por su canto, por su finua, su preparación en el pensar y en el dialogar con el planeta. El finua bien realizado es ese corazón nacido en el Todo. Así mediante el canto se explica dichterisch, poéticamente, la función nutricional del conocimiento. El conocimiento es el perfeccionamiento del cuerpo y del nikaí, lo que a la postre contribuye al mejoramiento de la comunidad que, como ya hemos insistido, no excluye a los seres del territorio. Al buñuteador no le interesa el número de objetos poseídos y acumulados o el número de regalos que lleve a su casa en el viaje de regreso. No entiendo, dice Karamakate en la película de Ciro Guerra, por qué los blancos cargan tantas cosas de un lado para otro. Una familia minika, abuelos, padres e hijos, vive con un número de objetos muy inferior al que tenemos en nuestras casas. De hecho esos objetos carecen de una propiedad individual, pues son de la comunidad y cuando ya no se usan vuelven a formar parte de la comunidad, es decir, de la naturaleza. Lo mismo sucede con los alimentos, con la pesca y la cacería. Se reparten por igual entre los miembros de un clan y la cantidad sobrante se regala a los clanes vecinos. Ellos siguen la misma regla. La abundancia es un principio de la convivencia sustentable entre humanos y otras especies. Convivencia sustentable quiere decir hacer habitable el lugar en el que

se vive para las especies actuales y para sus generaciones futuras. Aquí hay una visión de mundo que riñe con la idea de la utilidad, la rentabilidad, la ganancia y la belleza publicitaria. No conoce el negocio ni las trampas del sistema financiero. Tampoco clasifica a las especies en bellas y feas. Todas son necesarias para la vida. El canto ritualizado de los minika se sustenta en modos de pensar y de sentir basados en la alteridad biocéntrica con el medio. Nada sobra; todo es complementario. Todas las especies son iguales, pero cada una es diferente, dice el sabedor Juan Kuiru.

En un ruaki, el cuarto de los géneros del rafue que tratamos aquí, se dice: “ero mií figo o íri” (Jitómaña, 2010), “mira, hermano, ten cuidado, está pendiente”. ¿Pendiente de qué? “Gíri, gíri”, responde el roraima. Debemos tener cuidado del trueno que habita dentro del cielo, que habita dentro de nosotros mismos. Del trueno que establece un vínculo directo entre lo más exterior y lo más interior de la vida. Ese trueno que advierte es al mismo tiempo expresión de lo visible y de lo invisible. Uno de los ruakiaí más escuchados en las orillas del río Kótue lleva por dáafene o mensaje secreto una pregunta: “bu mei kaiyoití?” (Jitómaña, 2010), es decir, ¿quién nos va a enseñar? Algunas de las numerosas respuestas dadas son “diona, jibina, fareka” (Jitómaña, 2010), planta de tabaco, planta de coca, planta de yuca, tres energías protectoras representantes, respectivamente, de la palabra, de la sabiduría y del semen femenino. Esta experiencia íntima en el mundo vegetal y animal coincide con lo interminable del espíritu y, por tanto, con la humildad, es decir, la feliz inabarcabilidad del conocimiento. Por esa misma razón, todo roraima, el que lleva la voz del ruaki, pide permiso al jorema (energía orientadora) antes de iniciar su canto: “jikanotíkue moo Buinaima, eño Buinaño”, te pido permiso, padre dueño de las aguas, madre dueña de las aguas. El sacar permiso a los elementos vitales no es una forma de naturalismo primitivo, sino más bien y desde el comienzo de los tiempos

un “Einspruch gegen die Verdinglichung” (Adorno, 1970, 482), una protesta desarmada contra la cosificación y las violencias epistémicas de la vida moderna.

La komuya uai (palabra de humanización) miníka tiene para nosotros ese valor, incluso cuando la celebramos en un espacio universitario occidental. Encarna experiencias estéticas y cognitivas que servirían para hacerle contrapeso a la barbarie del dominio de la naturaleza con fines económicos, para revertir el proceso que llevó a su desmembramiento y a la desintegración del lenguaje que estaba acostumbrado a festejarla. El rafue no canta ni danza a la naturaleza desgarrada, sino a la presencia viva de la naturaleza dentro de los humanos. Y, en esta medida, constituye una lucha contra la automatización del pensar urbano resumido en trescientas palabras básicas.

Colegir que los productos de la imaginación no cosificante de la poesía ancestral carecen de valor estético sería tanto como afirmar que los millones de años de existencia de la vida en el planeta son nimiedades frente a los últimos cinco siglos de historia moderna. Sería hacer caso omiso al grave deterioro ambiental global. Sería ocultar la mayor pérdida de bosques en toda la historia de Suramérica que hoy se “estima en 4.3 millones de hectáreas por año” (Gudynas, 2014, 30). Las cifras en torno a la población de las ciudades más grandes del mundo, algunas de las cuales ya superan los veinte millones de habitantes, hablan de una dictadura cultural, en la que la belleza, el pensamiento, el bienestar y la justicia son privativos de nuestros ojos occidentalizados. Pero si el don de transformar el universo es propio de la poesía no hay duda de que ese don se expresa con suficiente poder en los kirigaiái de los miníka. Cuánto se habrían alegrado Sor Juana Inés, Blanca Varela y Maryse Condé si hubieran podido entonar un fakáriya murui. Sin duda habrían diversificado la forma de escribir poesía en el continente. Y con esta revolución cultural habríamos pensado una América Latina

más dichterisch, más poética y maciza, a saber: justa y consciente de que entregar a la minería, a las hidroeléctricas, a la ganadería y a los monocultivos los órganos de la Madre Tierra es lo mismo que suprimir vastas regiones del conocimiento y, por tanto, abolir la vida.

## Jagagiā manue uai: el narrar curativo

Hemos reiterado que la crítica, la historia y la teoría literarias en este continente han privilegiado los géneros poéticos eurocéntricos. Por esas razones, el estudio del arte verbal indígena americano ha sido reducido a la divulgación estereotipada de supuestos mitos y leyendas o a los estudios de ethnopoetics. Con estos rótulos se ha querido trivializar y neutralizar el pensamiento de los pueblos originarios de Abya Yala y de los pueblos afrodescendientes. A estas tradiciones aún se les considera como algo que todavía no ha podido ser, como expresiones de la oralidad que están aún en camino de ser literatura y no como algo auténtico, desarrollado en sí mismo y capaz de aportar otros estilos del ser a la sensibilidad y al pensar humanos.

En contravía de esa omisión académica, tan nociva para la diversidad cultural del continente, presentamos un estudio del jagagi, un género poético de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce. Con este parentesco se autoidentifican decenas de culturas que desde tiempos muy remotos habían compartido el territorio amazónico de lo que hoy se llama Colombia, Perú, Brasil, Venezuela, Guyana, Surinam. El vínculo material y espiritual entre seres vivientes y territorio fue cortado de manera violenta por la invasión ocurrida hace más de quinientos años, sin que hasta ahora haya cesado. El ataque a la sabiduría ancestral se ha repetido en las continuas campañas civilizadoras de los siglos XIX, XX y XXI. Las iglesias, los colonos, la cauchería, la fiebre

de pieles, la tala industrializada, los grupos armados, el narcotráfico, las multinacionales y la globalización se han propuesto la tarea de unificar y homogeneizar la vida en el planeta borrando la presencia de numerosas culturas que harían la diferencia y el contrapeso de las sociedades hegemónicas. Los miníka son un ejemplo digno de la resistencia cultural más allá de la masacre<sup>14</sup>.

El término *jagagi*, así como los numerosos que lo acompañan en este ejercicio, proviene de la lengua miníka, una de las tantas lenguas nativas sobrevivientes en Suramérica. Entre los hablantes del miníka y de otras lenguas parientes (*nipode*, *bue* y *mika*) se conforma un grupo de aproximadamente 7343 personas<sup>15</sup> que habitan entre Colombia y Perú, en los ríos Caquetá, Igaraparaná, Caraparaná y Putumayo, y en las cercanías de Leticia, Amazonas. El nombre de esas lenguas llama la atención inmediatamente por su singularidad poética. Los hablantes del miníka, por ejemplo, son conscientes de que ella sirve para el conocimiento, es decir, para formular preguntas en torno a la Madre (el planeta) y sus hijos (todas las especies que provienen de

- 
14. Del trato inhumano que han padecido estas culturas hay testimonios desde hace más de cien años (Roger Casement, 2012, 2014). Los métodos han sido diversos, pero el resultado siempre ha sido el mismo: o se les esclaviza o se les elimina, bajo el principio inaceptable, por supuesto, de que son primitivas. Con razón el viajero irlandés registró en su diario, el 23 de septiembre de 1910, que en La Chorrera, una de las ciudades inventadas por la invasión en el territorio indígena, “uno está rodeado de criminales por todos lados” (2014, 28).
  15. Nos acogemos a los datos suministrados por el Ministerio de Cultura de Colombia en su mapa de lenguas (<http://www.lenguasde-colombia.gov.co/mapalenguas/inicio.swf>), aunque bajo la denominación *uitoto* se agrupa además a los *ocaina* y *nonuya*, con 137 y 228 habitantes respectivamente. El Ministerio de Cultura de Perú clasifica a la lengua miníka dentro del grupo *murui muinani*, cuya población es de 1109 personas que se identifican como indígenas (<http://bdpi.cultura.gob.pe/pueblo/murui-muinani>).

y regresan a ella). Tal vez valdría la pena adelantar que, en la imagen del mundo del miníka, todos habitamos el mismo vientre, el ero biko. Miníka literalmente significa qué, ¿qué es? Y el origen de esta palabra está asociado al momento en que los hijos salieron del vientre de la madre, brotaron, germinaron de la tierra. De la tierra se alzaron los humanos, siguiendo a los árboles. El árbol es la fuente nutricia del saber y es la imagen del proceso de humanización.

Por esta razón, en la poesía miníka, la capacidad para almacenar conocimiento va de la mano de las elaboraciones verbales. Los conceptos son ramas, cogollos de un mismo árbol. El saber milenario está consignado en los numerosos géneros expresivos y basta cantarlos y danzarlos para que se actualice y se pueda aplicar en cada momento de la vida práctica. Cantar y danzar dan sentido y constitución a la colectividad. La experiencia ritual facilita el recuerdo de las reglas que regulan la denominación del mundo, sus seres y sus saberes. En pocas palabras: danzar y cantar restablecen el vínculo entre los hijos de la misma madre. De hecho, una de las tareas inaplazables para los estudios literarios en Colombia consiste, precisamente, en estudiar los conocimientos registrados, transmitidos y reelaborados a través de los géneros poéticos indígenas, en los que no hay ni atisbos de una mentalidad burguesa o individualista, tampoco de un existencialismo urbano o de un misticismo angustioso. Estamos en mora de enriquecer la teoría de los géneros poéticos de la humanidad con la ayuda de estas expresiones referidas a una sociedad alejada del consumo y de la mecanización del mundo, dispuesta a la “*vita activa*” (Arendt, 2002), ligada al trabajo corporal en el día y a la creatividad verbal en la noche. Ambas tareas sirven de tributo a la educación del ser en el vientre. Estamos hechos para labrar la tierra y para celebrar sus frutos. ¿Qué temas, qué visiones de mundo, qué estilos, qué estructuras expresivas han sido fundadas por fuera del imaginario estético

europeo que domina la sociedad colombiana? Tales serían algunas de las cuestiones que nos ayudarían a comprender el valor de los aportes indígenas a la ficción, al pensar. Y, de paso, propiciarían una relectura de la poesía occidental que practicamos.

Aunque prosigue el sometimiento comercial, militar y religioso del territorio indígena amazónico, las formas expresivas de esos pueblos no han desaparecido y no desaparecerán. Un ejemplo de la vitalidad y la actualidad del pensamiento indígena son los *jagagiai* de los miníka. Ellos se resisten a las industrias culturales y al olvido porque constituyen una herramienta indispensable para la conservación de la biodiversidad en las sociedades bosquenses (Gasché y Vela, 2011). ¿Qué aprenderíamos de la imaginación miníka, si la ciencia literaria se descolonizara y se ocupara también de las formas expresivas indígenas? En primer lugar, que existen modos de pensar (formas de organizar el conocimiento) que aún nosotros los eurocéntricos no hemos explorado y en los que reposa un territorio gigantesco de la imaginación humana.

Si bien es cierto que dentro de la imaginación miníka existen numerosos *kirigaiai* (canastos del conocimiento que refieren la invención y la preservación de la vida), aquí prestaremos atención a un único género: el *jagagi*. El *jagagi* es un canto dialogado en torno a la vida en el bosque. Antes de destapar un *jagagi*, se recomienda pedir permiso a los ancestros de la selva, para que no se activen las fuerzas negativas que ponen en peligro a la humanidad. Esta idea, risible en nuestro medio, recuerda, sin embargo, que la poesía y la magia tienen un origen común: la sanación o la enfermedad a través del lenguaje<sup>16</sup>. Los

---

16. De hecho la “alchimie du verbe”, para decirlo con Rimbaud (1993, 133), es una de las constantes de la poesía moderna (Friedrich, 2009) desde Novalis hasta Gottfried Benn, sin olvidar las tradiciones latinoamericanas desde el modernismo hasta Jorge Luis Borges (Gutiérrez, 1983).

jagagiai enseñan sanando, pero en manos inescrupulosas, como las de Buinaizeni, uno de los personajes de la antología<sup>17</sup>, también pueden enfermar. Abrimos hoy este canasto con el fin de emprender una tarea muchas veces aplazada: la educación poética desde el arte y el pensamiento indígenas, aún excluidos de nuestras escuelas y universidades. Minika uaimona, desde la palabra minika, queremos leer estos jagagiai para ayudar a sanar nuestras enfermedades contemporáneas.

El jagagi está vivo y se canta en siglo XXI en el bosque tropical y en las grandes ciudades de Colombia y Perú. El jagagi se teje a varias voces. Es un kirigai (canasto del conocimiento) y va protegido por las plantas medicinales (diona, jibina, farekatofo). Su espacio de socialización es la construcción multifamiliar (anáneko) y, en algunos casos, sirve como antesala a las grandes ceremonias (rafueniai). Esa antesala suele tener varios propósitos pedagógicos. Enumeramos unos pocos, entre muchos otros: 1. Aconsejar a los jóvenes en etapa de mambeo, de tal modo que no les suceda lo que a los personajes del jagagi. 2. Ambientar la buena energía de los bailes, especialmente en el ritual de los frutos (yuai). 3. La preparación científica. Gracias al manejo del jagagi se puede hablar de las enfermedades y de su tratamiento. Más adelante volveremos a estos temas para hablar de la ética del científico, de Dijoma. Baste decir, por ahora, que el jagagi cumple a la vez varias funciones dentro de la división social del trabajo intelectual indígena. Por eso el jagagi yoraima o contador de historias es una figura de prestigio dentro de la comunidad, debido a su capacidad para pensar problemas y socializar posibles soluciones.

---

17. En repetidas ocasiones haremos alusión a una antología de jagagiai que hemos preparado pero que aún no ha encontrado un editor dispuesto a publicarla. Es por eso que las citas de los jagagiai que incluye este ensayo irán siempre sin el respectivo número de la página.

En estos cantos dialogados y narrativos los personajes son seres que transitan las dimensiones vegetal, animal y humana. O que efectivamente no las separan, pues su noción ontológica parte de un incesante “dariüber-hin-ausgehen”, de un ir más allá para hablar de sí mismo. Lo que da lugar a lo propiamente humano, esto es, el volverse sobre sí; expresado en palabras de Iser, el “man selbst zu sein” (1991, 148). Tales seres de identidad escurridiza han alcanzado los poderes de transformación de la materia: la planta ingresa al cuerpo humano y lo lleva a la dimensión mamífera, avícola, libelular, etc. El movimiento de la anaconda y el vuelo de las aves se pueden recuperar en las etapas del jagagi. Durante ese estado de excepción de la materia provocado por el poder de la planta, los seres del jagagi avivan la comunicación con voces de parientes lejanos que nos hablan, nos guían, nos amonestan. Por eso las palabras del jagagi parecieran recordar con vehemencia su origen sanador (y peligroso a la vez). Parecieran hablar de sí mismas para explicarnos que su significado “rebalsó” en el momento de su invención, casi siempre ocurrida dentro del puro relato (*fia jagaíza*). Es decir, dentro de un suceso del mismo lenguaje. Experiencia y vivencia dan lugar a la palabra, que es la primera expresión fundante del ser. Una vez descubre que habita el territorio circundante, el jagagi yoraima toma conciencia del mundo.

### **El jagagi se teje con el hilo y el aliento de los ancestros**

Literalmente, *jagagi* significa “hilo y aliento de los ancestros”. En el contexto de la lengua miníka, un *jagagi* posee cuatro<sup>18</sup> componentes fundamentales: 1. Los *jaiagai*,

---

18. Quisiéramos incluir un quinto, el *ikaki*, mencionado por Miguel Guzmán, pero aún no hemos podido explorar su relación explícita con el *jagagi* y con el *bakaki*, otro género por estudiar.

los antiguos. 2. El ígai, el hilo. 3. El jágiyí, aliento de vida. 4. La jígagi o corteza de árbol. El grado de antigüedad del jagagi no se mide en miles de años sino en placas, en metros cúbicos de tierra, es decir, en historia del planeta. Lo que está por debajo de este suelo que pisamos, lo subterráneo y acuático, es lo más nutricio del proceso vital. El jagagi de Naainuema que Riazeyue le cuenta a Preuss (1921, 19-21) es un ejemplo claro de este proceso. Cada parte del planeta tiene memoria y habla si estamos dispuestos a escuchar. Escucharse los unos a los otros es el principio básico de la convivencia indígena con la madre (Lenkersdorf, 2008). El jagagi procura tejer tradiciones antiguas con recientes, relatos del pasado de la Tierra con los de los humanos actuales, de enseñanzas aprendidas y por aprender que provienen de las plantas, del clima, de los animales. Es decir, el mismo jágiyí que creó el vientre de la madre hace millones de años. El imaginar, la palabra y el sueño de los antiguos y los modernos miníka hacen memoria del parto de la Tierra. Ese jágiyí es el mismo que sustenta la vida de los presentes. Los primeros habitantes del mundo fueron aquellos que aprendieron lo imaginario, fore, lo misterioso, la imagen, jana, y el estado de desautomatización de los sentidos y del pensar, nikai (Preuss, 1994, 18), lo onírico. Por eso, la creación del mundo no se terminó, sino que sucede, sigue sucediendo, viene sucediendo en el trance individual y colectivo que experimentan los narradores del jagagi. A ese trance se le llama kiode, es decir, el visionar hacia adentro de sí mismo y de la Madre, gracias al poder de la planta. Parir el mundo, darle vida a través de la palabra, no fue exclusivamente la tarea de los antepasados, sino que es la tarea de los vivos de hoy, quienes en su aprendizaje con los antepasados, que nunca se han ido, van haciendo y conociendo cada ser de la naturaleza, van comprendiendo a los visibles y los invisibles en un viaje interior. El jagagi está vivo cuando se activa como hilo conductor de la colectividad. Cada

vez que alguien abre su canasto, lo pone al servicio de la comunidad y de su propia purga. Narrar es limpiarse de impurezas, de furias y resentimientos. De tal forma que la creación del mundo, el origen del clan, el descubrimiento de las enfermedades y de las medicinas y las vivencias de los seres en el mundo no son apenas narrados, sino sobre todo experimentados, celebrados, discutidos, padecidos. Desde el punto de vista médico, cabría repetir la pregunta que Benjamin hacía en torno a los fenómenos estéticos: “Ja ob nicht jede Krankheit heilbar wäre, wenn sie nur weit genug –bis an die Mündung– sich auf dem Strome des Erzählers verflößen ließe?” (1991, 430). Si toda enfermedad es curable cuando se le deja transcurrir solo lo suficiente –hasta la desembocadura– en la corriente del narrar, entonces podríamos definir el dolor como un estado del ser que no se resiste al flujo narrativo. A ese flujo, cantado y colectivo, le apuestan los miníka cuando abren el canasto del jagagi. El jagagi abre las puertas del ser, va hasta sus orígenes, remueve capas. La experiencia estética es la mejor medicina y llega incluso a curar problemas sociales y a detener guerras.

Jagagi es una denominación rizomática (Deleuze y Guattari, 1977) que sigue las raíces de las yucas, alimento fundamental en la cultura miníka. Los componentes de la palabra *jagagi* devienen de un tipo de tejido que involucra otros hilos que conectan conocimientos sobre otras capas de la Tierra, tanto las de más arriba como las de más abajo; en la mente del miníka el planeta ha sido siempre esférico (*ko*). Jagagi es el canasto del mundo de la profundidad y se relaciona con otros canastos de capas más próximas o que se refieren directamente a esta superficie que pisamos. Dentro de la estructura dialogada del jagagi se esconden, por lo menos, dos *kirigaiai* más: el jágai y el ígai, ambos de naturaleza expositiva. En el jágai se cuenta una historia antigua, tal vez por fragmentos, mientras que el ígai se centra en el hilo de un solo personaje, por ejemplo, el

diona (planta de tabaco). El primero es una puntada de gran poder, una invocación; el segundo, un tejido de unas cuantas puntadas que cuentan los avances en la carrera por la humanización. Mientras que el jágai habla de una era en la que existe convivencia directa entre humanos, plantas, minerales y animales, sin distingo indispensable, ya que la superficie de esa capa era muy fértil y cualquier pedazo de materia era semilla fecunda, el ígaí ya comporta la noción de héroes culturales, descubridores del fuego, de los alimentos, fundadores de clanes y portadores del aliento de vida o inventores de herramientas, artes y ciencias.

Valga aclarar que aún no nos ha sido posible distinguir en la escucha ni en la lectura cuándo se trata de uno o de otro género: los tres se encuentran mutuamente mezclados. Parece que lo único indicativo de esta supuesta separación es el elemento temático. No obstante, resulta de gran interés para la teoría narrativa considerar esta forma de complejizar una historia, pasando de abajo hacia arriba o al revés, pero siempre de acuerdo a las capas de la Tierra y con los seres que la habitan. Los fines pedagógicos, la intención comunicativa y las circunstancias del público también influyen en que se utilice tal o cual género en especial.

Se trata de contar el proceso de hominización sin partir del presupuesto de que lo humano es la evolución de un tipo de primates, sino más bien la combinación de numerosas especies. Para explicar este asunto es indispensable considerar la red de relaciones entre esas especies, ubicadas por niveles de profundidad espacial. La secuencia del jagagi responde a una idea parecida a la de las placas tectónicas. Cuando ellas se mueven se transforman las especies que las habitan. Por este motivo la perspectiva del narrador se constituye más allá de su campo visual, incluye otras dimensiones de lo humano. Los sentidos aportan información sobre el todo. En lo narrado se conforma el espacio como una totalidad de percepciones sensitivas: no

apenas lo visual; también lo auditivo y lo táctil juegan un papel importante en la historia contada. Lo que aparece con simpleza en la superficie de la Tierra tiene su correlato en la complejidad del subsuelo y, por supuesto, en el aire, en el agua. Del mismo modo lo que se manifiesta en los órganos externos del cuerpo tiene su origen en los internos y hasta en el aire y en la energía que avivan el cuerpo.

Cualquier detalle, por secundario que parezca, da lugar a un retorno al mundo en estado de gestación. Cualquier movimiento del personaje comporta un desplazamiento del mundo entero. En un nivel medio (*jágai*) se cuenta un fragmento, una anécdota, un detalle referido a la fecundidad de las especies y los suelos. En un nivel superficial (*ígai*), se ordenan, no necesariamente en una secuencia lineal, los hechos referidos a la biografía de un único personaje y a su entorno ecosistémico. Ya hemos dicho que el personaje no siempre es humano o, para decirlo en términos audaces, siempre desborda lo humano.

Con frecuencia los personajes son plantas sagradas (tabaco, coca, yuca, maní, umarí, cananguche, etc.), cuya presencia afecta la fecundidad, la felicidad, la armonía de los seres humanos. En un nivel más subterráneo, se aspira a la totalidad del mundo, en la que la acción de un personaje no existe por sí misma, sino que proviene de otros muchos personajes y perturba directamente la estabilidad de la familia, de la comunidad, de la humanidad y de las especies en general. En este plano de la totalidad se ubica el *jagagi*. Totalidad hace referencia al vientre, que es uno y el mismo para todos. La esfera planetaria es la totuma a gran escala del vientre de la madre en estado de gestación. Por eso un *jagagi* no puede caer en manos irresponsables. Hay tensión, nerviosismo, en quien cuenta y en quienes escuchan los *jagagiai*. Se corre el riesgo de convertirse en un tema no tratado apropiadamente, se corre el riesgo de no aprender a corregir los errores de los personajes fracasados o, peor aún, de afectar al feto que está por nacer. El

*jagagi* puede amontonar errores (fue gaite), que es lo mismo que hacer mal, influir negativamente en los oyentes, en la comunidad, en el narrador. Si el buen narrador del *jagagi* es el *jagagi yoraima*, su contraparte puede ser *fue gairíraima*, es decir, el narrador malintencionado, aquel que quiere invertir el orden natural de la vida.

## **Jagagi y la totalidad del mundo**

A este compromiso del *jagagi* se suman su gran diversidad temática y su capacidad para incluir otros *kirigaiai*. Del *jagagi* se desprenden, desde un punto de vista temático, los *kirigaiai* empleados en una ceremonia (*fakáriya*, *baijonia*, *ruakí*, etc.) y los empleados principalmente en la educación (*yetarafue*) o en la curación (*jíra*)<sup>19</sup>. El *jagagi* da fundamento a una ética de la cultura, a las leyes de origen del clan, mientras que los otros géneros lo reafirman o lo ponen en práctica. El *jagagi* da lugar a las normas, porque nombra por primera vez el mundo y los seres que lo habitan, los organiza, los dota de un territorio, de una función, y les determina su quehacer y sus poderes, siempre en una mutua necesidad. Es en el *jagagi* donde nacen los clanes, los ríos, los pozos, las cascadas, las plantas sagradas, los alimentos; donde se ponen a prueba las leyes morales, intelectuales, los órdenes ecosistémicos. Las virtudes sociales se fijan, se restringen o se modifican, según los comportamientos de los personajes, los cantores y los oyentes del *jagagi*.

---

19. No estudiaremos estos géneros en el presente libro. Esperamos presentar un informe detallado sobre cada uno de ellos en futuras investigaciones. Además, en caso de que los hechos permitan probarlo, quisiéramos refutar lo aquí dicho con una idea contraria: es decir, que los otros géneros, más pequeños en extensión pero mayores en cantidad, son los que dan forma y contenido al *jagagi*.

El jagagi es una obra total de gran poder de cohesión o de disociación de la comunidad precisamente porque se trata de una práctica social. El momento de su ejecución coincide con un diálogo directo entre varios narradores que participan activamente en la narración. Y esto quiere decir, entre otras cosas, que el público escucha, asiente, reafirma, contradice o entona las palabras del sabedor y de los personajes, a la espera de un conocimiento revelado: el buen vivir. El público es coro y juez del talento del jagagi yoraíma, quien debe ser un buen contador y un ser humano ejemplar.

Todo jagagi yoraíma está acompañado de un jagagi fairioraima, aquel que tiene la responsabilidad de replicar, de contestar y complementar lo cantado. De esta forma dialogada surge una narración a dos o más voces. Y tal vez deberíamos indicar, sin miedo a equivocarnos, que un buen jagagi cuenta en realidad con dos jagagi yoraini, dos que se cuentan la historia, los dos que se cuidan la espalda y se corrigen mutuamente. Con onomatopeyas o juicios abreviados el jagagi fairioraima participa en el proceso de creación, dinamizando la historia y haciéndola más real, más cercana al público que la escucha. Utiliza expresiones como *jí* (para asentir), *jmm* (para contrastar y aumentar la expectativa), *uáfuena* (para reafirmar: “¡Así fue!”). Estos recursos reciben el nombre de *jejimaja*, lo que se replica. Tomemos un ejemplo de la antología:

Jí.

Dañanona ráuaide.

Jmm.

Ie jiai fia jagaíza,

Jmm, fia jagaíza.

ja raire meroníai kaitaibite.

Jmm, kaitade.

Jiaie yikide.

Jí, ie yikika.

Jmm.

Jiaie ie  
jizañiuat toina ja gaiga.

Jí, gaiga.

La cita anterior proviene del Jorema jagagi. Fue dispuesto a dos columnas para mostrar al público occidental lo que en el momento de la escucha era, en verdad, una sola voz múltiple. Las palabras de la columna izquierda corresponden al jagagi yoraima Jitoma Fairinama; las de la derecha al jagagi fairioraima Boyékama. En el diálogo hablan de ir de cacería y traer jabalíes para alimentar a la mascota de la hija. Hay que notar la interdependencia de los enunciados de los cantores. Las palabras de Boyékama no son apenas repeticiones automáticas de las palabras de Jitoma Fairinama. Las palabras de Boyékama le imprimen el ritmo a lo que cuenta Jitoma Fairinama, aceleran o desaceleran la historia. Los “jmm” y los “jí” permiten que el jagagi yoraima tenga el tiempo de buscar las palabras apropiadas. Incluso él mismo utiliza estas expresiones para crear expectativa en su interlocutor o para verificar que su auditorio le está prestando atención.

Cuando el jagagi fairioraima dice “jmm” (línea 3 de la cita), formula una pregunta tácita con referencia a la acción indicada: que el personaje “ráuaide” (línea 2) se fue de cacería. Es decir, el “jmm” pone en cuestión la simpleza y la ingenuidad de la idea. En la vida práctica ir de cacería no es una labor realizable en dos segundos ni poco peligrosa y mucho menos para una persona sola y si se trata de cazar, cargar y traer a la anáneko a varios jabalíes. El “jmm” le devuelve al jagagi yoraima la conciencia narrativa: Que estos jóvenes que me escuchan no piensen que el alimento aparece como generación espontánea. Por eso inserta una explicación fundamental en todo relato que marca la diferencia entre realidad y ficción: “fia jagaiza” (línea 6), como estamos en jágaí, en una parte de la ficción, es creíble que un solo personaje vaya a cazar y que

traiga jabalíes y en un instante, rápido (“raire”) los bote al piso y, en un instante, haya ahumado (“yíkika”) uno<sup>20</sup>.

La singularidad estilística del jagagi se complementa con una estructura narrativa que responde a principios bastante lejanos de los modelos lineales, circulares o paralelos conocidos en la literatura eurocéntrica. Los jagagiai responden a una noción narrativa casi botánica: van de las raíces (*jainaoníai*) a las ramas (*igaiyai*) para regresar una y otra vez de manera incesante. El relato tiene, como efectivamente se ve en las diferentes versiones compiladas, varios puntos de partida y, así mismo, numerosos puntos de llegada, a pesar de que toma como referencia al mismo personaje híbrido: en algunos casos llamado Buinaizeni; en otros, Deeijoma, su hermano; y en otros, Dijoma o su semilla la nuio. Característica debida seguramente al vínculo entre los diferentes niveles de narración (*igai*, *jágai*, *jagagi*). Al parecer la decisión de ir más al

---

20. El tránsito del fia jagaiza a lenguas europeas se debe ver como un aporte de la imaginación indígena a la literatura, en tanto no responde a una lógica causal, sino a una lógica de la escenificación frente a un público determinado. Dentro del jagagi todo es posible, sin responder a una verosimilitud, incluso se suele transformar un personaje en otros seres, olvidarlo de un tajo o introducir uno nuevo sin aviso previo y ubicarlo en otro lugar y en otra época. Aún está por estudiarse la presencia del fia jagaiza en las versiones en alemán de los jagagiai divulgados por von den Steinen (1894), en las traducciones de los de Riazeyue realizadas por Preuss (1921), así como la antología en alemán de Koch-Grünberg (1920) de relatos indígenas, las versiones libres en español de los jagagiai de varios jagagi yoraima hechas por Urbina (2010), además de sus propias recreaciones del *Dijoma* (2004), y por supuesto las historias de Kuyoteka (1997) escritas directamente en español. Un caso singular para la historia literaria se debe rastrear en *Die Verwandlung* de Kafka (1915) y en *Amazonas. Romantrilogie* de Döblin (1937), quienes leyeron, durante el proceso de creación de sus novelas, a von den Steinen y a Koch-Grünberg, respectivamente. Para ampliar este contexto recomendamos *Phantastische Entgegnungen* (Freund y Vivas, 2013).

fondo o permanecer en la superficie recae en la dinámica entre el jagagi yoraíma y su auditorio. Aunque se hable de un mismo personaje y aunque se mencionen circunstancias y lugares comunes, cada vez que se narra un jagagi se le introducen elementos nuevos que sin embargo intentan explicar la relación entre la base del árbol (*moi*) y su punto más extremo (*íkoí*). El mensaje que corre a manera de savia por la planta se aleja de la simple secuencia nacimiento, crecimiento y muerte del personaje. En el jagagi el personaje, que se erige desde el suelo como una planta, se rige por reglas de no identidad o de identidad múltiple y de retorno constante a un estadio anterior del ser. Dijo-ma siempre es otro u otros y puede asumir la condición reptal, acuática y alada. El humano puede volar con la ayuda de unas hojas de yarumo. Así mismo la nuio<sup>21</sup>, el otro personaje recurrente en los jagagiaí de nuestra antología, es boa después de que ha pasado por un estado de humanización, después de que ha sido pensada. La boa es liana, yuca, raíz, tronco, ramas, humano y, por último, instrumento musical. La noción de personaje dentro del jagagi desborda los límites occidentales canónicos y se emparenta más bien con la idea del bantú, propia de la filosofía africana<sup>22</sup>. La característica común a los personajes del jagagi es su movimiento perpetuo hacia adelante y hacia atrás en el tiempo y en el espacio; su devenir otro se muestra en cada instante como parte de un proceso

- 
21. Utilizaremos indistintamente el artículo masculino y el femenino de nuio en razón a que en las distintas versiones a veces es una boa mamá y otras una boa papá.
  22. Recuérdese la explicación de Manuel Zapata Olivella: la palabra bantú “trasciende la connotación de hombre, ya que incluye a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersas en el universo presente, pasado y futuro” (2010, 648).

transformativo. El fracaso de Dijoma da origen al canto funerario diño y el canto a su vez da lugar a la existencia del mismo Dijoma.

A estos cambios incessantes se debe, quizá, que los jaggai suelan ser narrados por itofenai, esto es, por estadios de transformación. Plántula, esqueje, retoño, piecito, pepa, semilla, o como se le quiera llamar a la etapa inicial de la germinación del relato, son fenómenos vitales asociados al desarrollo de las especies en relación con otras especies, es decir, dentro de un hábitat. Nutrición, crecimiento, abundancia, fertilidad, fuego, frío, putrefacción y vida, estatismo y movilidad tienen que ver con corrientes energéticas, cuyo punto de contacto es el manejo del conocimiento. Cada especie aprende a vivir en condiciones climáticas y alimenticias particulares.

Un itofe o episodio es la metáfora del trasegar de un sabedor en la vida, siguiendo el ejemplo de la planta, del mamífero, de la avispa y la libélula. En todas se produce una emergencia, de abajo hacia arriba, dentro de un espacio común que es el vientre. Todas salen del vientre sin que finalmente puedan existir sin él, fuera de él. La ubicuidad de la existencia explica por qué todo lo de arriba corresponde<sup>23</sup> a lo de abajo y lo externo a lo interno. Las capas de arriba y de abajo se pueblan con seres únicos, aunque con nombres idénticos. Los sonidos en el interior del cuerpo son los mismos que se escuchan afuera, en el ambiente. Estrictamente analizado, el concepto *itofe* (estaca o esqueje) se puede definir a partir de los siguientes elementos: ígai (hilo invisible de vida, común a todos los

---

23. Aquí aparece otra curiosa relación con la lírica moderna. Son conocidas las correspondances de Baudelaire (1990) que, siguiendo a Gutiérrez Girardot (1983), hacen parte de la emergencia del ocultismo frente a la racionalización de la vida. En el pensamiento mánika, por el contrario, son parte constitutiva de una explicación racional de la existencia de las especies.

seres), *toi* (lo domesticado), *fede* (volar, ascender, crecer) y *feiñede* (que no se olvida). En síntesis el itofe hace referencia, entre otras cosas, a la invención de la agricultura, cuyo fin no está ligado a la rentabilidad, sino a la preservación de la vida. Agricultura, entre los miníka, sería el hilo invisible o la sabiduría ancestral que ha aprendido del movimiento de las capas de la Tierra –que no son siempre de tierra, también de aire, agua, calor, luz– a crecer al servicio de la vida. En la chagra, en la parcela, se cultivan cientos de especies para que ellas se regulen unas a otras, impidiendo de paso la superpoblación de una en particular. De este modo se controlan las plagas y se brinda alimento a otras especies numerosas. De este principio agrícola nace la idea de que la selva no es apenas una manifestación de la madre naturaleza sino el resultado del trabajo humano, aprendido y aplicado con talento y precisión a lo largo de milenios y entendido como cuidado de y pagamento a la madre.

Ejemplos de itofe en la agricultura miníka son *farekatofe* (la yuca dulce) y *juzítofe* (la yuca brava), porque crecen por esquejes o estacas. Pero la mención de la yuca no es secundaria, como se verá en el análisis de los *jagagiai*. Los miníka son, al igual que muchos de sus pueblos hermanos, hijos de las numerosas especies de yuca, endógenas de Suramérica. El itofe del *jagagi* recuerda el ideal de que una obra de arte es un organismo vivo, es una imitación de la vida en movimiento, y no apenas un artefacto perfecto, pero muerto. Es decir, a través del itofe de una planta lo humano establece un vínculo especial con la naturaleza, retoña y crece, según se le cuide, mime y alimente. La teoría que explica las características del *jagagi* parecería ampliar los la percepción de lo estético a partir de lo biológico. Mientras que la obra de arte moderna es resultado de un proceso de objetivación, es decir, en tanto producto que existe por fuera de su creador, la obra como itofe, en tanto organismo vivo, es fruto de la interacción entre la creación

humana y la intervención de la Madre. La obra itofe es la germinación de lo humano en la naturaleza. En el objeto estético hay vacío y nostalgia del origen; en el organismo itofético, presencia y crecimiento incesante. La anáneko, el proyecto arquitectónico minika de mayor embergadura, jamás entra en conflicto con la madre ni con el medio ambiente, pues todos sus materiales son biodegradables. De hecho esta casa multifamiliar representa a la madre en estado de gestación.

Los minika le dan el nombre de itofeniat a los procesos de formación de un retoño, de un feto. El nuevo ser es, bien entendido, una extensión de los seres procreadores. No puede existir, vivir, sentir, pensar, sin ellos. Su semilla es, evidentemente, la misma palabra. Narrar por itofe significa, entonces, mostrar lo narrado como un proceso vital lleno de transformaciones y cambios, habitado por otros que a su vez son plurales. Hemos podido identificar nueve itofeniat dentro de la estructura narrativa de un jagagi; nueve, como las lunas del embarazo. Cada etapa corresponde a un tipo de palabra de poder: taíno uai (palabra de la nada), fia uai (pura palabra, es decir, inspiración), komuya uai (palabra de humanización o formación), jenua uai (palabra de búsqueda, en donde comienza el conocimiento), jaiénimauai (palabra del huérfano), jorema uai (palabra de conexión con la esencia), fakáriya finoriya uai (palabra para el reto de la preparación), rafue uai (palabra hecha realidad durante la celebración) y nimaira yoneraima uibira (saber portar, indagar, la sabiduría).

Cada etapa puede ser leída también como un capítulo, pero no como un capítulo independiente, ni como capítulos organizados en secuencia de comienzo a fin. Es perfectamente posible que estos capítulos se alternen unos a otros en cada etapa del personaje y en diferentes jagagiat. Ninguna de estas nueve etapas puede ser vista como el comienzo o el final de una historia, pero sí son el punto

de contacto con la historia de otros. Se pueden leer como perspectivas desde las cuales se refiere la historia de la vida y de sus respectivas transformaciones. Llama la atención especialmente el último itofe: nímaира yoneraíma uibira. Este itofe constituye uno de los temas recurrentes de los jagagiai. En casi todos ellos se evalúa el grado de destreza en el manejo de la sabiduría. Es frecuente, incluso, que se refiera al riesgo y al fracaso frente al conocimiento. A este respecto recomendamos leer, en cuanto sea posible, los jagagiai de la antología, en donde se verá que el narrador hace referencia explícita a la jorema uai (Jitoma Fairinama) o a la jenua uai (Kuegáromui) o a la komuya uai (Riazeyue), todas ellas fases indispensables en el dominio de la sabiduría.

Largo Gaviria (2011) y Cardona Rivas (2012) han resaltado, por su parte, la importancia del fenómeno de la finoriya (transformación) dentro de la dinámica narrativa y pedagógica de los jagagiai. Algunos de los jagagiai insisten más en un itofe que en otro o centran más la expectativa en la preparación que en la administración de la sabiduría, y así, hay un sinnúmero de posibilidades todavía por estudiar. Por ejemplo, varios personajes pueden llevar el mismo nombre. Son opciones para el pensar que descontextualizan y recontextualizan los saberes, los sistemas de representación del mundo y las identidades. Eso demuestra, además, que el jagagi se puede variar constantemente utilizando procedimientos simples. Cuando los sabedores cuentan un jagagi suelen decírnos con mucha honestidad que ellos no son los inventores, que fueron otros, tal vez un abuelo, tal vez un tío lejano vivió esta experiencia o la escuchó de un mayor. Jitoma Fairinama atribuye su jagagi a su tío abuelo “Mitíbiunaima, kue yote”, quien se lo contó. Algunos dicen que ellos no lo saben, porque el jagagi proviene de otro clan –ver las versiones de Juan Kuiru y Noinuiyi–, y que por eso lo cuentan de una manera y no de otra. Existe la idea, incluso, de atribuir el origen de la

narración a un sobreviviente del jagagi<sup>24</sup>. Esta advertencia les facilita a los narradores la tarea de ajustar los hechos de la ficción a la circunstancia más inmediata, bien sea la de aleccionar a los jóvenes o bien sea la de informar a un investigador. Cuando quieren terminar su relato, suelen recordar que ellos lo cuentan como lo pueden contar, pues “jiáimie jiainodo yote”, dice Kuegáromui, es decir, otros lo narrarían de otra manera, con más o menos aventuras, encuentros, luchas, combates, trucos, bromas, prohibiciones, cantos, consejos, etc. Otros lo narrarían con pesadez y longitud o con fugacidad y velocidad, pues son conscientes del hecho ficcional, ya citado arriba: fia jagaíza. Dentro del jagagi se pueden abbreviar o alargar las acciones y los detalles. El padre le ordena a la hija: “Bie juzitofe jino jiítioza” (¡Siembra este esqueje de yuca venenosa allá afuera!). Y de inmediato la hija “ua mei nado jují aidode”, arranca el tubérculo de la yuca.

Otras también suelen ser las lógicas narrativas de un jagagi:

1. Trastocar la noción temporal, abriendo un hueco en la tierra. Los jagagi yorainí cuentan cómo la boa devora a las diferentes tribus, tanto a las de ayer como a las de hoy. A la nuio le basta abrir camino bajo tierra (zibode), para “dofora jaiageí rite”, devorar a los antepasados del comienzo. La boa del jagagi que se cuenta hoy devora a los que escuchan y a los que ya padecieron la historia.

---

24. En el jagagi de Jitoma contado por Riazeyue a Preuss (1921) el padre y el hijo mayor son el mismo Jitoma y el hijo del padre (o del hijo, no se sabe) lleva de igual modo el nombre de Jitoma, con una pequeña variante: Manaidejítoma (211). ¿Habrá aquí un antecedente de la familia Buendía? Recuperar el nombre de un antepasado ayuda a preservar su carrera intelectual, sus oficios. De otro lado, en la versión de Kuyoteka (1997), dos niños, sobrevivientes de los daños causados por Dijoma, son los jagagi yorainí. Su tribu iani “existe bajo el agua” (395).

- La historia se repite porque los seres humanos cometan los mismos errores en sus estudios del bien vivir, del convivir.
2. La simultaneidad de las acciones es un aditivo complementario. En la siguiente escena el jagagí yoraima escucha, ve, siente, dice todo lo que sucede dentro y fuera de la boa, alrededor de ella:

Dane nia dane jia̯ye abimo jaāide.  
Dane inomo rite.  
Dane ie abimo zorade.  
Nia ukue jirode.  
Nia dane dete.  
Nia kaiyode:  
“Ebe niſo ite? Kue komekidí izireiya,  
Deeijoma gutadike.”  
Nia baade diana.  
Nia iyuneite.  
Nia jaa razinieido makarite fakaokeide naaizo.

La traducción dice:

Otra vez llegaba a la cabecera de un río.  
Otra vez devoraba.  
Otra vez estos cuerpos se descomponían.  
Entonces tomó ukue.  
Entonces volvió a cortar.  
Entonces volvió a gritar:  
“¿Qué me pasa? Me duele mi corazón,  
después de devorar a Deeijoma.”  
En aquel momento este dejó de cortar.  
Entonces seguía asustando.  
Entonces caminaron con palos golpeando el camino.

Las voces de los actores (nuio, Deeijoma, tribus) se escuchan al mismo tiempo. No hay distingo entre ellas y su combinación es posible porque responden a un principio común: la acción de uno repercute en la acción de los

otros. ¿Quién llegaba a la cabecera de un río? ¿Deeijoma? ¿Nuio? ¿Los cuerpos en descomposición? ¿Quién tomó el ambil de monte (ukue)? ¿Quién vuelve a y deja de cortar? ¿Quién vuelve a gritar y a asustar? La nuio se lamenta, Deeijoma corta y las gentes toman medidas de precaución en el mismo instante. Si toda la tierra puede ser perforada (“bie naniedi najeri ziboka”), desde el fondo hasta arriba, entonces también es posible fundir los tiempos y mirar a sus actores como si se ubicaran en el mismo plano o dentro de un único vientre.

3. Combinar velocidad con lentitud. A veces prima lo primero y el tiempo pasa sin que nos demos cuenta<sup>25</sup>, y en ocasiones el tiempo se detiene en los detalles que se repiten y repiten sin tregua ni pausa. Con referencia a Dijoma, Kuyoteka dice, en menos de una línea, que al regreso de un viaje de tres años dentro de la boa venía calvo, pero que “pasó una luna y en el otro comienzo de la luna ya tuvo sus cabellos” (394). La repetición tiene un efecto paradógico: lo que sucedió no ha dejado de suceder. En los jajagagiai de nuestra antología hay varios ejemplos ligados a la cartografía del territorio. El recorrido de los personajes da cuenta del origen de cada topónimo. Aunque el jagagi yoraima conoce esos nombres por su actividad como explorador del territorio, él

---

25. No sorprenderá a los lectores de *Lezioni americane* de Calvino (2014), un estudioso y amante de los relatos orales y las historias fantásticas, que el jagagi yoraima recurra a artificios parecidos. Según Calvino la “opposizione leggerezza-peso” (7), si pensamos en la relación nuio/Dijoma, ayuda a entender cuál es el valor cognitivo de la ficción. Librar a las cosas del peso que tienen o imprimirlas más peso llama inmediatamente la atención del espectador sobre un modo distinto de explicar los fenómenos. La levedad del lenguaje facilita la conciencia sobre el uso del lenguaje y prepara el descubrimiento de nuevos recursos. Así mismo, para imprimir velocidad al relato se utiliza una “successione d’ avvenimenti tutti fuori della norma” (36). El jagagi, precisamente, colecciona eventos fuera de la norma secuencial, espacial y temporal.

mismo, durante la narración del jagagi, hace explícito su significado, es decir, retorna al momento anterior a la dotación de sentido. Tomemos algunos de ellos de la versión de Jitómaña Jitómagaro, en la que también es visible la concomitancia de las acciones:

“¿Nie izoi itikue?”, daide nuio.  
“Dijoma guitadikue ero korina”.  
Ie jira Komaiji.  
“Dijoma guitadikue nobia”.  
Ie jira Nobirae.  
“Dijoma guitadikue kue ero ekerena”.  
Ie jira Ekirediji.  
“Dijoma guitadikue ero kororina”.  
Ie jira Koromaiji.

La escena en la que nos encontramos muestra al Nuio de regreso después de su largo viaje por el mundo fluvial y marítimo a través de fuentes hídricas de todo tipo. El jagagi yoraíma nos ha indicado con antelación que ya pasó por los ríos Igaraparaná, Caquetá, Putumayo, Amazonas, además de otros muy fríos y de otros muy calientes, y luego llegó hasta el océano Atlántico, incluso, si nos atenemos a otras versiones (Kuyoteka, 1997), hasta el mar Rojo y el mar Muerto. Nuio, que había tragado a Dijoma, se encuentra otra vez en el río del cual había partido, el Igara-paraná (Kótue, en miníka). Ahora la velocidad disminuye en kilómetros y aumenta en número de lugares. Se trata de una subdivisión ad infinitum del espacio conocido para recordar que acaba de ser fundado por la cultura.

Cada recodo del río es una estación, una nueva y agotadora pausa en el viaje de regreso. A la pausa se le añade una explicación y un rótulo. Con ambos detalles se incrementa la lentitud. Dicha lentitud en los últimos kilómetros del viaje, por debilidad del personaje, es un recurso didáctico, pues justamente en cada pausa se puede aprender el origen de los lugares sagrados del territorio ancestral. Si el jagagi yoraíma se ocupa del bosque, entonces suele

dar cuenta de cada planta, de cada especie animal. Para él la selva, el pulmón de la madre, no es comprensible en una palabra. Las especies son la selva, sin ellas no existiría el territorio. Narrar aquí es dibujar el mapa del territorio de un clan, incluyendo por supuesto su vínculo con determinados organismos vivos. Si un foráneo preguntara de dónde a dónde va el territorio habitado por una comunidad, el jagagi yoraima tendría a mano una prueba documental. Bastaría contar el jagagi para certificar que tales y tales lugares ya tienen nombre, es decir, pertenecen a una historia de origen y están ligados a unos conocimientos específicos.

En la cita de la página anterior la Nuio se preguntó qué le estaba pasando. Y las respuestas deben coincidir tanto con la historia que la inventa a ella como con la historia del clan que habita el territorio. En la historia contada, Nuio se había tragado a Dijoma. Ahora esa historia debe explicar el nombre de un sitio ancestral. Lugar y palabra se reflejan especularmente. Así la primera respuesta a su primer síntoma de malestar, que el estómago le suena, es que el lugar donde tuvo esta sensación se llama Komaiji, es decir, el pozo que suena. Por su segundo malestar de debilidad la cascada que se le aparece recibe el nombre de Nobrae, es decir, la cascada de la debilidad. A su tercer síntoma, que el estómago le traquea, le acompaña el Ekirediji, esto es, el pozo que traquea. A su cuarto, que el estómago le ronca, el pozo que ronca, Koromaiji.

Recordar los nombres ancestrales del territorio tiene grandes consecuencias para la cohesión de la comunidad, en especial en un contexto de colonización. Los miníka viven bajo las normas del Estado colombiano, que sustituyó los nombres del territorio ancestral por nombres cristianos. De hecho en los mapas de Colombia y Perú los lugares sagrados de los miníka han recibido nombres de santos, San Antonio, San Francisco, y de figuras mitológicas griegas como las amazonas. Esta invisibilización ha provocado el

olvido y el desprecio de los saberes propios y ha permitido que se incorporen a la vida cotidiana indígena los valores occidentales. En este contexto, el jagagí es una lucha por la recuperación del territorio ancestral. De ahí la importancia de los nombres de las tribus, ligados a los seres que habitan sus tierras. Riazeyue recuerda que los personajes del jagagí son Neérefo (seres de palmito), Burárefo (seres del reino de las plantas parásitas), Efírefo (seres de los árboles amarillos), etc.

Función similar cumplen los nombres de los ríos. Saber el nombre es saber su valor ecosistémico, su historia. Kudumani<sup>26</sup>, por ejemplo, es el río grande de peces pequeños. Mientras que el mundo entero sigue hablando del Amazonas, es decir, del río de las mujeres cazadoras, de un solo seno, que devoran a los machos y los usan apenas como especímenes, imagen tomada de Heródoto y transportada a América por la literatura caballeresca que controlaba la imaginación de los conquistadores (Leonard, 1983), para los miníka ese gran río hace parte de su territorio sagrado, justamente porque tiene un nombre que rememora la historia de esta parte del planeta: Monaiya Namani. Monaiya quiere decir “amanecer” y Namani “río de todos los ríos”. El nombre ancestral del río Amazonas, así como de todos los otros accidentes geográficos que se mencionan en nuestra antología del jagagí, es portador de un conocimiento valioso para la humanidad. Es un aporte a la geografía física del planeta. Amanecer en el pensamiento miníka se refiere a emerger de las capas más profundas a las capas más externas. Amanecer es hacerse visible en un momento dado, pues antes estaba oculto, sumergido bajo esta capa de la tierra. El río Amazonas era, en ese contexto del jagagí, un mar subterráneo en el cual desembocaban cientos de ríos de gran extensión. “No el río de las mujeres caníbales, sino el río grande del amanecer”, aclararía el jagagí yoraima.

---

26. En lengua inga este río se llama Putumayo.

La nuio del jagagi ha hecho por consiguiente el mismo recorrido que el jagagi yoraima en la historia del jagagi: ha pasado de las capas más profundas a las capas más altas, dando sentido a su propia historia y a la historia de una cultura. La nuio es emisaria de la historia del río, que a la vez es el mensajero de los ancestros.

### **Jagagi: una narrativa de la historia de la cultura**

Desde el punto de vista informativo, un jagagi aporta fuentes que sirven para la historia natural y para la historia de la cultura. Aquí los relatos son mapas del territorio y ejercicios hermenéuticos. Contar es documentar el origen de las especies, incluyendo su evolución y mutación a otras especies, hasta el descubrimiento y la invención de las palabras, las herramientas, los alimentos y las medicinas. Los jagagi yorainí cautivan la atención de su público, gracias al encantamiento que produce la música del relato, para, a la vez, transmitirle conocimientos indispensables en la comprensión del lenguaje y del medio ambiente (relaciones entre especies animales y vegetales y entre ellas y el cosmos). De los numerosos casos de invención de palabras subrayamos dos en particular que sorprenden por su simpleza y efectividad comunicativa: cuando el costillar de la boa emite sonidos que indican su dificultad para respirar, el narrador recuerda que de allí, de ese sonido (koro, koro, koro) surge un verbo específico para esta acción: *korode*, roncar. Koro, koro, koro existe como experiencia y korode como categoría del sistema de la lengua. El mismo ejercicio se aplica al llamado de la nuio. Para convocarla se golpea el agua del pozo o del río con ambas manos. El sonido que se produce después del estallido en el agua es similar a la palabra que lo nombra: *tubide* es el verbo y *tub, tub*, el sonido.

En los jagagiaí también hay pirotécnica visual. Veamos un ejemplo ligado a la alimentación y al movimiento: la

nuio y la nuiogitofe, la boa y una clase de yuca brava, cuya forma se parece a la del cuerpo de la boa. Estas dos entidades no son pensables de manera separada, sino en relación con la forma y el ecosistema de los ríos. Nuio es a la vez *io*, es decir, camino. Nuio es barca, río, camino. “*Kuiyo*”, contesta la nuio, cuando se le llama. Con esta palabra indica que ella hace el camino: *Kue* (yo), *iye* (río), *io* (camino). Esta síntesis fascinante de estatismo, movimiento y sujeto evidencia que los jagagiai hablan del mundo animal como excusa no para hablar de los humanos, como podría suceder en la fábula, sino de una simbiosis necesaria entre múltiples seres en un solo mundo. La nuio no es apenas la dueña del mundo del agua dulce, sino también, y gracias a su capacidad devoradora, la transportadora de plantas y humanos, la polinizadora de especies y culturas. En la cultura bora, nación hermana y vecina de los minika, la capa habitable de la Tierra debe su origen y su vitalidad a la boa. Los minika le asignan a la boa una tarea supremamente valiosa, indispensable para la supervivencia: la llegada de un alimento maravilloso. Ella lleva en su estómago el esqueje de la nuiogitofe (yuca brava). Ella es portadora de vida. De otro lado, dentro de las ceremonias de sabiduría (*rafueniai*), la carrera referida a la boa ancestral se asume como la primera, es decir, la que da origen y contexto a las otras. A esta carrera se le denomina *yadiko* y durante su celebración los danzantes bailan sobre un madero de varios metros de largo que representa el dominio de la boa. La danza en su totalidad recuerda el camino de humanización de una de las cualidades de la energía creadora, *Nonui Buinaima*: el sabedor de las fuentes del agua. Aquí volvemos nuevamente a la fórmula animal/tubérculo/vida/sabiduría. Largo proceso de experimentación y de comprensión de la naturaleza, lleno de riesgos, equivocaciones y aciertos. Lleno de nociones anfibias: nuiogitofe es boa y yuca, veneno y alimento, fuente de vida y advertencia de muerte.

Sin la Yuca Brava los pueblos de la selva tropical húmeda y los del Caribe insular y continental difícilmente habrían alcanzado su grado de desarrollo o habrían trasegado milenarios portando su sabiduría. Algunos datos nos ayudarían a visualizar este hecho: las evidencias paleoetnobotánicas sugieren que la domesticación de la Yuca aconteció en Suramérica hace más de 10000 años (Chirif, 2014, 34), es decir, mucho antes de la fundación de ciudades en Mesopotamia y de la invención del sánscrito, dos de los referentes de la historia occidental. El almidón y la harina que se extraen del tubérculo, después de un complejo proceso que permitió separar el letal ácido cianhídrico del alimento, fueron un descubrimiento trascendental para la conservación de la especie.

De la Yuca se preparan numerosos alimentos ricos en calorías y en proteínas, como el casabe y la fariña. Entre los miníka, además, el almidón de la Yuca es la base para preparar bebidas calientes a partir del jugo y la pulpa de las frutas. Esta sabiduría culinaria indígena fue una de las primeras exportaciones suramericanas hacia otros continentes. La Yuca fue llevada por los portugueses hace más de 400 años a África, Asia y Polinesia. Hoy en día más de 500 millones de personas en todo el mundo (35) dependen de la Yuca para sobrevivir, aún en condiciones de pobreza extrema. Este aporte de las culturas milenarias indígenas no habría sido posible sin la fabricación de instrumentos capaces de transformar tubérculos en alimento y sin los relatos que durante largas eras de la especie humana transmitieron dicho saber. Los miníka fabrican con las cortezas del árbol jírida un exprimidor (inárako) que simula en fortaleza, estructura y belleza la piel de la boa. Esa piel se encarga literalmente de triturar la masa del tubérculo hasta que expulsa el veneno y deja el almidón. En tal sentido la técnica y la poesía trabajan mancomunadamente: instrumento de cocina y jagagi hacen eco de los

aprendizajes que posibilitan la ciencia y la preservación de la vida.

Según los jagagiaí de nuestra antología, del interior de la boa salen otros descubrimientos. No vamos a enumerarlos todos. Tal vez a mencionar tres de singular importancia para las sociedades bosquenses. El primero es la yema (corona) de la piña: kañidoro. La piña viene del norte de Suramérica. La nuio la transportó en su interior, junto con el riama, el no minika o blanco. De allí la sacó Dijoma para que su pueblo la cosechara. Esta fruta es un ingrediente complementario de las bebidas rituales. Una de ellas el jaigabi. En los relatos esta bebida suele estar asociada a la fecundidad, a la abundancia y a la esencia de la mujer. Jaigabi indica la dulzura y el semen femenino.

El cuerpo del nuio, en la versión de Miguel Guzmán, también da origen a una pareja de instrumentos musicales: los dos juarai. Del tronco medio del cuerpo de la nuio, Dijoma obtiene la idea de fabricar dos cilindros ahuecados que servirán para ejecutar la música que acompaña las ceremonias. Estos dos cilindros, uno más grueso que el otro, son indicadores de la fuerza creadora de la mujer (el más grueso) y del hombre (el más delgado). En el español indígena del Amazonas se les llama maguaré. Su resonancia en la selva es realmente poderosa. El toque del maguaré se escucha a 20 kilómetros a la redonda y por su función comunicativa a larga distancia es comparable con el teléfono celular y con instrumentos empleados en la imitación de los lenguajes de los animales, quienes también golpean los árboles (o el agua) para comunicarse entre sí. Lo enigmático de la lectura de este tema en el jagagi es la diversidad de voces que confluyen a través de un sonido. Si del tronco de la nuio se fabrica el maguaré, dos cilindros ahuecados, el sonido del maguaré recuerda por tanto la historia de Dijoma, quien salió con vida por un hueco de la nuio. Al mismo tiempo los sonidos de los cilindros serían tanto los gritos de la nuio como los consejos del jorema,

los pensamientos de Dijoma y hasta los diño, los cantos para llorar la muerte de Dijoma. La narración da origen al instrumento y el instrumento da origen a la narración. El antes y el después de la experiencia artística se funden en un presente absoluto.

Otro hecho que llama la atención del contenido del jagagí es la presencia expresa de la diversidad cultural. En las diferentes versiones del Dijoma jagagí se sabe hacer mención a culturas lejanas y cercanas, si se sigue el amplio recorrido de la nuio por el planeta. Aún no nos atrevemos a aventurar ninguna explicación al respecto. Es posible que los jagagiaí, relatos ancestrales contados hoy, evidencien pruebas sobre el contacto de los pueblos indígenas con otras civilizaciones desde tiempos inmemorables, lo que no sería una sorpresa si se tienen en cuenta las teorías acerca del origen diverso y las migraciones de los pueblos que poblaron al continente americano desde la era de las glaciaciones. También se podría pensar que el jagagí tiene la capacidad de incorporar a los relatos milenarios temas y personajes de épocas futuras. Así se entiende por ejemplo la repartición del cuerpo de la nuio entre varias culturas (tanimuka, bora, andoque, jimoma, etc.) en la versión de Miguel Guzmán. En algunos jagagiaí de hoy, especialmente los que han sido contados en español a los misioneros y a los investigadores, se percibe, además, la presencia occidental. Sus relatos están poblados de nombres y motivos bíblicos. Estos relatos, por supuesto, no hacen parte de nuestra antología y deberían estudiarse como ejemplo de la colonización de los discursos, método empleado por los evangelizadores desde la Colonia hasta nuestros días. Este método se les enseña a los indígenas predicadores para que ellos mismos borren la identidad de los clanes y de sus integrantes, quienes se ven obligados a portar un nombre judeocristiano, en detrimento de sus nombres ancestrales. Con este método se ha llegado incluso a decir que los indígenas están preparados para recibir a Jesús, pues sus

jagagiai fueron una de las enseñanzas que les dejó Santo Tomás de Aquino.

Si Dijoma se hace devorar por la nuio no lo hace apenas para ir al rescate de los adornos de su hija, Nibaikieño, la mujer provocadora devorada por la nuio. También tiene un propósito civilizador, transformador. En el interior de la nuio, Dijoma se encuentra con un karijona, es decir, con un miembro de una cultura indígena caribe que vivió en disputa con los miníka. En otras versiones, Dijoma recibe de parte de un riama, es decir, de un blanco, el esqueje de la Yuca o algunas herramientas. En otras, también se habla de un afro<sup>27</sup>. La nuio estaba acabando literalmente con la humanidad. El resultado en todos los casos es benéfico: Gracias al intercambio de saberes los miembros de estas culturas distintas logran salir con vida de la boa y llevar a sus comunidades los nuevos descubrimientos, los alimentos que serán domesticados y que darán lugar a una nueva etapa de la vida de la especie humana.

### **Jagagi: un manual para el buen vivir**

El jagagi contiene un manual para el buen vivir, un curso de ética para el conocimiento y el comportamiento familiar. Manual que no es evidente ni fácil de seguir. Nótese

---

27. Tendríamos dos opciones para interpretar esta relación entre el mundo indígena americano y el africano. La primera hablaría de la presencia de antepasados africanos en territorio indígena desde tiempos remotos. Así lo propone Zapata Olivella (2010) cuando incorpora a la jerarquía de los orichas las esculturas megalíticas con rasgos negroides que nos legaron los olmecas. Otra hablaría de la presencia de los afrodescendientes llevados al territorio indígena. En el caso de los miníka, se sabe que durante el periodo de las caucherías fueron asaltados por un comando de barbadenses afro, quienes habían sido contratados por la Peruvian Company. A estos personajes hacen alusión Pedro Gómez Valderrama (1984) y Mario Vargas Llosa (2010).

que a una acción acertada le puede seguir una cadena de hechos lamentables y hasta peligrosos. O a una acción supuestamente equivocada le pueden sobrevenir la salvación y el canto. En ambos casos se esperaría que la decisión recayera sobre el personaje que ejecuta la acción. Yúkote es el concepto nuclear de uno de los jagagiaí aquí reunidos. Aunque este concepto no es referido explícitamente en los otros casos, no cabe duda de que en el fondo de su estructura semántica los jagagiaí tienen la intención de enseñar a vivir en sociedad. El verbo yúkote (fracasar) adquiere relevancia si se piensa en los peligros del conocimiento, de la ciencia y la técnica, de un lado; y de la lujuria y la vanidad, de otro lado. Yúkua (la acción equivocada) sintetiza el fracaso de la administración del conocimiento en manos de seres soberbios, irresponsables; o la impaciencia y el poder arrollador del mundo de los deseos. El yúkua de un personaje también puede ser la fuente de nuevo conocimiento para la comunidad.

Tratemos en este apartado a los personajes que circundan a Dijoma, a los integrantes de su familia. Ya hemos indicado que uno de los itofeniaí del jagagi es el nímaíra yoneraíma uibira, es decir, el saber portar y administrar la sabiduría. El principio básico para el buen vivir no se refiere exclusivamente al sabio o sabedor, sino a cada persona, no importan su edad, su sexo o su cargo dentro de la comunidad. El buen vivir depende de niños y adultos. Sus acciones movilizan energías poderosas capaces de desestabilizar a la familia.

Riazeyue focaliza el relato en la figura de Buinaizeni, el hermano de Deeijoma. Desde el comienzo se indica que este hombre, por naturaleza, “maireiñede”, no era bueno, es decir, no era sabio. No sabía manejar sus pasiones. Por esa razón uno de los héroes culturales de los minika, Jitoma, el sol, preparó una “morena”, una mezcla de plantas de poder, para castigarlo. El castigo fue impedirle el movimiento, condenarlo a la vida reptil. Significado que

se encuentra condensado en el mismo nombre Buinaizeni, el sabedor que se arrastra, el paralizado. En las versiones de Juan Kuiru y Noinuiyi, hijo, el hermano maldadoso se llama Zeniro, el que se extiende y desprecia su cuerpo: “abi zofete”. El relato tendría el propósito de mostrar el peligro de las preparaciones equivocadas (de las dietas incompletas) y de su respectiva sanación. En el desarrollo de la historia, no obstante, el personaje se encuentra con otro ser que no contribuye con su recuperación, sino todo lo contrario: exacerba su odio y su resentimiento contra el hermano, que sí puede caminar como un bípedo. La relación entre el bípedo y el reptil haría alusión a la disputa de dos especies por el mismo alimento: el almidón de la Yuca (kore) que tanto le gustaba a la nuio y que los humanos ya habían aprendido a preparar.

En el jagagi de Riazeyue, el agente provocador es la cuñada. Ser irascible e impaciente, la cuñada le oculta al que se arrastra el saber cotidiano, los nombres de la Yuca: “juzitofe mameki”. La domesticación de la Yuca se encuentra antes y después del relato. La búsqueda de la Yuca, de su bebida, muestra el deseo inicial de Buinaizeni de encontrar la tranquilidad y la dulzura. La tensión de poderes con su cuñada, sin embargo, evidencia que el hombre que se arrastra, el que ha sido degradado y es de mala voluntad por naturaleza, no suele encontrar la paz. Más bien suele victimizarse. A Buinaizeni “eiaide”, le gustaba llorar. Ser víctima le permitió ganar el afecto del hermano, mientras preparaba un plan macabro.

El segundo momento en que se rompe la armonía familiar es justo cuando Buinaizeni pone en discordia a los esposos. Es decir, destruye el vínculo afectivo, la confianza y la lealtad, entre Deeijoma y su esposa. El tercer paso a la desgracia colectiva es el uso indebido de las medicinas. Deeijoma entrega una buena cantidad de yera a su hermano para que medite y trate de hallar cierta calma, pero Buinaizeni lo emplea en el sentido contrario, activando

energías ocultas cargadas de odio hacia su benefactor. Entregar el yera (la mermelada de tabaco) a los enfermos es símbolo de generosidad y grandeza. El yera permite “dama abi kíkode”, que uno domeñe la rabia y la enfermedad por sus propios medios. El yera es una fuerza inspiradora de la buena palabra. Quien usa el yera es portador de dulzura. Solo el buen corazón del chupador de yera está dispuesto a trabajar incesantemente en el cultivo, el cuidado, la cosecha y la preparación del tabaco durante meses. Es lo que hace Deeijoma por su hermano. Este, por el contrario, abriga la esperanza de poder vengar en el hermano lo que le impuso, en un plano más profundo de la Tierra, una autoridad de la cultura, Jitoma. Buinaizeni no medita en dulzura, como indican las leyes de origen; se embriaga con furia: “jifañokeida”. Bajo el estado de trastocamiento de los sentidos, el yera le posibilita a Buinaizeni una forma de conocimiento nuevo: la modificación de la materia. Lo grave de su descubrimiento es la experimentación en el propio cuerpo: “abi jeedate abi”, en su cuerpo transformó el propio cuerpo. En este nuevo estado el sujeto se vuelve objeto de sí mismo y cuando intenta regresar a su estado anterior ya no tiene cómo hacerlo. Se queda atrapado en sus propios deseos. Con este cuerpo humano transformado en boa agredió a la comunidad y trató de destruirla para vengarse del castigo de los ancestros mayores.

Una lectura complementaria de la relación entre los cuñados, Buinaizeni y la esposa de su hermano, es la que hace referencia no a sus rivalidades si no a sus afinidades. En otras versiones, los cuñados esperan el infortunio de Dijoma para celebrar sus encuentros eróticos. La infidelidad entre los cuñados está expresada por una metáfora en torno a la higiene. Cuando Dijoma regresó de su largo viaje dentro de la boa, vio cómo “ua íbuai oodemo”, se sacaban los piojos. Limpiar el cuerpo del otro de la presencia de los parásitos se entiende como una prueba del afecto. Esta práctica solo se autoriza entre padres e hijos o entre

esposos, y en este último caso es preparatoria para la intimidad. Decir “naze fuemo ibuai oodaiyinoi”, que los dos se sacaban mutuamente los piojos en la puerta de la casa, es lo mismo que decir que hacían pública su relación y daban por muerto al hermano ausente. En este momento el salvador Dijoma, quién había librado a la humanidad de la nuio destructora, se llena de furia y pasa a convertirse en un nuevo vengador, el gavilán real cortacabezas.

Según el jagagi de Jirekuango, se debería censurar el comportamiento del hermano de Dijoma, el de su cuñada e incluso el de la hija menor. Ni el hermano ni la esposa atendieron la promesa de Dijoma, quien antes de hacerse devorar por la nuio advirtió: “diga fímona biñeitikue”, que no vendría en varios veranos. Esto no quería decir que no iba a regresar jamás o que iba a morir. ¿Se perdió la esperanza demasiado rápido o se confió en que el hermano moriría muy pronto dentro de la boa? En estos dos casos se aplicó a destiempo la norma ancestral que permite que el hermano saque a la cuñada, es decir, que la despose. A esta impaciencia del hermano y de la esposa se le aplica una sanción terrible, el ser devorados por el águila o el gavilán real. Aquí surge una palabra de buena convivencia entre los hermanos varones: es recomendable aplicar las normas pero no de manera apresurada ni antes de celebrar el sepelio del difunto.

Jirekuango es más directa cuando se refiere a la esposa de Dijoma. Una es la intención del jagagi contado a los hombres y otra la del jagagi contado a las mujeres. “Daii ímeraingo yoteza kai ringoniai”, así les cuenta la mujer ímerai a nuestras mujeres. Les cuenta para que conversen sobre los peligros de la impaciencia, del poder del cuerpo, de la desobediencia a la tradición de los padres. El jagagi se cuenta entre las mujeres, “ini jaiya meinona”, cuando se ausentan los esposos. Se recupera la palabra ancestral para fortalecer la estructura familiar y mantener la unidad del grupo. Fortalecimiento de la familia significa dominio

de las pasiones y los miedos. El jagagi es necesario entre mujeres porque “abi kai uiñoyena”, ayuda a proteger el cuerpo. El jagagi no oculta, habla abiertamente del cuerpo, de los deseos, de encuentros y desencuentros, de relaciones sexuales convenientes e inconvenientes. Para la mujer es necesario escuchar el jagagi, pues allí encuentra rutas, modelos, personajes a seguir, tanto los que se equivocan como los que saben sobrelevar la concordia.

Entre el disparate y la cordura se mueven las dos hijas de Dijoma: Nibaikieño y Ekofayiango. La mayor, Nibaikieño, es la mujer provocadora, atractiva, la que ha sido elegida y adornada para ser mostrada en sociedad. Al mismo tiempo es la hija infecunda: “oini”. Aquí se subrayan elementos problemáticos dentro de la cultura. La mujer debe aparecer como fuente de fertilidad, abundancia y dulzura. Su belleza debe ser proporcional a su capacidad para neutralizar las fuerzas en tensión y así disuadir los problemas. El talento como domadora de boas es una atracción impetuosa e inquietante, demasiado inquietante para los humanos e, incluso, afecta el reino de las boas. Es obediente al padre, sigue sus indicaciones, pero no sabe que sus caprichos de niña mimada son producto de los deseos incontrolados del padre. Si nos atenemos a la idea de que la nuio es una invención del padre, Nibaikieño es la víctima del padre (o del tío). Si, por el contrario, el padre es la víctima de los caprichos de la hija –querer domesticar a una nuio es inadmisible, contra natura–, entonces la aventura del padre dentro de la boa provocada por la curiosidad de la hija lo conduce felizmente a la exploración del conocimiento. Una acción equivocada, con sus correspondientes consecuencias funestas, traería sin embargo descubrimientos favorables. La hija provoca la experiencia del padre con una pregunta recurrente para el proceso de conocimiento: “¿Minikana ekaye?”, qué le damos de comer. La boa, en tanto fruto de la imaginación del padre, es un ser insaciable; siempre pide más y más. Nunca encuentra

la medida límite. De esta manera la hija es la que propicia la investigación del padre y la invención de nuevos instrumentos para atrapar a la nuio o para traerle comida. Por supuesto que la boa imaginada termina por devorar a los febriles amantes del conocimiento.

La menor, Ekofayiango, es la mujer sabia, mesurada, portadora de la circunspección del yarumo. Apoya a distancia a su hermana en la empresa de sacar del bañadero a la nuio, solo cuando es apenas algo transparente y diminuto, pero no se compromete a alimentarla cuando ha desbordado los límites de lo imaginado. En las versiones de Jitómania y de Jirékuango conocidas, la muerte de Ekofayiango es la consecuencia de su desobediencia y de la infidelidad de la madre. Jirékuango dice que por no seguir las instrucciones del padre fue devorada por el gavilán real. Se negó a ponerse las hojas de yarumo sobre la cabeza para distinguirse de las otras víctimas del padre iracundo. Claramente no las necesitaba, pues ella era el mismo yarumo. El padre, no obstante, la devoró. Desobedecer al padre también fue su fortuna. De todos los habitantes de la tribu, Ekofayiango fue la única que supo enfrentar al devorador de humanos. Incluso se burló de él. Le robó un huevo empollado del nido y se lo cambió por una bola de almidón.

La desobediencia de Ekofayiango también está asociada al origen de la poesía crítica. En algunas versiones del jagagi, la sociedad reacciona frente al dictador ilustrado y se organiza para corregir sus excesos. De ahí que la hija menor, asesorada por los sobrevivientes, le tienda una trampa, en la que es capturado, asesinado y, por último, quemado. De esta supresión del sabio asesino nace el diño, un canto para llorar que recuerda los peligros del saber autoritario, personalista, dogmático, jamás puesto en cuestión. En el jagagi de Kuegáromui, el hermano traidor le canta el jabadá a Dijoma mucho antes de su invención, como anticipo del final funesto. Una parte del diño sintetiza el imperativo ético que debería regular las acciones humanas:

Ore o, jito, o Dijoma  
dama o finoriya nuidaa anamo  
biraírioidio dañamadio.  
Jiii jiii jiii jiii.

Oye, tú hijo, tú Dijoma. Solo en tu preparación de la planta nuda te equivocaste, así te dirán. Su “finoriya nuida”, su forma de preparar la planta de poder, le dio un conocimiento errado que se le salió de las manos y puso en peligro la vida misma de su estirpe. De ahí el fracaso del sabio Dijoma, de ahí el arte del canto (diño), que surge como correctivo del poder. Registra los desvíos de los mejores y sirve de monumento a las víctimas, permite recordar la sangre derramada. El jagagi se ve acompañado ahora de fiuera uai, de una palabra buena, correctiva, que sirve para endulzar los tragos amargos y para sanar las heridas de la sociedad.

### **El jagagi y los excesos del saber**

“Ie yúkua Dijoma”, dice explícitamente el jagagi. Es decir, a eso se debe el fracaso de Dijoma. Y al hablar de Dijoma el jagagi no se refiere a una persona simple y común dentro de la sociedad, sino, mucho más grave, a un ser singular perteneciente a una élite del conocimiento, que por su gran disciplina y sensibilidad ha alcanzado la comprensión de las leyes de la vida a través de la observación de y la experimentación con la naturaleza. En otras palabras: el gran sabedor, después de aprobar todos los exámenes de la universidad ancestral más rigurosa, el gagibiri, fracasó en la administración de la razón. ¿A qué se debe este fracaso del intelectual según el jagagi? A muchos errores que desarrollaremos, partiendo de las versiones que afirman que Dijoma fue el inventor de la nuio, que ella salió de su imaginación y no de la perversión de su hermano. Gracias al dominio de las plantas Dijoma se convirtió a sí mismo en nuio, luego, en un estado de gran

desdoblamiento, devoró, primero, a su hija mayor, y, luego, a su gente e incluso se devoró a sí mismo. La astucia aprendida en el gagibiri, la universidad ancestral, le sirvió para salvarse y salir fuera de la nuio, pero en un nuevo acto de soberbia el iyino (esencia) de la planta lo transformó en un nuikí, gavilán, o en májaño, águila. Siendo ave rapaz depredó a su esposa, por un tiempo viuda, a su hermano, el apresurado, y a la casi totalidad de su gente, acobardada por el miedo<sup>28</sup>.

Quisiera plantear una idea muy brusca para postular una interpretación de este Dijoma: toda civilización necesita del crimen para avanzar en el conocimiento, pero cuando el conocimiento ha alcanzado su punto más alto tiene que ser frenado en bien de la preservación de la especie. ¿En qué sentido se puede entender tal avanzar de la civilización a partir del delito? Me permito compartir algunas respuestas que he hallado en nuestra antología. Las versiones de los jagagiaí que conocemos hasta ahora hacen referencia directa a un Dijoma sabio y violento. Este científico es uno de los personajes de la literatura indígena más conocidos en Colombia. Su fama se debe a la obra de Preuss, quien en los primeros años del siglo xx se dio a la tarea de estudiar la lengua de los mika, parientes cercanos de los minika, y de transcribir y traducir al alemán sus ruaniaí y sus jagagiaí más importantes. A este investigador se han sumado varios profesores colombianos. Es necesario mencionar, entre ellos, a Fernando Urbina, quien incluso llegó a publicar una versión libre, versificada según la tradición poética occidental (2004). A lo largo de estos cien

---

28. Es imposible no señalar la similitud entre el jagagi y el *Inferno* de Dante. En esta obra también se habla, aunque desde un universo simbólico muy diferente, de “una selva oscura” (2014, 1) y de una bestia que “non lascia altrui passar per la sua via”. Su naturaleza es “malvagia” y “dopo ‘l pasto ha più fame che pria” (6), después de comer tiene más hambre. Por eso se entiende que el pensar, la poesía, “rinova la paura” (1), aviva el miedo y posibilita la salvación.

años de encuentros entre investigadores occidentales y los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce, sin embargo, no se han hecho interpretaciones que den cuenta de las particularidades del sentido de este jagagi. Quiero decir que hasta ahora predominan la descripción de la gramática de la lengua miníka o la mirada mitopoética sobre los relatos antes que la interpretación de esta obra milenaria desde su propia cosmovisión y, por tanto, como un aporte a los estudios generales de la poesía. El Dijoma ígaiño ha ingresado al patrimonio de la literatura colombiana y permanece clasificado como texto para especialistas o dentro de las curiosidades exotistas.

Voy a resumir, mediante un ejercicio de reescritura, el contenido de este ígai para decir inmediatamente lo que no es y así dar paso a una lectura más precisa. De las distintas versiones en lengua miníka y en lengua mika, hemos extraído el siguiente esquema que no muestra las virtudes originarias del género, pero que me sirve para introducir el tema del que quiero hablar, es decir, la civilización humana construyéndose paso a paso, motivada por el repudio y la narración del crimen.

Una historia muy antigua, entresacada de las plantas. Una idea entre sonidos de agua y estudios de vuelos. El aíma dientaba con jugo de liana. Y fluía en gota de frente y era boa y madre y águila. Con un cernidor, la hija cortejaba a la gota. No sabía que era parte del viraje. El padre tragado, dentro de la boa, se defendía con miel de tabaco, un colmillo jaguarino y una voz de abejorras. Cortaba por ríos, por bañaderos, y sentía el rasgarse de costillas. Cada vez que salía de la boa, apenas era la noche de la toma. Y siempre se veía pintado por la hija en águila de nubes oscuras. O volaba sobre la otra, la hermana, sobre el esposo impaciente, pues ya se sacaban los piojos distantes. A veces se prohibía el dormir y otra o la misma hija rescatada de la boa lo amarraba a su propia hamaca y lo ahumaba para los invitados. Tal vez el viraje se detenía en un árbol que no era ella sino su tío, el tullido, con el ojo de la boa, del águila, de las hijas, del marido. Que no era ella sino

su hija la que lo tentaba con huevos de águila, con carnes de mico churuco. Durante los regresos, los devorados le decían que la hija lo admiraba e iría por los bañaderos anunciando que el padre sacaría del estómago de la boa las garras de águila que germinan la yuca.

La historia del padre que se transforma en boa y luego devora a la hija no se refiere explícitamente al incesto, tal como creeríamos en una primera lectura. La transformación del humano en animal con la ayuda de la planta, proceso que se denomina finoriya, plantea en primer lugar un acto de conocimiento, una carrera intelectual o una formación científica. Solo el conocimiento del territorio y de sus especies, es decir, de sus formas de parir seres y convivir con ellos, da lugar a la experimentación, a la imitación de los poderes del planeta y a su posterior encantamiento a través de la poesía. El protagonista del jagagi estudia y experimenta con las plantas y los animales. Diríamos, en lenguaje occidental, que manipula el mapa genético. Así que para los miníka la instrucción de las ciencias de la naturaleza se ubica en el mismo lugar en que se potencian los conflictos sociales. El jagagi es un vademécum de las ciencias acompañado, como ya hemos dicho, por la ética. El aimá (o pescador del conocimiento, el brujo, el mago) es el germen que anima la búsqueda del conocimiento en el jagagi. No es un personaje de segundo rango, sino un intelectual, un científico; sus contradictores serán los roraimani, los cantores. De tal suerte que quien cuenta el jagagi, el jagagi yoraima, es un narrador erudito que se mueve entre varias aguas: los saberes de las ciencias de la naturaleza y los ritmos de la poesía. Su crecimiento intelectual proviene de ambos territorios del conocimiento, el de los vivos y el de los muertos, “aus beiden Reichen erwuchs seine weite Natur”, de los dos reinos germina su amplia naturaleza, para decirlo con una expresión característica del Orfeo de Rilke (1997, 58). El jagagi yoraima sabe desatar los enredos de la ciencia para explicarnos sus

peligros y, de paso, precisar cuál debería ser su función en beneficio de la humanidad. De los jagagiai se aprende cómo los seres y los saberes de un territorio se pueden poner en armonización, por efecto del equilibrio de sus energías y en pro de la vida colectiva.

Por su condición de ilustrado en plantas, animales, poderes, energías, herramientas y artes, Dijoma es un ser dotado de gran información y sensibilidad necesarias para abrir y enfrentarse a lo desconocido, entrar en él y salir de allí ilesos, sin hacerle daño ni a sus congéneres ni a otras especies<sup>29</sup>. Es un aíma y por eso tiene el poder de sanar y enfermar. Dijoma es esencia y poder de diona, una planta que se identifica con la sangre de la tierra. Nosotros la conocemos como tabaco. Esta planta es otro de los grandes aportes del mundo indígena a la humanidad. Pero Dijoma es un científico apasionado por la innovación y el conocimiento revolucionario. No contento con el estudio de diona, una planta de protección y sanación, se dedica al estudio de otras plantas, entre ellas muchas que todavía desconocemos:

Dijoma manue finode, manue.

Manue finode.

Nuiróngi finode, nuiróngi.

Imáni egáiraki finode.

Jidígizi finode.

Orikona finode.

Zaiki finode.

---

29. Eliade llama la atención sobre este rasgo distintivo del intelectual indígena: la erudición y el lenguaje especializado. Un sabedor indígena domina varias regiones del conocimiento científico y esto se ve reflejado en su discurso. “El vocabulario poético de un chamán [...] abarca 12 000 palabras, mientras que su lenguaje usual [...] no pasa de las 4 000”. En tal sentido el sabedor desempeña al mismo tiempo varios oficios: “cantor, poeta, músico, adivino, sacerdote y médico” (2009, 42).

La traducción intenta explicar cuáles son pero no lo logra:

Dijoma medicinas preparó, medicinas.

Medicinas preparó.

Nuiróngo preparó, nuiróngo.

En el río egáirakí preparó.

Jidígizi preparó.

Orikona preparó.

Zaíkí preparó.

De todas las investigaciones farmacéuticas y botánicas realizadas por Dijoma apenas podemos aproximarnos a una. Solo de manera superficial, por supuesto<sup>30</sup>. Dijoma prepara medicamentos (sustancias) poderosos que pueden alterar la composición química del cuerpo humano. La nuiróngo aparece registrada con otro nombre, *nuida*, y se le identifica con el alimento de las boas. La nuida es una planta de transformación, un enteógeno, que provoca un estado modificado de la conciencia, bajo el cual se pueden producir modificaciones del cuerpo que posibilitan el diálogo con los dioses. Se trata de una liana ya desaparecida de las ciudades del trópico pero que se encuentra en lugares remotos y sagrados de la selva. Su poder, reflejo del aspecto externo, consiste en ser a la vez línea (da) y boa (nuio). Cuando Dijoma aprende a procesarla, es decir, a macerarla y a filtrarla, se dedica a experimentar con ella en su propio cuerpo. Así su cuerpo adquiere varias propiedades de la planta: ser alimento de la boa y, dentro de ella, parte inseparable de su poder destructivo. Dijoma toma conciencia de que los seres no son distintos sino

---

30. El saber de los mayores indígenas ha pasado a manos de científicos occidentales y ha permitido que, por ejemplo, se revolucione la industria farmacéutica. Bastaría mencionar los nombres de Schultes y Hofmann (2008) para entender que esos saberes no solo existen como parte del jagagi, sino que evidentemente son útiles para la humanidad.

que están levemente separados. Separados por nociones espacio-temporales que de ser franqueadas posibilitarían un reencuentro y nuevas mutaciones. Gracias a la planta, Dijoma puede volver a ser uno con las otras especies. Lo humano deja de ser exclusivo y por eso recupera su olvidado lugar de equilibrador de fuerzas dentro del planeta. Lo humano es un órgano entre millones de organismos que balancean y preservan la vida en el planeta.

La planta de poder dentro del cuerpo humano abre una nueva dimensión, intermedia entre los saberes y las sensibilidades de la planta, del animal y de lo humano. Esa dimensión revolucionará lo conocido y, por supuesto, pondrá en peligro el orden establecido por la naturaleza, ya que pondrá en crisis los límites entre las especies. Es decir, devolverá la historia del planeta a una etapa anterior en la que unos y otros, como hemos dicho, convivían en igualdad de condiciones. Aquí vale plantear de nuevo la idea general: la experimentación con la naturaleza es fuente de conocimiento y crimen contra la misma naturaleza. Pero la naturaleza se presta y se protege a la vez de los excesos.

El sabio es una figura iridiscente y puede ser, al mismo tiempo, de acuerdo con su proceder, el centro de la estabilidad o de la destrucción del mundo. Para la preservación de la vida es más peligroso ser ilustrado que ignorante, aunque ambas dimensiones en la administración del saber comportan debilidades letales. Cuando el saber está en manos irresponsables puede tomar caminos inadvertidos. A Dijoma se le había encomendado el cuidado del conocimiento como garantía en el proceso de humanización, es decir, los humanos como garantes del equilibrio entre las especies, pero olvidó esta tarea y puso el saber al servicio de sus intereses primarios. Confiado en su capacidad para autocontrolarse, lo que representa uno de sus errores más graves, se aventuró en un experimento no permitido en este plano de la Tierra, y el saber del mundo de abajo se le salió de las manos. Demasiados errores para un sabedor.

El poder de las plantas, iyino, que le habían entregado sus maestros para la armonización del mundo, lo empleó como arma para el sojuzgamiento y la destrucción. Dijoma no supo guardar dieta, otro error, no supo controlar sus ansias de poder, y convirtió el conocimiento en un arma insaciable, cuyos apetitos devoraron a su familia. El alto grado de innovación al que llegó con sus experimentos desbordó su propia naturaleza: logró lo que antes ningún sabedor había alcanzado, cruzar las especies por medios artificiales, pero el cruce enfermó su propia naturaleza humana. La innovación estaba, lamentablemente, acompañada de un exceso de saber, de la arrogancia del científico.

La transformación física de lo humano deviene de la preparación intelectual, del uso de una técnica altamente especializada. En el caso de Dijoma, su transformación en nuio acaece después del conocimiento de la nuda y de su habilidad para extraer, mediante un proceso químico, la esencia de la planta, que es común a la esencia del animal. Lo que está en juego en un jagagi es el conocimiento y sus derivados, la razón y la técnica. Todos ellos puestos en cuestión cuando se les da un uso indebido. Acostumbramos resumir tales cuestiones en la famosa pregunta por la función social y la responsabilidad política del intelectual, del científico. Y aquí vale la crítica de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (2009) a la astucia de Odiseo. Ser astuto, sabio, racional llevó al mundo europeo a la auto-destrucción en la Primera y la Segunda Guerra Mundial. La ética del científico, siguiendo el jagagi, llega hasta donde el científico se equivoca y hasta donde la sociedad le permita sacar ganancias de sus errores. El “birairioidío” (te equivocaste) del dijo citado más arriba expresa las exigencias que se le deben hacer al portador del conocimiento. A mayor conocimiento mayores responsabilidades. El error de un ignorante puede costarle la vida a una persona. El error de un sabio pone a tambalear la existencia de la humanidad completa. Prepararse intelectualmente

quiere decir aprender a evitar errores, es decir, luchar por la preservación de la vida aunque esta tarea nos prive de muchos conocimientos. El aíma tiene que ser mesurado, modesto, generoso, respetuoso, dulce; debe apoyarse en la sabiduría de su esposa y tener en cuenta las consideraciones de su comunidad, de la hija que le recuerda: “Ore, moo, riñeikoko komie ifogiza. Guuireinide”, oye, padre, no comemos cabezas humanas. De esto no se debe comer. La mayor prohibición para la ciencia es que se ponga al servicio de la guerra, del embrutecimiento humano, de la reducción de cabezas. Comer significa reducir, cosificar, esclavizar. Estos métodos preparan el exterminio de la especie: “Ua dafi komini ja fuitiaiof”, así en verdad se acabaron los humanos. Los humanos se devoran unos a otros por exceso de razón.

El sabio conoce claramente el camino. Entre más alto vuela su entendimiento, más pesado se vuelve, más autosuficiente se siente, y más fácilmente puede caer en forma de bomba. El saber por el saber no es útil a las especies, pues no garantiza ni la fecundidad ni la abundancia. Tampoco el saber instrumental que somete a sus semejantes con el único propósito de satisfacer los deseos del mercado, del mundo de la rentabilidad y la ganancia. Cuando la cultura mìnika cuenta el jagagi, lo canta de manera dialogada, es decir, en tono de advertencia. El narrador asume el papel del personaje central y la comunidad le recuerda que se enfrenta a pruebas terribles. El público le confirma o desmiente al sabio las razones de su suficiencia, los motivos de su debilidad. La historia contada es conocida y repasada a varias voces, para que los aprendices de sabios sepan a qué atenerse en caso de extralimitar sus funciones.

Ji.

Mei ie mo kiode.

Jmm, kiode.

Ji. Ja tof monaite.

Jmm.

“Ei”, uaidote Dijoma.

Jmm, uaidote.

“Ei, mei tōi monaiteza,  
ja mei jerie ekayeza  
ráuaitikue.”

Jmm, ráuaite.

El jagagi yoraima es a la vez el personaje que se prepara para morir, después de entregar su sabiduría, y sus compañeros de diálogo, la comunidad que lo escucha, los acompañantes del sepelio, lo van llevando de la mano, llamándole la atención sobre los puntos álgidos, sobre sus conquistas y caídas en la vida. En la cita anterior se ven las dos voces en tensión, la del jagagi yoraima y la de la comunidad que le advierte. “Sí”, dice el narrador: “Entonces la vio”, a la boa en crecimiento. Y los interlocutores le recalcan: “Sí, la vio”. Con esta confirmación la comunidad no deja lugar a excusas. Si Dijoma vio a la boa, que no era una boa para domesticar, primero porque estas especies no se someten a los humanos y, segundo, porque no era boa, sino el puro deseo del padre transformado en boa, ¿por qué no advirtió que el problema era él mismo? ¿Por qué no se arrojó primero antes que todos al interior del problema que había inventado? Jugaba con la naturaleza y la naturaleza se devolvía en contra suya. Podemos suponer que no lo sabía realmente, pero la explicación de Miguel Guzmán es demasiado contundente: “Ua nuionede naimie nuiona jaiya”. No era una boa de verdad, era el mismo Dijoma ido de boa. Por eso aunque simule no saberlo, tal vez por vergüenza, sus compañeros se lo repiten en la cara, se lo gritan para que todos lo sepan. El creador de una teoría atómica no se puede excusar en su ignorancia, en su falta de sensibilidad o de percepción. O, peor aún, en su obediencia debida. Por eso el aíma acepta enfático y lacerante contra sí mismo: “Sí”, grita. “Y el animal había crecido”, agrega. Parece una ironía insulsa. El animal, el problema causado por su deseo, había crecido.

El producto de nuevo conocimiento desestabilizó la colectividad y la vida. Así que un nuevo interlocutor le vuelve a increpar: “Sí, había crecido”, le sirve de eco doloroso. A Dijoma no le queda más que conferir tono a sus propias debilidades y errores. Dijoma llama a su víctima, anticipando lo venidero: “Hija”, dice. Y un tercer interlocutor aumenta la tensión, anunciando la caída: “Sí”, grita, “llamó a la hija”, es decir, a la hija que va a ser devorada por la boa. Dijoma desoyó la sabiduría de su mujer, quien le advirtió con dulzura: “io [...], rafue ononizaideza”, esposo, a veces las cosas no se saben y es mejor no saberlas demasiado.

Un yúkote similar al de Dijoma padecemos hoy los intelectuales de la universidad occidental. Ningún intelectual sensato del mundo podría dormir tranquilo con este jagagi en la cabeza. Ninguno. Solo nuestros intelectuales han osado justificar y defender la acumulación de capitales, entre ellos el saber, en detrimento de la vida. Ya no condenamos nuestras acciones en el pensar, las defendemos con soberbia. Somos más inteligentes que los analfabetos. Llamamos a los jóvenes a aprender, sabiendo de antemano que van a tropezar y tal vez a caer embrutecidos de información y despojados de humanidad. Ciegos, por soberbia, hemos sido complacientes con el delito más antiguo de nuestra sociedad: “Ua daii komini ja fuitiaioi”, en verdad acabamos con los humanos. Que no nos pase lo que a Dijoma: “Solo en tu preparación [...] te equivocaste”. Que no tengamos que esperar hasta que una hija silenciosa y desobediente nos tienda una trampa a la entrada y nos queme para librar a la tribu de la universidad dañina. Acaso tendremos que esperar hasta que, como dice Kuegáromui, “énaitiaioi ruado”, lloremos con cantos.

## Rilke mīnika: danzar la poesía moderna

Si partimos de la propuesta de Jorge Zalamea Borda de que “en poesía no existen pueblos subdesarrollados” (1965, 11), llegaremos al convencimiento de que la poesía más genuina es aquella que en todas las culturas y épocas revela el milagro de la existencia de los seres, humanos y no humanos, y, en esa media, constituye un aporte fundamental para la continuación de la vida en el planeta. El problema es que nos hemos acostumbrado a interpretar la poesía del continente americano únicamente desde las formas occidentales del entendimiento y de la sensibilidad. A partir de una noción de sujeto que intenta apropiarse del mundo. Incluso la poesía indígena pasa por este rasero sin que medie la pregunta, legítima por demás, de si es posible hacer lo contrario, esto es, leer la poesía europea moderna desde los presupuestos de una tradición no occidental. Este ejercicio puede servir para abrir un debate en contra de la enseñanza de la poesía bajo caprichos nacionalistas, lingüísticos, epocales, de generaciones y movimientos artísticos. Creemos que los poetas en todas las culturas y lenguas se alimentan del diálogo entre las tradiciones poéticas más diversas. Ellas se enriquecen cuando entran en contacto con autores y voces alejados en el tiempo y en el espacio. La poesía no es propiedad de una nación, tampoco de una lengua y muchísimo menos de un conjunto de editoriales.

Queremos leer aquí *Die Sonette an Orpheus* de Rainer Maria Rilke con la ayuda de la poesía miníka, siguiendo las enseñanzas de las plantas de poder que nos hablan durante el rafue de la palabra de crecimiento, la komuya uai. Se trata de una palabra danzada en celebración colectiva. Del mismo modo, Rilke abogaba por los humanos que hablaban melodiosamente, esos humanos son los “Tiere aus Stille” (Rilke, 1997, 53), animales de silencio. O, para decirlo con los miníka, animales que aun cuando callan, saben celebrar. Rilke y los miníka acentúan con frecuencia la conexión entre cantar y organismos vivos, como si una separación ontológica entre ambas entidades fuera imposible. En este contexto, los humanos en lugar de ser meros “Treibenden” (Rilke, 1997, 107) deberían transformarse en seres vivos que cantan. Treibenden es una palabra esquiva a la traducción y bien valdría pensar que Rilke se refería a nuestro acelerado estar en el mundo y a nuestro afán económico. Los humanos modernos son, entonces, los estresados, los que viven en permanente actividad productiva. Aquellos que se privan del instante meditativo, del canto silencioso y restaurador. Esto es así porque la modernidad ha hecho de nosotros “immer-in-Betrieb-Wesen” (107), seres siempre en servicio. Ahora somos los que odian el silencio, los que siempre se tienen que dar prisa, hasta para morir. Esa sería la traducción de Treibenden.

Lo interesante en este punto es que la crítica a la modernidad tecnológica que hace Rilke, un poeta absolutamente moderno, coincide claramente con la defensa de la tradición que hace el roraima miníka. Así que nos podríamos imaginar en qué medida un libro pensado para la sociedad moderna europea del periodo de entreguerras, *Die Sonette an Orpheus* (1922), es pariente de una tradición poética ancestral, no occidental, la cultura miníka. Digo pariente en el mismo sentido que Hölderlin consideraba la poesía como un diálogo con los ancestros.

Los roraimani minika se han forjado en lo más profundo de la selva amazónica colombiana, alejados del influjo poético europeo. Europa ha representado para ellos la invasión del mundo cristiano, la presencia del comercio y las distintas formas de la guerra. Eso quiere decir que al igual que Rilke el roraima ha presenciado la destrucción de la naturaleza con fines económicos. Está claro que no hablamos de la influencia de los minika en Rilke, quien muy seguramente sabía muy poco de los indígenas del Amazonas, aunque en su época los viajeros y etnógrafos alemanes eran verdaderos expertos en el tema (Karl von den Steinen, Theodor Koch-Grünberg, Theodor Konrad Preuss) y sus obras habían logrado interesar a los escritores y filósofos (Kafka, Musil, Döblin, Cassirer, Benjamin). En los años veinte del siglo pasado existía en Alemania una verdadera pasión por el mundo indígena y se publicaron varias antologías de la poesía indígena amazónica con transcripciones de lenguas nativas al alfabeto latino y con traducciones al alemán. Podríamos incluso rastrear la presencia de esas antologías en *Die Verwandlung* de Kafka y en *Amazonien. Romantrilogie* de Döblin. La recepción del pensamiento indígena en Europa, sea desde una mirada exotista, sea desde una dignificación de la otredad, tuvo gran impacto y sirvió de punto de partida para la crítica al modelo de civilización desarrollista predominante, así se puede ver por ejemplo en Cassirer. El mismo Rilke era un conocedor de primera mano de otras tradiciones ancestrales, en especial del pensamiento árabe y egipcio. Su roraima, Orfeo, es parcialmente una forma del exotismo de la época. Orfeo era un traco, no un griego como se podría pensar. No un griego sino un nómada indogermánico. Un poeta que se levantó en contra del culto dionisiaco y que se formó en tradiciones poéticas egipcias, no griegas. Se podría afirmar que Rilke eligió a Orfeo y a su joven bailarina Wera Ouckama Knoop justo porque representaban enunciados de esa crítica a la modernidad

tecnológica que odia lo antiguo. Orfeo y Wera y la crítica a la modernidad son los protagonistas y el tema de *Die Sonette an Orpheus*. Orfeo y Wera cantan una forma del pensamiento no occidental y expresan la desconfianza del poeta frente al progreso y al desarrollo. Tal coincidencia permite que los sonetos de Rilke puedan ser entendidos, sin perder su intención original, según la manera de vivir y practicar la poesía que cultivan los miníka. Esta lectura miníka constituiría una ampliación de la semántica de la obra de Rilke y permitiría pensar que el poeta praguense escribió sus sonetos pensando también en una cultura ancestral, anterior a la modernidad europea o sobreviviente en otro continente y resistente a la expansión del modelo económico extractivista.

Me voy a concentrar en el soneto xviii de la segunda parte, aunque constantemente voy a referirme a otros sonetos y a la celebración del rafue. El soneto xviii habla de una bailarina, cuya esencia es definida como “Verlegung alles Vergehens in Gang” (98), desplazamiento de todo lo transcurrido en paso de danza. La acción del danzar no es una actividad reducible a un mero movimiento corporal. La acción del danzar es una forma singular del entender. A través del paso lo transcurrido es desplazado, quizás, aplazado y adelantado, es decir, llevado de un instante a otro posterior o anterior. Eso quiere decir que el paso de la danza transforma temporal y espacialmente todo lo ocurrido, es decir, la existencia. La poesía tiene un papel transformador, pedagógico. Es un torbellino, como Erika, la protagonista de *Die Klavierspielerin* de Elfriede Jelinek. Tal torbellino altera las nociones económicas, científicas. Durante la danza, un torbellino es un “Baum aus Bewegung” (Rilke, 1997, 98), un árbol de movimiento, es decir, una combinación de estabilidad y movilidad, la suma y por tanto abolición de los contrarios. Dicho con mayor decisión: el ser de un organismo vivo deviene de su movilidad estática dentro del vientre de la Madre. Árbol, tanto

para Rilke como para los miníka, significa komuya, germinación, emergencia desde la Tierra, “reine Übersteigung” (53), pura trascendencia.

Árbol es siempre cambio, un eterno ir-más-allá-de sin romper el vínculo. El ser se mueve hacia arriba, hacia abajo, hacia los lados. Árbol, entendido literalmente, es puro éxtasis, un salirse de sí mismo. El árbol se mueve en todas las direcciones sin abandonar su centro. Así mismo, el Moniya Amena encarna este principio. Los grandes árboles de la selva no son metros cúbicos de madera, para el miníka un árbol es abundancia, origen de energías de vida, fuente nutricia y pariente. El árbol es el ser que nos contiene y nos enseña a existir con otros. El danzar miníka fue creado para que los hijos dísculos de la madre, los humanos, se hicieran conscientes del increíble proceso vital: el árbol (la bailarina) es un oscilar, un vibrar que contiene un torbellino de silencio desde el que resurge la vida. Danzar es agradecer. Danzar es poner en movimiento todo el cuerpo hasta recuperar el instante del origen.

Durante el danzar, así como durante el parto de la Tierra, las imágenes y los movimientos tienen el mismo valor. Corresponden al paso natural de la vida, en contraposición a la escritura, que es una forma artificial, mediada, del “Hierseins” (57), del estar aquí. Con la danza se puede experimentar mucho más directamente que con la escritura lo que corresponde al proceso de la vida, porque el cuerpo pone en funcionamiento todo el proceso biológico. El cuerpo danzante es respiración en movimiento, es evidencia de existencia que potencia las funciones del sistema perceptivo. En los Sonetos de Rilke la escritura aparece demasiado cerca de las máquinas y por consiguiente próxima a la destrucción del árbol, de lo humano. Es muy conocido el verso de Rilke que dice: “Der Maschinenteil will jetzt gelobt sein” (70), ahora el componente de la máquina quiere ser alabado. Las piezas de una máquina son expresiones cada vez más efectivas de la destrucción. Ellas amenazan todo

lo ancestral, “alles Erworbene” (90), todo lo cultivado. La nueva religión nos exige que obedezcamos a la máquina, que imitemos sus ritmos acelerados. La antigua religión nos enseña a danzar y a cantar con palabras dulces. El danzar ilustra el cambio, la transformación, la metamorfosis de la vida. El canto, el agradecimiento a la abundancia de la vida.

El danzar en Rilke puede ser leído como una anotación biográfica, en razón a que el poeta conoció personalmente el arte de Wera O. Knoop. De hecho ella fue amiga de su hija. Quiero decir que Rilke admiró el espectáculo de la danza. Además deberíamos mencionar su pasión por el libro de Paul Valéry *L'âme et la danse* (1921), en donde se afirma que la danza corresponde a una dimensión humana fundamental para la existencia: “Todo se vuelve danza y está dedicado al movimiento total” (Valéry, 1921, 8). Es curioso cómo se reparte la historia de la humanidad. Mientras Valéry y Rilke defienden la danza como una obra de arte mayor, en la misma época las danzas del rafue son reprimidas por curas y caucheros y los miníka esclavizados y masacrados en la selva. Las fotos que tomó Preuss los muestra, sin embargo, resistentes a la muerte, precisamente porque danzan, porque ponen el énfasis en el paso que todo lo transforma. El canto, la danza y la totalidad de la vida en movimiento incesante son algunos de los conceptos estructuradores de la visión de mundo de los miníka de aquella época y de hoy.

A continuación voy a hablar de lo que quisiera llamar el pensamiento poetológico de los miníka. Este pueblo, al igual que otras culturas del fogón y de la placenta, reflexiona permanentemente sobre la existencia de los seres vivos en un contexto en el que cantar y danzar proporcionan el hilo conductor para una vida plena, sana. Ese buen vivir coincide con un anhelo particular, conservar el vínculo, volver a lo más primigenio de la existencia, al momento de la unión con el mundo en su totalidad. Si seguimos a

Hugo Friedrich, no nos parecerá sorpresivo que las ideas de la poesía ancestral sean parte de la semántica de los poetas modernos europeos, quienes desde el siglo XVIII y hasta la mitad del siglo XX también aspiraban a esa unión trascendental con el planeta:

La palabra no es un producto del azar humano, sino que brota de la cósmica unidad primordial; pronunciarla le concede al hablante un contacto mágico con aquel origen; la palabra poética permite que las cosas triviales se sumerjan de nuevo en el misterio de su origen metafísico y hace visibles las analogías ocultas bajo los miembros del ser (Friedrich, 1992, 52)<sup>31</sup>.

La danza cantada del rafue les recuerda a los miníka en qué medida ellos *son* en profunda conexión física y mental con organismos de las más variadas clases. El prototipo del arte entre los miníka es el rafue, un ritual en el que participan cientos de familias. El aporte de cada familia se compone de cantos ancestrales que contienen la esencia de la sabiduría en la selva. Nadie se atreve a decir que es el inventor de tales cantos, aunque cantores y cantoras componen constantemente nuevos cantos a partir de los antiguos modelos. El patrón rítmico de un canto ancestral se preserva gracias al tono de voz, al noginua, a la cadena de sonidos que se combinan para acompañar un paso de la danza. La letra, el texto, no es lo fundamental. La semántica de un canto miníka va de la mano del cuerpo en movimiento. Quien conoce el noginua y los pasos de la danza fácilmente puede componer una letra que se acople a las nuevas circunstancias. No obstante, el roraima no se

---

31. “Das Wort ist nicht menschliches Zufallserzeugnis, sondern entspringt dem kosmischen Ur-Einen; sein Aussprechen bewirkt magischen Kontakt des Sprechers mit solchem Ursprung; als dichterisches Wort taucht es die trivialen Dinge wieder in das Geheimnis ihrer metaphysischen Herkunft und stellt die verborgenen Analogien unter den Seinsgliedern ins Licht”.

atribuye el canto, él supone el canto como un regalo de la madre, de los ancestros, de los espíritus que gobiernan el mundo. La razón de esta humildad creativa se puede aclarar si atendemos a los temas fundamentales de su poesía. Aunque varían las palabras, los registros léxicos, la tradición poética minika se refiere a esa relación cósmica entre los seres y el universo, entre los hijos y la madre. Los humanos son uno con y dentro de otras formaciones biológicas. El propósito del rafue, por tanto, es educar al humano para que se asuma como órgano de la Tierra, no como su dueño. La función de este órgano es armonizar las energías. Tomada exactamente, la palabra *rafue* significa boca llena de cosas de poder. Nos cuesta trabajo imaginar la boca llena de cosas de poder. La sociedad de la etiqueta ha enseñado incluso a no hablar con la boca llena. En cambio el ritual nos anima a combinar todos los estados posibles del conocimiento. Diríamos sin miedo a equivocarnos que entre los minika se cumple a cabalidad la idea de que el saber es el resultado de los sabores. Saborear es acceder al saber. Saboreamos las palabras al cantar y, por eso, cantar también es una forma de saber, de compartir el conocimiento.

El estilo de vida moderno está atravesado por las ocupaciones mecánicas, repetitivas. Ellas nos han arrebatado casi completamente o nos han adormecido el vínculo necesario con la palabra ancestral del Ur-Eines, la unidad primordial. Si por casualidad todavía pensamos en rituales, se nos aparece más bien la idea de la misa en las iglesias del cristianismo. Todo ritual que esté por fuera de este parámetro es calificado por el establecimiento prohispánico como primitivo, demoníaco, ilegítimo. La persecución a los rituales afrodescendientes en todo el continente por parte de las iglesias católicas y protestantes confirma que todavía no hemos llegado a puerto seguro, aunque hablamos de tolerancia y pluralidad. ¿Cuáles son las cosas de poder en la boca a las que se refieren los minika? Para responder

esta inquietud podríamos volver a Rilke. Somos seres cantantes que aprenden “aus Hören” (53), con el oído. Dicho de manera más categórica: “Gesang ist Dasein” (55), el canto es Dasein. Los inventos más poderosos de los humanos son los cantos. Ellos habitan la boca para que el cantor los emplee en el encantamiento de lo humano. En *Die Sonette an Orpheus* y en el rafue el encantamiento humano es posible gracias a las plantas de poder armonizadas con el canto. Encantar quiere decir finoriya, es decir, transformar, y este es uno de los fenómenos más estudiados por los miníka. La naturaleza es transformación; la vida, la muerte, el amor, el conocimiento también. El roraima le da gran importancia a estudiar y a admirar lo que sucede en el proceso de transformación. Allí se asiste a un proceso de identidad frente a otros seres. Cada uno a su manera conoce, experimenta, la transformación. Este fenómeno nos enseña que somos entidades múltiples. Mientras nos percibamos en metamorfosis perpetua, entenderemos con mayor facilidad nuestros estados de fragilidad. Para el roraima, los humanos no son los dueños del planeta. Todo lo contrario, cuando la madre quiere responder a los ataques humanos tiene la capacidad de moverse, de reacomodar sus capas. No importa que en este paso caigan millones de seres humanos. Rilke entiende que la función de la palabra cantada es *Sich-übertreffen*, es decir, la de superarse, de controlar nuestros desmanes. A esto también se le podría llamar árbol, que es otra forma de trascendencia. Para el roraima, los humanos no han sido llamados para destruir y consumir, sino para honrar el planeta. El mensaje de un búñua, canto para ofrecer bebida y comida durante el rafue, lo confirma:

Finorizaabitikai, guizaibiñedikai.  
Jae mooma fnoriya juyeko uaido.  
Finorizaabitikue, guizaibiñedikue.

Al rafue no vamos a comer, sino a aprender. Finorizaabitikai es una expresión altamente elaborada de la plástica

verbal mìnica. Descomponerla y analizarla es ya un ejercicio fantástico. *Finorite*, el verbo sin conjugar, se refiere a la preparación en el conocimiento, a la educación del intelecto en relación con las plantas de poder. *Zaibi* es un interfijo que indica que hay movimiento, un acercarse a, un acercarse para. El *kai* es el pronombre de primera persona del plural. Literalmente: nos hemos acercado a esta fiesta para prepararnos. Lo mismo sucede con el *guizaibinédikai*, solo que en sentido negativo, es decir, no hemos venido a comer. *Guite* es comer, devorar alimentos. No obstante, ambas dimensiones (el alimento y el saber) van de la mano y no se excluyen. Lo que se canta es lo que se aprende y lo que se aprende nos alimenta. El canto posee esa doble dimensión: alimenta y agradece.

Rilke por su parte anuncia que el poeta es un invocador, “Beschwörender” (58), alguien que con su magia despierta sentimientos, conocimientos ocultos. El poeta invocador trabaja con palabras, sonidos y plantas. En los sonetos esas plantas se llaman “Erdrauch und Raute” (58), fumaria y ruda. Ambas han sido utilizadas en la medicina alternativa europea desde la más remota Antigüedad. En el rafue las plantas se llaman diona, jibina y farekatofe, plantas de tabaco, coca y yuca. Las tres sintetizan el principio de equilibrio energético del cuerpo. En ese sentido el rafue puede ser definido con las palabras que definen el acto poético en Rilke: “Raum der Rühmung”, el espacio de la celebración. En este transcurso del volverse colectivo, “werden die Stimmen ewig und mild” (56), las voces se vuelven eternas y dulces. No importa que estas voces hablen de lo terrible de la existencia, del momento de la partida o del inicio de una nueva fase de transformación. Ningún tema queda excluido del rafue. La muerte, el nacimiento, la fertilidad, la abundancia, la sexualidad, los alimentos, los animales, las plantas, el río, etc. Cada fenómeno de transformación, cada ser en metamorfosis, hace parte de la formación de los humanos en vigías de

la naturaleza. La palabra del vigía se canta y se danza sin fin económico. El vigía no espera dominio o fama. Apenas la tranquilidad de saber que la vida continuará ostenta el poder de su verdad: “In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch” (55), cantar en verdad es un aliento otro. El canto nos prodiga el otro aliento, el cambio de aliento, para decirlo con Celan, es decir, la superación de lo inmediato, de lo doloroso. Cantar y danzar ahuyentan lo más terrible de la existencia, lo transforman en un árbol de movimiento, en el vuelo de la imaginación, en un Dasein otro, un aliento común a los antiguos y a los futuros. El lamento diario frente al peso de la vida se vuelve canto y en el canto la vida se aliviana, se celebra. El origen del canto en la tradición miníka está asociado a la neutralización de energías negativas. En un jagagi se cuenta cómo la hija asesina al padre violento para evitar que devore a la comunidad. En ese momento la comunidad inventa la poesía que celebra la vida y recuerda el peligro de los espíritus dictatoriales.

El objetivo de la vida, cantando y danzando, es alcanzar “unsern wahren Platz” (64), nuestro verdadero lugar, nuestra verdadera función dentro del vientre de la madre: detener las fuerzas destructivas. Para llegar a ese feliz término es indispensable celebrar con orgullo nuestra condición de retoños, de brotes. La Tierra no quita, es dadora de vida, muerte, frutos, aientos, palabras, ritmos. De esta forma, el rafue se torna muchas bocas llenas de cosas de poder. Lo indispensable para el vivir sale de y entra a la boca: la palabra y el alimento. “Wo sonst Worte waren, fliessen Funde” (65), donde había palabras, fluyen hallazgos. Las palabras del rafue son dulces descubrimientos. Los miníka cantan en homenaje a la farekatofe, la planta de yuca. El jugo de la yuca es la fuente más antigua de la dulzura y de la sabiduría. Ya sabemos que esta planta se domesticó en la selva amazónica hace doce mil años. Las mujeres más sabias lo saben y lo transmiten a las más jóvenes. Jaigabi y taingo, bebida de yuca y arepa de yuca, ejemplifican ese

genial encuentro de sabiduría y dulzura de madres. Los pasos y los cantos apropiados crean “die Verwandschaft [...] mit dem Saft, der die Glückliche füllt” (67). El parentesco con el jugo llena de plenitud a la afortunada que, en los *Sonetos*, aprende de la naranja. Mujeres y hombres se comparten sus saberes mediante los cantos a la Yuca: “bu mei kaiyoiti”. ¿Quién nos va a enseñar? La respuesta suena: “Eiño fareka joreño buinaño kaiyoiti”. La madre de la Yuca nos va a enseñar con su jugo, con su espíritu guía. Cada planta es una maestra que regala sus cantos máspreciados. Solo debemos escuchar con atención para poder cantar y aprender con ellas. Rilke lo dice con los mismos términos: “Die Erde ist wie ein Kind, das Gedichte weiss” (73). La Tierra es como un niño que sabe poemas.

El rafue celebra y agradece la presencia de la poesía en la vida colectiva. El poema es un vibrar de voces cuyos efectos se perciben en la alegría de los miembros de la comunidad. Desde ese movimiento del cuerpo y desde las más variadas tonalidades y voces brota el aliento de vida primigenio. Lo ancestral de la vida en transformación y la respiración constituyen las formas originales de la educación musical, artística. Jaigabí es el aliento que da vida y que aviva la imaginación y el pensamiento. El poema es un retorno al jaigabí porque el aliento, el inhalar y el exhalar en sus diversos ritmos marcan la pauta de una existencia musical. Por eso la escritura no es el único ni el principal escenario de la poesía. La poesía es canto, debe ser cantada, pasar por y salir del cuerpo. En ese respirar musical los humanos recuperan la esencia como organismos vivientes. Gracias al respirar comprendemos la necesidad de combinar ritmos, de crear melodías, de subir y bajar el tono, de seguir el paso. La ausencia de una educación musical, de un aprendizaje por ritmos, es la causa de nuestro nuevo estar en el mundo en calidad de Treibenden. Sin la experiencia musical en los más variados ritmos no hay bienestar. Utilizo el plural, digo variados ritmos, porque durante el rafue

se prueban justamente los diversos modos de ser en ritmo. La armonía para el miníka no es mantener un mismo tono, sino saber variar los tonos, las cadenas melódicas y los movimientos del cuerpo. Tonos y melodías ejemplifican las fuerzas vitales en tensión. El canto las pone en diálogo dentro del cuerpo. Desde las tres de la tarde y hasta la madrugada del día siguiente, a veces, durante dos días con sus noches, se canta, se danza, sin pausa y con los más variados motivos y pasos. Los cambios temáticos, melódicos, corresponden a las múltiples relaciones entre el cosmos y la vida en comunidad, de la que hacen parte, no me canso de insistir, los animales, las plantas, los sitios sagrados. La semántica de un poema miníka está ligada a la experiencia del rafue. El sentido parte de la sensación de pertenencia a una colectividad. El sentido de lo cantado se debe crear junto con otros para ser comprendido, seguido. En esto consiste la función pedagógica de la poesía cantada. Durante esta presencia del todo se teje el conocimiento, con mi mano, con las manos de los otros.

Danzando, guiados y apoyados en las manos, se logra el restablecimiento de una experiencia vital malograda por la vida moderna: la experiencia del crecimiento mutuo. Uno siente que *es* en la medida en que otros comparten su energía y la armonizan con los movimientos, con los giros. El girar colectivo, en forma de espiral, posibilita y hace visible la presencia del éxtasis. Un ser otros sin que esto conduzca a una pérdida de conciencia sino a un momento sublime de la lucidez. El danzar del rafue no es una profesión; es una educación para el agradecimiento a la vida. Durante la ceremonia el movimiento de los danzantes se equipara al movimiento de los astros y, en esa medida, se recibe como obsequio. Gracias al ritual a los humanos les está permitido reencontrarse con “unsere uralte Freundschaft” (76), nuestras antiguas amistades. Esas amistades desconocidas, desdeñadas, por el frío acero, por las fábricas. La sociedad de los Treibenden cree en las máquinas,

en los bancos, en la producción en serie de objetos y en la rentabilidad del dinero. La sociedad del jaigabí necesita las viejas amistades con el pájaro, con la montaña y cree que sus transformaciones nos afectan. El canto y la danza del ritual provocan, para decirlo con Benjamin, “tief greifende Veränderungen der Wahrnehmung” (Benjamin, 1974, 466), profundas modificaciones de la percepción. Abandonamos nuestro afán productivo y adoptamos la tarea del vigía: somos “Mund der Natur” (Rilke, 1997, 78), boca de la naturaleza. Dejar hablar a la naturaleza por nuestra boca no es hablar por ella o de ella. Es darle la palabra a ella para que cante sus concepciones de tiempo, de espacio, sus modos de representar y expresar el proceso de la vida en plenitud. La escritura jamás llegará a esta plenitud, pero lo intentará una y otra vez, en un rapto melancólico por lo que era. La letra sabe que escritura (Schrift) y progreso (Fortschritt) son hijas del discurso civilizatorio, en el que algunos humanos masculinos, eurocéntricos e ilustrados fueron privilegiados para dar rienda suelta a sus deseos de dominación. La bailarina de los *Sonetos* propone un cambio epistémico, desde una mirada femenina. Ella se mueve, como los danzantes del rafue, en la dirección contraria a la modernidad tecnológica. Ella y los mñika tienen rasgos orientales, no europeos, es decir, invitan a llevar la vida con otros ritmos. Nos invitan a danzar, a todos, sin distingo: “Zaizaibiri. Zaizaibiri. Zaizaibiri. Zaizaibiri. Ebireno zaizaibiri. Kaimareno zaizaibiri”. Venid a danzar. Venid a danzar. Venid a danzar. Venid a danzar. Danzad hasta que sea agradable a la vista. Danzad hasta que sea delicioso al gusto.

## Agradezco

A María Isabel, Santiago, Juan Andrés, Biviana, Wilson, Luis Javier, Sara, Sergio, Alejandro, Tatiana, Juan Martín, Jofokai, Komuyama, Komuyango, Ayaingo, Leidy, Ángela María, Ana, Julieth y Maribel sus grandes enseñanzas. A la palabra dulce de Kuegákudo, Jitoma Fairinama, Jírekuan-go, Jítomaña, Juan Kuiru y Noinui Jitoma. A su lado recuperé la alegría del respirar bonito.



## Obras consultadas

- Acevedo Gaviria, Claudia Patricia et al. *César Uribe Piedrahita. Aproximación a su vida y obra literaria*. Medellín: Sílaba, Universidad de Antioquia, 2014.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetik (1958/59). Vorlesungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2009.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Hamburg: Rowohlt, 1971.
- Aluna, Sveta. *Stolpersteine - poemas traspisés*. Freiburg-Bogotá: El Astillero, 2008.
- Areiza, Laura Tattiana. *Uiki uai: la palabra del caucho en el Uiki rafue de los mitika y en Toá, narraciones de caucherías (1933) de César Uribe Piedrahita*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012.
- Arendt, Hannah. *Vita activa. Oder vom tätigen Leben*. München: Piper, 2002.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo xxi, 1989.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: Flammarion, 1990.
- Bello, Andrés. “Alocución a la poesía”. En: *Obra literaria*, pp. 20-40. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Benjamin, Walter. “Erzählung und Heilung”. En: *Denkbilder. Gesammelte Schriften*, p. 430. Band IV. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1991 [1932].
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Erste Fassung. En: *Gesammelte Schriften*, pp. 435-469. Band. I, 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1974 [1935],

- Benn, Gottfried. "Soll die Dichtung das Leben bessern". En: *Gedichte*, pp.142-153. Leipzig: Reclam, 1988.
- Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick y Confiant, Raphaël. *Elogio de la creolidad*. Trad. Gertrude Martin-Laprade y Mónica María del Valle Idárraga. Bogotá: Universidad Javeriana, 2011.
- Bigidíma, Eudocio. "El poder de la palabra". En: *Forma y función*, N°.11, pp. 15-28, 1988.
- Borges, Jorge Luis. "Al idioma alemán". En: *El oro de los tigres*, pp.392-393. Buenos Aires: Alianza Tres, 1987.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 2014.
- Candre, Hipólito y Echeverri, Juan Álvaro. *Tabaco frío, coca dulce. Palabras del anciano Ktnerat de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- Cardona Rivas, Ángela María. *Aproximaciones al arte verbal mitniki: el caso del jagagi*. Tesis de maestría. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012.
- Casement, Roger. *Diario del Amazonas*. Lima: Fundación M. J. Bustamante de la Fuente, 2014.
- Casement, Roger. *Libro azul británico. Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2012.
- Césaire, Aimé. "Discurso sobre el colonialismo". En: *Para leer a Aimé Césaire*. México: F.C.E., 2008.
- Chamoiseau, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997.
- Chirif, Alberto. *Pueblos de la yuca brava. Historia y culinaria*. Lima: Nouvelle Planète, 2014.
- Colón, Cristóbal. "Capitulaciones". En: *Archivo General de la Nación de Colombia. Documentos que hicieron un país*. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997 [1492].
- Condé, Maryse. *La vie sans fards*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 2012.
- Cozarinsky, Edgardo. "Dos poemas de Stolpersteine". En: *Galaxia Kafka*, pp. 287-290. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- Dante. *Inferno*. Milano: Garzanti, 2014.

- Darío, Rubén. *Prosas profanas*. En: *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- De Lugo, Fray Bernardo. *Gramatica en la lengva general del nvevo reyno, llamada mosca*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2007 [1619].
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma: Introducción*. Madrid: Pre-Textos, 1977.
- Domin, Hilde. *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesetzten Gesellschaft*. München: R. Piper, 1968.
- Echeverri, Juan Álvaro. “La escritura de las narrativas orales indígenas”. En: María Trillos Amaya (Ed.), *Enseñanza de lenguas en contextos multiculturales*, pp. 6-17. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo y Universidad del Atlántico, 2002.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: F.C.E., 2009.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización: investigaciones socio-genéticas y psicogenéticas*. México: F.C.E., 1978.
- Fassman, Kurt. *Gedichte gegen den Krieg*. Fráncfort del Meno: Zweitausendeins, 1961.
- Federmann, Nikolaus. *Indianische Historia*. Berlín: Reima Hobbing, 1938 [1529].
- Fischer, Manuela. “Der lange Weg der Masken durch Raum und Zeit”. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut. Recuperado de: [http://portal.iai.spk-berlin.de/miradas\\_alemanas/Preuss.107+M54a708de802.0.html](http://portal.iai.spk-berlin.de/miradas_alemanas/Preuss.107+M54a708de802.0.html) [consultado el 9 de noviembre de 2009].
- Fischer, Manuela y Preuss, Konrad Theodor (Ed.). *Mitos kogi*. Quito: Abya Yala, 1989.
- Freund, Margitta y Vivas, Selnich (Hrsg.). *Phantastische Entgegnungen. Deutsche Blicke auf indianische Welten*. Medellín: GELCIL, Universidad de Antioquia, 2013.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der Modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Leipzig: Rowohlt, 2009.
- Garavito, Jacinto. “Mulbatá hiúñgule kala akatšá”. En: Preuss, Konrad Theodor, *Forschungsreise zu den Kágaba. Beobachtungen, Textaufnahmen, und Sprachliche Studien bei einem Indianerstamme in Kolumbien*. Viena: Antropos, 1926 [1915]. 282.

- Gasché Suess, Jürg y Vela Mendoza, Napoleón. *Sociedad bosquesina*. Tomo I. Lima: Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana, 2011.
- Gómez Valderrama, Pedro. *Los infiernos del Jerarca Brown y otros textos*. Bogotá: Simón y Lola Guberek, 1984.
- González, Odi. *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka siglo xvi*. Lima: Grupo Pakarina, 2014.
- Goodman, Nelson. *De la mente y otras materias*. Madrid: Visor, 1995.
- Goody, Jack. *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986 [1968].
- Green Stócel, Abadio. *Significados de vida: espejo de nuestra memoria en defensa de la madre Tierra (Anmal Gaya Burba: is-beyobi daglege nana nabgwana bendaggegala.)* Medellín: Universidad de Antioquia, 2011.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nveva coronica i buen gobierno*. Tomos I y II. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980 [1615(?)].
- Gudynas, Eduardo. *Derechos de la Naturaleza y políticas ambientales*. Edición de Juana Torres. Bogotá: Jardín Botánico, 2014.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Gutiérrez, Juan María. *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*. Selección, prólogo y cronología de Juan Guillermo Gómez García. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Gutiérrez, Luz Myriam, Gutiérrez, Viviana y Torres, Manuel Alberto. *Arte en la piel. Rostros y memoria*. Bogotá: Viento Ediciones, 2012.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. München: Albert Langen / Georg Müller, 1937.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Recuperado de: [www.cielonaranja.com](http://www.cielonaranja.com), 2006.
- Hernández, Natalio. *Yancuic Anahuac cuicatl. Canto nuevo de Anáhuac*. México: Escritores en lenguas indígenas, 2007.
- Hölderlin, Friedrich. *Gedichte*. Frankfurt: Insel Verlag, 1984.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

- Hymes, Dell. "Ethnopoetics, Oral-Formulaic Theory and Editing Texts". En: *Oral Tradition*, N°. 9/2, pp. 330-370, 1994.
- Iser, Wolfgang. "Anthropologischer Index [literarischer Fiktionalität]". En: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektive literarischer Antropologie*, pp.145-157. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Jitómaña, Monayatofe. *Grabaciones desde el Kótue*. Audios en archivo del GELCIL, 2010.
- Kafka, Franz. *Microcuentos y dibujos*. Selección, traducción y prólogo de Selnich Vivas Hurtado. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.
- Kant, Immanuel. "Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?". En: *Argumentos*, N°. 14/15, pp. 28-43, 1986.
- Koch-Grünberg, Theodor. *Indianermärchen aus Südamerika*. Jena: Eugen Diederichs, 1920.
- Kourouma, Ahmadou. *Esperando el voto de las fieras*. Barcelona: El Aleph, 2002.
- Kuyoteka Jifikomui, Ángel. *Mitología uitoto*. Medellín: Lealón, 1997.
- Largo Gaviria, Víctor Santiago. *Dítjoma jagagt: La transformación como aprendizaje en la poesía oral miníka*. Trabajo de grado. Medellín: Universidad de Antioquia, 2011.
- Le Clézio, Jean Marie. *La fête chantée*. París: Gallimard, 1997.
- Lenkersdorf, Carlos. *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. México: Plaza y Valdés, 2008.
- Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.
- Mariátegui, José Carlos. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007 [1928].
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Bombardamento di Adrianopoli". En: Giacinto Spagnoletti (Comp.), *Otto secoli di poesia italiana*, p.612. Roma: Newton Compton, 1993.
- Montoya, Pablo. *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Random House, 2014.
- Myers, Jorge. "Los intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta el inicio del siglo xx". En: Carlos Altamirano (Dir.),

- Historia de los intelectuales en América Latina*, pp.29-50. Tomo I. Buenos Aires: Katz, 2008.
- Nolavita, Miguel. “Síka Suzáubañki mulbatá zalyika”. En: Konrad Theodor Preuss, *Forschungsreise zu den Kágaba. Beobachtungen, Textaufnahmen, und Sprachliche Studien bei einem Indianerstamme in Kolumbien*. Viena: Antropos, 1926 [1915].
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: F.C.E., 1982.
- Orrego Arismendi, Juan Carlos. *La novela colombiana de tema inca*. Tesis de doctorado en Literatura. Medellín: Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, 2013.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Palacio Cárdenas, Viviana. *La imagen del indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta. El archivo de K. Th. Preuss*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015.
- Preuss, Konrad Theodor. *Forschungsreise zu den Kágaba. Beobachtungen, Textaufnahmen, und Sprachliche Studien bei einem Indianerstamme in Kolumbien*. Viena: Antropos, 1926.
- Preuss, Konrad Theodor. *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem indianerstamm in Kolumbien, Südamerika*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1921.
- Preuss, Konrad Theodor. *Visita a los indígenas kágabas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Recopilación de textos y estudio lingüístico*. Mercedes Ortiz (Trad.). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1993.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Redfield Jamison, Kay. *Marcados con fuego. La enfermedad maníaco-depresiva y el temperamento artístico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Restrepo, Luis Fernando. *El Estado impostor: apropiaciones literarias y culturales de la memoria de los muiscas y la América indígena*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2013.
- Rilke, Rainer Maria. *Die Sonette an Orpheus*. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Rimbaud, Arthur. “Lettre dites du voyant”. En: *Poésies*, pp. 189-190. Paris: Classiques français, 1993.

- Schultes, Richard Evans y Hofmann, Albert. *Plantas de los dioses*. México: F.C.E., 2008.
- Semana. “*The Guardian*: La Guajira, el corrupto lugar donde los niños mueren de sed”. En: *Semana*, Bogotá. Recuperado de: <http://www.semana.com/nacion/articulo/the-guardian-la-guajira-donde-los-ninos-mueren-de-sed/431848-3> [consultado el 19 de junio de 2015].
- Urbina Rangel, Fernando. *Diijoma: El hombre-serpiente-águila. Mito uitoto de la Amazonia*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.
- Urbina Rangel, Fernando. *Las palabras del origen. Breve compendio de la mitología de los uitotos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Valéry, Paul. *L'âme et la danse*. Recuperado de: [ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryAme\\_et\\_danse.pdf](http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryAme_et_danse.pdf) [consultado el 25 de marzo de 2015], 1921.
- Vargas Llosa, Mario. *El sueño del celta*. Bogotá: Alfaguara, 2010.
- Vivas Hurtado, Selnich. “Kirigaiai: los géneros poéticos de la cultura minika”. En: *Antípoda*, N°. 15, pp. 223-244, julio-diciembre. Bogotá, 2012.
- Vivas Hurtado, Selnich. “Poetizar, un crimen. Entre el desajuste mental y el orden establecido”. En: Gustavo Forero (Ed.). *Crimen y control social. Enfoques desde la literatura*, pp. 40-50. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2012.
- Vivas Hurtado, Selnich. “Vasallos de la escritura alfabética. Riesgo y posibilidad de la literatura aborigen”. En: *Estudios de literatura colombiana*, N°. 25, pp. 15-34, julio-diciembre, 2009.
- Vivas Hurtado, Selnich. *Finales para Aluna*. Bogotá: Ediciones B, 2013.
- Von den Steinen, Karl. *Unter den Naturvölker Zentral-Brasiliens*. Berlin: Hoefer & Vohsen, 1894.
- Werkmeister, Sven. *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*. München: Wilhelm Fink, 2010.
- Zalamea Borda, Jorge. “Magia y poesía I”. En: *Poesía ignorada y olvidada*, pp. 9-35. La Habana: Casa de las Américas, 1965.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.
- Zapata Silva, Claudia. *Intelectuales indígenas piensan América Latina*. Quito: Ediciones Abya Yala, 2007.

*Komuya uai*

Se terminó de imprimir en la Panamericana  
Formas e Impresos Ltda. en septiembre de 2015.  
Para su elaboración se utilizó papel Propalibros Beige de 70 gr.  
La fuente empleada fue Charter BT 11 puntos para textos  
y 16 puntos para títulos.