UPEC

POLITÉCNICA DEL CARCHI

EDUCAMOS PARA TRANSFORMAR EL MUNDO

CHAMANISMO Y ESCRITURA

Fabio Gómez Cardona
Deisy Cuartas Montero
Daniela Páez Avilés

(Compiladores)



COLECCIÓN LA TULPA





Chamanismo y escritura





Educación Básica

Facultad de Ciencias de la Salud y Ciencias de la Educación

Universidad Politécnica Estatal del Carchi

Fabio Gómez Cardona
Deisy Cuartas Montero
Daniela Páez Avilés

Chamanismo y escritura

POLITÉCNICA DEL CARCHI
UNIDAD DE PRODUCCIÓN CIENTÍFICA Y DIFUSIÓN ACADÉMICA

Gómez Cardona, F., Cuartas Montero, D. & Páez Avilés, D. (2026). *Chamanismo y escritura*. Universidad Politécnica Estatal del Carchi.
1. Cultura; 2. Chamanismo; 3. Literatura; 4. Escritura
Clasificación Thema: JBSL 11 - Pueblos indígenas
Clasificación Dewey: Materia: 305.8 Grupos raciales, étnicos, nacionales.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA ESTATAL DEL CARCHI
Dr. Jorge Mina – Rector
Dra. Gladys Urgilés – Vicerrectora

PROCESO EDITORIAL
Dr. Marco Burbano – Director de Investigación
MSc. Johana Morillo – Jefa de la Unidad de Producción Científica y Difusión Académica
Lic. Dody Haro – Diagramación y diseño
Lic. Tatiana Meneses – Corrección de estilo
MSc. Diana Ruiz – Editora

AVAL ACADÉMICO
Dr. Bernardo Javier Tobar Quitiaquez – UNIVERSIDAD DEL CAUCA - COLOMBIA
Dr. Alvaro Bautista Cabrera – UNIVERSIDAD DEL VALLE - COLOMBIA

DATOS DE PUBLICACIÓN
Título: Chamanismo y escritura
Autores: Fabio Gómez Cardona, Deisy Cuartas Montero y Daniela Páez Avilés
Diseño de portada: Lic. Dody Haro
Comentario de la solapa: Unidad de Producción Científica y Difusión Académica
DOI:https://doi.org/10.32645/9789942625731
ISBN PDF: 978-9942-625-73-1
ISBN EPUB: 978-9942-625-74-8
Disponibilidad digital: https://www.publicacionesupec.org/index.php/carchi
Edición: Primera, Septiembre 2026.

© Universidad Politécnica Estatal del Carchi © Fabio Gomez Cardona © Deisy Cuartas Montero © Daniela Páez Avilés

Calle Antisana y Avenida Universitaria, Tulcán, Carchi, Ecuador.
Tel: 06 2 980 837 Ext: 1300 / 1301
publicaciones@upec.edu.ec / publicacionesupec@gmail.com
Ecuador, Tulcán. Septiembre 2026

Prohibida la reproducción de este libro, por cualquier medio,
sin la previa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

CONTENIDO

Presentación:
Más allá de la tinta en el papel

Chamanismo y universo femenino

El secreto de Pachita:
las representaciones de su
práctica de curandería 25
Edison Duván Ávalos Flórez

Chamanismo mapuche:
historia de resistencia 83
Andrés París

Manos sanadoras,
mujeres de la tierra 109
Deisy Cuartas Montero

Tesituras del despojo
y el reencuentro 141
Claudia Andrea Londoño

Chamanismo y cosmovisiones orientales

Eul-Hwa, la chamana
Susana Matallana Peláez 161

El "yo" revelado en la sacralidad de dos cuentos tradicionales de Japón
Daniela Páez Avilés 187

Chamanismo y artes poéticas

Arte poética en clave de chamanismo camëntsá: *"Bínÿbe oboyejuayëng /Danzantes del viento"* de Hugo Jamioy
Jennifer Ortiz Urquijo 223

Literatura occidental, tradición oral indígena y la práctica encarnada chamánica en México
Ivy Alana Rieger 263

Una voluntad de poder y nada más
Federico Torres De Los Ríos 293

Chamanismo y obras literarias

Danzar en la selva de los Murui-Muinani. Una lectura a contrapelo de *La vorágine* 309
Alexis Uscátegui

El dios que está creciendo y otros enigmas de la poética de José María Arguedas 335
Fabio Gómez Cardona

Modelo existencial chamánico en *Cien años de soledad* 349
Juan Moreno Blanco

Artaud embrujado 361
Kajuyali Tsamani

Presentación

Más allá de la tinta en el papel

Mucho se ha escrito sobre el chamanismo desde que Shirokogoroff, en sus investigaciones sobre el pueblo manchú a principios del siglo XX, describiera al chamán como aquel individuo capaz de comunicarse con los espíritus y emplear sus poderes para sus propios intereses. Años después, Eliade agregaría que la diferencia entre el chamán y otras figuras religiosas era su habilidad para discernir las causas de la enfermedad propia y ajena, gracias a su conexión con el mundo de los espíritus por medio del éxtasis o vuelo chamánico. No obstante, los términos "chamán" y "chamanismo" son conceptos académicos cuya definición ha resultado, en la mayoría de los casos, ambigua y general al intentar detallar un fenómeno complejo con características particulares en cada comunidad donde se ha alimentado y transformado.

En un intento por explicar el chamanismo desde términos más amplios, podríamos comenzar por decir que no corresponde solamente a un individuo, sino que se trata de un complejo sistema colectivo con un conocimiento profundo en torno a la salud y a la enfermedad, a las técnicas y modos de sanación, relacionado con saberes milenarios acerca de las plantas, animales y minerales del entorno. Asimismo, las artes chamánicas pueden

comprender el canto, la música, la danza, la teatralidad y un largo etcétera, por medio de las cuales la comunidad aprende, comprende, transmite y revitaliza los saberes ancestrales de su cosmovisión.

El presente libro se enfoca en la relación que ha establecido el chamanismo con una de las tecnologías y artes más antiguas: la escritura. Más allá de ser un mecanismo de resistencia contra el olvido, a lo largo de cientos de generaciones, la escritura se ha extendido en horizontes amplios que sobrepasan a la tinta en el papel: las pinturas trazadas con pigmentos naturales en cuevas y pieles; las fibras vegetales trenzadas en símbolos sagrados en los cestos; el pelaje convertido en hilo para plasmar narraciones en los tejidos; la máscara que escribe en el rostro del chamán la esencia de un animal; la sabiduría de la Madre Tierra inscrita en los cantos de sanación.

Si bien aún se conservan y practican muchas de estas formas de escritura, el chamanismo, como fenómeno espiritual vivo, ha ido transformando sus medios. Es por ello que, en los trece ensayos compilados en este libro, los autores establecen, en sus investigaciones particulares, una íntima relación entre la sabiduría ancestral chamánica plasmada en la escritura y su actual pervivencia. Así, el chamanismo, con toda su complejidad milenaria y arquetípica, puede ser descubierto en la etnopoética, en los relatos tradicionales de

pueblos lejanos, en la sabiduría femenina que intenta redescubrirse, e incluso en obras del canon literario.

Si agrupáramos los ensayos por sus temas en común, podríamos decir que existen cuatro categorías con las que los autores han decidido abordar la relación entre chamanismo y escritura. Una de estas categorías es aquella concerniente a lo femenino. El universo femenino ha tenido su presencia en las diferentes manifestaciones culturales. Gracias a este se han podido configurar concepciones de vida, rituales y cotidianidades que se entretejen en historias, narraciones, alegorizaciones y personificaciones. Por esta razón, en algunos apartados de este libro, se muestran las interpretaciones que hemos encontrado sobre algunas mujeres que han sido importantes para algunos contextos, en especial en aquellos donde han estado invisibilizadas o al margen de las posibilidades de reconocimiento por parte de la lectura cientificista o académica.

Así, el tema femenino hila puntada por puntada cuatro capítulos que indagan sobre la identidad y la construcción del sujeto mágico-ancestral. Uno de estos ensayos es *El secreto de Pachita: Las representaciones de su práctica de curandería*, escrito por Edison Duván Ávalos Flórez. En este apartado el autor nos cautiva con la historia de vida y prácticas mágicas de sanación de Bárbara Guerrero, curandera mexicana. Su

narración nos lleva a reconocer algunas menciones sobre su vida a través de retóricas en torno a sus curaciones, en especial el género epistolar u otros textos que niegan la ficcionalidad e intentan aumentar la cientificidad de la vida de esta mujer. Un debate en doble vía que invita al lector a pensar en la reivindicación del saber popular, el poder ancestral y la magia de curar con las manos femeninas.

Más adelante podremos leer el *Chamanismo mapuche*: historia de resistencia, del autor Andrés París, quien exalta la riqueza cultural de esta comunidad y el poder femenino ceremonial. Presenta un emblema de la resistencia de la comunidad forjado en tres pilares: espiritual, cultural y político. Es importante resaltar que el ejercicio chamánico exige cualidades que pueden ser definidas culturalmente como femeninas, algunas de ellas: la intuición, la empatía, la sensibilidad, entre otras; por esta razón las "machi" son mayoritariamente mujeres. De ahí que la figura de la "machi" se reivindique en la cotidianidad y como ejemplo de resistencia.

Otro es el ensayo *Manos sanadoras, Mujeres de la tierra*, de la autora Deisy Liliana Cuartas Montero. En este texto se presenta a la abuela como una curandera que estableció relaciones de respeto, sinestesia y sanación con las plantas. De esta forma, expone la escritura como uno de los instrumentos de poder que se pueden utilizar

para salvaguardar la herencia y el poder femenino. Finalmente, las manos de las mujeres como alegoría de un todo, se consideran extensiones de bondades. Así, se conjugan la tierra, las ancestras y la vida como forma de resistir a la medicina tradicional.

Un cuarto ensayo de esta categoría es el que lleva por título *Tesituras del despojo y el reencuentro*, de la autora Claudia Andrea Londoño Restrepo. Un relato que no solo intenta mostrar el camino de regreso a la casa común y la aproximación con las medicinas de la tierra, sino la importancia de narrarnos, de escribir para sanar, para emanciparnos y descolonizarnos. Por ende, se hace una crítica a la escuela que, preocupada por los saberes ajenos, despoja los saberes ancestrales. La autora invita a poetizar, conmemorar y hermosear a través de un camino de reencuentro con la vida, el otro y los universos mágicos.

En un viaje a tierras lejanas, dos investigadoras nos llevan a conocer aspectos profundos de la tradición espiritual de dos territorios vecinos de extremo oriente: Corea y Japón. Por un lado, Susana Matallana en su ensayo *Eul-Hwa, la chamana*, presenta la trascendencia milenaria de las raíces chamánicas en la península coreana, a partir del análisis cultural de la novela de Kim Dong-Ri cuyo título es el mismo del ensayo. El encuentro y enfrentamiento entre las figuras femeninas y masculinas en la novela es analizado

por Matallana como un reflejo de la resistencia y resiliencia del chamanismo —prácticamente femenino— de esta región, a fin de subsistir a las transformaciones colectivas ejercidas por sistemas filosóficos y religiosos como el taoísmo, el budismo, el confucianismo y el cristianismo. Sin embargo, en la literatura oriental, los "desenlaces" no suelen ser cierres definitivos de una única lectura posible. Así, por medio de interrogantes, Matallana ofrece a sus lectores la oportunidad de reflexionar y expandir sus percepciones culturales al acercarse a una novela en donde la confrontación entre chamanismo y cristianismo, tradición y modernidad, femenino y masculino, la atraviesa.

Por otro lado, Daniela Páez Avilés, en el ensayo *El yo revelado en la sacralidad de dos cuentos tradicionales de Japón*, parte de la complejidad simbólica de los relatos folclóricos para realizar una lectura desde su riqueza cultural y arquetípica. A través de un acercamiento consciente y respetuoso al sincretismo tradicional de la cultura japonesa, la autora establece puentes con Occidente al conjugar sus análisis basados en la hermenéutica simbólica con la espiritualidad del *shinto* y el zen. La investigadora demuestra cómo en ambos relatos lo femenino y lo masculino se sumergen en los mundos de la sombra para integrarse y redescubrirse a sí mismos. De esta manera, los lectores actuales no solo podrán reconocer la universalidad de estos relatos al verse reflejados en

ellos, sino que además podrían sentirse inspirados a lanzarse a sus propios abismos y descubrir las joyas que aguardan en su interior.

Necesitamos poetizar la vida para encontrar la naturalidad y la sencillez que la envuelven. De ahí que en la siguiente categoría se encuentren dos ensayos que juegan con las palabras, evocan alegorías y materializan ensoñaciones para nombrar de otra forma, para dialogar con las simbologías que habitan en la escritura de lo presente y ausente. El lenguaje se pone así en un estado de emergencia, según lo expuesto por Gastón Bachelard (2011), que revela la novedad y es, por lo tanto, un reflejo de esas cosmogonías intuitivas. En estos dos ensayos, las autoras invitan a encontrarse con las resonancias psíquicas que habitan sus reflexiones y dejarse empapar por las expresiones que crean un ser, un ser poético.

Encontraremos el ensayo *Arte poética en clave de chamanismo camëntsá: "Bínÿbe oboyejuayëng/ Danzantes del viento" de Hugo Jamioy,* escrito por la investigadora Jennifer Ortiz. En este apartado, la autora resalta la voz poética de Jamioy en una alegoría de colectividad como un llamado, un retorno, una necesidad de renombrar, de reencontrar la identidad y, por lo tanto, de resistir ante los procesos colonizadores. Al emplear referencias fundamentales del universo y la sacralidad camëntsá, el texto nos invita a leer en clave de canto y de alabanza para sanar

en comunidad. Finalmente, el *yagé,* como planta sagrada de la medicina de su territorio, se convierte en aliento para la voz y las palabras del poeta.

Otro ensayo de este grupo es *Literatura occidental, tradición oral indígena y la práctica encarnada chamánica en México,* de la autora Ivy Alana Rieger. Por medio de la exploración acerca de la relación en las prácticas mencionadas en el título del ensayo, presentes en varias comunidades ancestrales del actual territorio mexicano, la autora define como "literaturas encarnadas" a las prácticas rituales, los cantos, la música, el uso de palabras sagradas, el uso y consumo de sustancias específicas y la recitación oral de diferentes mitos y leyendas en el contexto chamánico. Estas prácticas, al constituirse como elementos intrínsecos en la producción simbólica indígena, hacen parte de la denominada "etnopoética". Con un bello estilo, la autora nos lleva en un recorrido por las palabras del cuerpo, la creencia, el chamán y algunas ejemplificaciones de las producciones.

El último texto de esta categoría es *Una voluntad de poder y nada más*, del autor Federico Torres De Los Ríos. En su ensayo, el autor presenta el hecho creativo-chamánico como un caos. Así, el dibujar se ofrece como un canto chamánico, un conocimiento que se materializa en un cosmos ancestral y en una especie del devenir de lo eterno. Para cerrar su disertación, el autor y artista nos comparte doce obras pictóricas de su autoría que

forman parte del discurso a la evocación del caos, invitándonos a fluir hacia diferentes dimensiones de la existencia.

Finalmente, nos encontramos con aquellos ensayos cuyo foco es el análisis de textos y autores pertenecientes al canon literario y la relación que exponen con las prácticas chamánicas en sus textos. Alexis Uscátegui, en su ensayo *Danzar en la selva de los Murui-Muinani. Una lectura a contrapelo de La vorágine,* presenta la vida ritual de esta comunidad habitante de la selva amazónica en contraposición con la imagen occidentalizada que ofrece Rivera de ella en su novela. Dado que el novelista emplea un lenguaje despectivo para describir ese universo desconocido, Uscátegui, por medio de fragmentos de la aclamada creación literaria, propone algunos artificios literarios que Rivera hubiese podido implementar, a fin de narrar la selva y la vida aborigen desde el respeto por los saberes ancestrales. Al dejar claro que *"La vorágine* no logra representar a profundidad las prácticas ancestrales que se desenvuelven en la *jaziki"*, el investigador invita a los lectores de su ensayo a aproximarse a la novela desde la mirada nativa y así, evitar los episodios malignos y tétricos que se envuelven en la prosa de Rivera.

En el ensayo *El dios que está creciendo y otros enigmas de la poética de José María Arguedas,* el autor Fabio Gómez Cardona, especialista en la obra arguediana, se enfoca en una lectura simbólica

y cultural del relato *La agonía de Rasu-Ñiti*. En su análisis, Gómez pone el foco en una serie de enigmas que pueden entorpecer la comprensión de un lector distraído. Esta serie de enigmas se basa en la vitalidad de un danzar moribundo, los cambios en la posición del sol a lo largo de la narración, y las intervenciones del espíritu Wamami, o espíritu del cóndor, en la voz del protagonista. No obstante, el autor menciona que el mayor enigma de este relato es el crecimiento de un dios que va a tragar los ojos de un caballo. ¿Qué representan el crecimiento de este dios y el castigo a la figura del caballo para la cosmovisión andina? De manera clara y precisa, Gómez responde a estos interrogantes e invita a los lectores a reconocer la trascendencia social, cultural y política de estas cosmovisiones.

En *Modelo existencial chamánico en Cien años de soledad,* el investigador Juan Moreno Blanco hace énfasis en aquellos personajes de la obra garciamarquiana que sobrepasan la normalidad humana. Tales personajes, capaces de atravesar las fronteras que separan el sueño de la vigilia, la vida de la muerte y el presente del futuro, delatan el nexo de esta literatura con una lógica cultural diferente a la moderno-occidental. El ensayo, por tanto, centra su atención en personajes monumentales que demuestran ser poseedores de cualidades chamánicas en la grandiosa *Cien años de soledad*.

Para cerrar esta sección literaria, Kajuyali Tsamani presenta en el ensayo *Artaud embrujado,* el camino turbio que recorrió el famoso poeta en la búsqueda de sí mismo. A través de sus obras teatrales, poemas y relatos de viaje, Artaud describe, en la dificultad de pensar y de poner en escena el acto de pensar, la posibilidad de "crear en nosotros espacios de vida", puesto que "no concibe una obra separada de la vida". Así, el investigador del ensayo presenta ese camino de duda, autodescubrimiento y contacto con la divinidad realizado por el artista en México, quien, a pesar de haber sido tratado como loco, mostró de forma lúcida la sabiduría de ese mundo desconocido por Occidente en su relato.

A continuación, dejamos en sus manos el viaje espaciotemporal hacia los mundos entrecruzados de la escritura y el chamanismo revitalizados en las páginas de este libro.

Los compiladores.

CHAMANISMO Y UNIVERSO FEMENINO



El secreto de Pachita: las representaciones de su práctica de curandería

Edison Duván Ávalos Flórez

Docente, Universidad Politécnica Estatal del Carchi, Ecuador



Bárbara Guerrero, mejor conocida como Pachita, fue una curandera mexicana que nació en 1900, en Chihuahua, y murió en 1979, en Ciudad de México. Su práctica de curandería ha trascendido por los impresionantes resultados que obtuvo empleando una técnica estrafalaria denominada *cirugía psíquica*. Muchas personas diagnosticadas con enfermedades terminales o gravísimas fueron sanadas de manera inmediata después de que ella los operara con un cuchillo de cocina, un serrucho de carpintería, una segueta de albañil, unas tijeras de sastre o con cualquier otro instrumento rudimentario que le sirviera para abrir los vientres, perforar los cráneos, cortar los huesos o rasgar alguna parte del cuerpo. Luego, entre los borbotones de sangre que fluían por la herida, ella introducía sus manos y sacaba, aún palpitantes y fétidos, los tumores cancerígenos, los órganos descompuestos, los huesos fracturados, los coágulos de sangre o las tripas obstruidas que ocasionaban las enfermedades. Posteriormente, con el mismo método artesanal, introducía por la herida un nuevo órgano, hueso, tripa o tejido que sus pacientes previamente habían traído después de comprarlo en alguna carnicería u hospital, o de haberlo obtenido sacrificando algún animal o profanando el cadáver de algún difunto. La curación terminaba cuando Pachita invitaba a los presentes a que pusieran sus manos sobre la herida para que se cerrara mágicamente, sin dejar ningún

rastro o cicatriz de la operación que acababa de realizar.

Durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, Pachita recorrió las zonas rurales y los parajes marginales de las grandes urbes del territorio mexicano realizando ese tipo de operaciones en un consultorio ambulante que apenas se componía de una cama desvencijada y unos cuantos asientos. Había temporadas, sin embargo, en que se instalaba durante varios meses en su casa o en la de alguno de sus ayudantes, un grupo conformado por entre cuatro y ocho personas. Sea como fuere, diariamente atendía a decenas de pacientes que sufrían toda clase de enfermedades, en su mayoría personas de bajos recursos económicos que, a cambio de una curación, daban un aporte económico voluntario.

Pachita, aunque era admirada en los sectores populares, siempre fue observada con desconfianza y menosprecio desde el estamento oficial. Algunas personalidades de la política, el arte, el periodismo, la religión y la farándula, a pesar de haber acudido a su consultorio en busca de una sanación o, incluso, de haberla recibido con devoción en sus propias casas, prefirieron mantener en reserva esa visita para evitar ser descalificadas en sus círculos sociales. De la misma manera, muy pocos académicos se interesaron por interpretar la práctica de curandería que ella ejecutaba, pues temían que esa labor les acarreara

un desprestigio en sus comunidades universitarias. Los pocos académicos que se acercaron a Pachita lo hicieron de manera subrepticia y tímida, más como un acto de curiosidad personal que como parte de un proyecto formal de investigación.

Desde la oficialidad, Pachita fue relegada a un espacio marginal. Ninguna editorial, productora de televisión, emisora u otra entidad generadora de memoria habilitó sus plataformas de registro de información para que ella pudiera compartir en primera persona el sentido que le adjudicaba a su práctica de curandería. Lo que sí hay son algunas fotografías y relatos donde, a partir de la mirada de un testigo, podemos acceder a su método de curación, a las condiciones en que era ejecutada esa curación y a una interpretación científica, psicológica o religiosa de la misma.

La información más reconocida se encuentra en los libros *Las manifestaciones del ser: Pachita* (Grinberg Zylberbaum, 1980) y *Los chamanes de México: Pachita* (Grinberg Zylberbaum, 1990), ambos de autoría de Jacobo Grinberg Zylberbaum, un controvertido científico mexicano que nació en 1946 y desapareció en 1994, sin que hasta ahora se conozca su paradero. Sin embargo, las autoridades manejan dos hipótesis: que lo asesinó su esposa o lo secuestró una agencia de inteligencia de Estados Unidos (Cuéllar, 2020). En esos dos libros, Grinberg, además de narrar sus experiencias como observador de las operaciones

que realizaba Pachita, interpreta esa práctica de curandería intentando encontrarle una explicación científica desde un enfoque psíquico y neuronal.

Otro relato importante lo escribió Alejandro Jodorowsky, un cineasta, dramaturgo, actor y escritor que nació en 1929 en Antofagasta, Chile. Durante los años sesenta y setenta, vivió en México, en donde filmó las películas *El Topo* y *La montaña sagrada*, y organizó talleres de actuación centrados en la pantomima; asimismo, durante sus días libres se dedicó a presenciar la práctica de curandería de Pachita. Años después, en los noventa y durante la primera década del siglo XXI, escribió dos libros en los que recreó todo lo que había observado, analizándolo desde un enfoque dramatúrgico y psicológico. Esos libros son *Psicomagia* (Jodorowsky, 1996) y *La danza de la realidad* (Jodorowsky, 2001).

Además de estos relatos de Grinberg y Jodorowsky, existe otro libro sobre Pachita que quizá no ha tenido tanta repercusión. Se trata de la obra *Encuentros con Carlos Castaneda y Pachita* (Cocagnac, 1993), escrita por el fraile francés Maurice Cocagnac, nacido en 1924 en Tarbes y fallecido en 2006 en París. Este fraile, que es reconocido en su país sobre todo por sus aportes a la música sacra, empezó a asistir a los rituales de Pachita cuando acompañó desde Francia a un amigo que estaba padeciendo un cáncer terminal. En su libro, el fraile, desde una mirada racional,

intenta encontrar una explicación para entender el modo como Pachita gestiona su espiritualidad.

Existen otras fuentes que también pueden testimoniar la práctica de curandería de Pachita, aunque han sido muy poco empleadas desde el ámbito académico. Ahí están, en primer lugar, las cartas de agradecimiento escritas por pacientes que fueron sanados por ella, cartas que son conservadas por su hijo, el curandero Enrique, quien se encargó de continuar la práctica de curandería efectuada por su madre; en segundo lugar se encuentran algunas noticias y breves reportajes que eventualmente se publicaron en la prensa regional de aquella época sobre el modo como Pachita atraía a cientos de personas que acudían a su consultorio en busca de ayuda; están también algunos artículos que aparecieron publicados en revistas académicas especializadas, los cuales fueron escritos por unos pocos antropólogos y sociólogos que realizaron un trabajo de observación y acompañamiento sociocultural en el consultorio de Pachita; y, por último, están los testimonios orales de los últimos sobrevivientes que presenciaron esa práctica de curandería, como ayudantes de Pachita, invitados especiales o pacientes que recibieron el tratamiento.

Estos relatos constituyen hoy el principal camino para acercarse a la práctica de curandería de Pachita. Cualquier tarea analítica, descriptiva o especulativa que se emprenda sobre ella será, en última instancia, un ejercicio de interpretación de

esos textos y testimonios. En este sentido, la crítica cultural o la reflexión académica están supeditadas a abordar a Pachita como una construcción textual, una expresión que Grinberg, Jodorowsky y Cocagnac, principalmente, elaboraron de manera independiente en torno a los recuerdos de unas experiencias coincidentes. Esto implica que ahora Pachita reside como una potencia enunciativa en el plano textual; o sea, ella es una posibilidad de significación que permanece latente en ese régimen discursivo configurado a partir de la escritura y la lectura.

¿Será viable asumir esa representación textual como una imagen que muestra fielmente a la Pachita de carne y hueso que recorrió México sanando a los enfermos? ¿Es posible que los relatos de estos tres autores puedan entenderse como espejos capaces de entregarnos una imagen inalterada e idéntica de la Pachita original? La respuesta, indudablemente, es no. Ninguna representación es una repetición de la cosa, ni mucho menos un simulacro tautológico de la realidad. Toda representación es un producto cultural, una creación verbal que está determinada, entre muchos otros aspectos, por los sistemas de creencias y discursos ideológicos del autor.

De hecho, el prefijo "re" del término "representación" no tiene un sentido repetitivo, sino una connotación de intensidad y fuerza. La representación no equivale a volver a mostrar

la presencia ofrecida por la cosa original, sino a demostrar con fuerza e intensidad aquella figura que ahí permanece oculta (Nancy, 2003). Su función, por lo tanto, es reveladora porque muestra el valor verdadero de la cosa original, expone su secreto. Y ese es precisamente el objetivo de este texto: identificar la presencia de Pachita mostrada por Grinberg, Jodorowsky y Cocagnac, acceder a ese valor que ellos dejaron consignado en sus textos, conocer el secreto que revelaron sobre una de las mayores curanderas que haya existido en el país de los más grandes curanderos.

Jacobo Grinberg: la legitimidad científica

Cuando Grinberg empezó a visitar a Pachita, durante la década de los setenta, era un académico que encarnaba una doble faceta profesional. Por una parte, algunos de sus colegas de la Universidad Nacional Autónoma de México lo reconocían como un científico destacado, gracias a los experimentos que había realizado en humanos, ratas y gatos sobre la actividad electrofisiológica del cerebro, los procesos de integración perceptiva de la mente, las respuestas motoras condicionadas del cuerpo y los patrones de correlación entre los hemisferios cerebrales, con resultados publicados en prestigiosas revistas que pertenecían a importantes índices científicos, como *Physiology and Behavior* (Grinberg Zylberbaum et al., 1973; Prado Alcalá et al., 1973; Grinberg Zylberbaum

et al., 1974; Corsi Cabrera et al., 1975; Grinberg Zylberbaum et al., 1981), *Journal of Social and Biological Systems* (Grinberg Zylberbaum, 1983), *International journal of neuroscience* (Grinberg Zylberbaum y Ramos, 1987), *Journal of Theoretical Biology* (Grinberg Zylberbaum, 1976), *Journal of Mind and Behavior* (Grinberg Zylberbaum y Attie, 1997), *Journal of Social and Biological Systems* (Grinberg Zylberbaum, 1981) y *Revista mexicana de psicología* (Medina Fragoso et al., 1999).

Pero, por otra parte, Grinberg también estaba rodeado de colegas que desacreditaban su trabajo científico. Algunos de ellos, incluso, llegaron a calificarlo públicamente en los medios de comunicación de aquella época como un charlatán, porque algunas de sus hipótesis de trabajo parecían más idóneas para una novela de ciencia ficción que para una prueba experimental de laboratorio. Entre esas hipótesis controversiales se encontraba la comunicación telepática, la teletransportación, la manipulación de la materia con la mente, los viajes en el tiempo, la comunicación con los espíritus y la conexión del ser humano con una energía universal que vibra en cada componente de la materia.

Esas dos facetas de Grinberg —la del científico avalado por prestigiosas revistas y la del charlatán que provocaba la mofa de algunos colegas— lograron catalizarse cuando conoció a Pachita. Ella, de inmediato, se transformó en

la evidencia que él necesitaba para demostrar empíricamente que sus hipótesis controversiales no eran pseudociencia ni un delirio disparatado, sino una realidad inexplorada que ahora él empezaría a comprobar mediante técnicas científicas, como la observación directa y las pruebas de campo. Los resultados que pensaba obtener le permitirían ganarse el respeto de toda la comunidad académica, abandonar esa faceta de charlatán que le habían adjudicado, y gozar enteramente del prestigio que ya poseía en su perfil de destacado científico.

Ese afán de Grinberg por legitimar científicamente sus hipótesis controversiales queda evidenciado en las advertencias que realizó en las primeras páginas de los dos libros que escribió sobre Pachita: "En esta obra no existen invenciones. Todo es verídico; una descripción real de lo que vi y experimenté durante mi trabajo con Bárbara Guerrero 'Pachita'" (Grinberg Zylberbaum, 1980, p. 8); "no existe parte alguna de este libro que haya sido resultado de la fantasía o la imaginación […]. Es un libro verídico y real en su totalidad y en todos sus detalles" (Grinberg Zylberbaum, 1990, p. 6). Con estas advertencias, Grinberg pretende controlar el horizonte de expectativas de los lectores, para evitar que asuman los contenidos de sus libros como ficción. Quiere que los lectores aborden esa información bajo el mismo pacto de credibilidad que establecen implícitamente cuando se adentran en una obra periodística,

histórica, etnográfica o en un informe de caso. Grinberg, tras esas advertencias, está realmente pidiéndoles a los lectores que doten de objetividad y verificabilidad las hipótesis que se apresta a desarrollar, sin importar que esas hipótesis desborden los umbrales de la realidad compartida o excedan los parámetros de lo culturalmente establecido como normal.

Este recurso retórico se fundamenta en la premisa de que, al negar la ficción de un texto, se provocará un aumento en su cientificidad. Pero, a decir verdad, se trata de una estrategia que, al menos en este caso, resulta fallida. Los lectores, en lugar de ceñirse al horizonte de expectativas trazado por Grinberg, lo que experimentan es una sensación de incomodidad. La postura que él les demanda carece de fuerza porque se impone como una solicitud expresa del autor. En cambio, si esa misma postura emanara del texto como una construcción transversal, lo más seguro es que el lector se vería arrastrado hacia el convencimiento indiscutible de todo lo que ahí le está siendo expuesto. Al parecer, Grinberg cae en este error por la necesidad que sentía de demostrar la calidad científica de sus hipótesis controversiales, para librarse así de esa faceta de charlatán que le habían adjudicado.

Después de esas fallidas advertencias, Grinberg construye en sus libros un concepto que le sirve como categoría científica para explicar la

práctica de curandería ejecutada por Pachita. Ese concepto es la *lattice*, un término técnico que en la cristalografía se emplea para definir las complejas redes de interconexión molecular que componen la estructura óptica de los cristales. La analogía planteada consiste en que el mundo, al igual que un cristal, también está estructurado por una compleja red de conexiones donde cada fenómeno forma parte de un todo al cual se encuentra vinculado inextricablemente.

El concepto de *lattice* es muy similar al que, por esa misma época, en 1980, habían propuesto Deleuze y Guattari (2012). Para estos pensadores franceses, la realidad debía concebirse como un gran rizoma, o sea, como un sistema de raíces interconectadas que está presente en los tubérculos, un sistema donde cada punto se conecta con todos los demás puntos, sin principio ni fin, sin jerarquización ni ordenamiento lógico. A primera vista, la diferencia es que mientras los dos filósofos franceses ilustraban su teoría mediante una metáfora botánica, el científico mexicano empleaba una analogía tomada de la óptica.

Sin embargo, la diferencia de fondo entre ambas concepciones es que el rizoma está propuesto como un modelo para interpretar la complejidad de las relaciones que se presentan en el mundo, mientras que la *lattice* está planteada como una estructura real que ordena el mundo perceptible. Para Deleuze y Guattari (2012), el rizoma debe ser

entendido como un plano de la sociedad, un mapa donde el sujeto puede visualizar la manera en que los regímenes políticos, religiosos y legales, entre otros, se entrecruzan generando agenciamientos. Para Grinberg, la *lattice* no es un modelo de la sociedad, sino que es la realidad en sí misma, es una estructura que organiza los fenómenos físicos, biológicos, mecánicos y químicos del mundo que percibimos.

Entender el mundo como una *lattice* implica que ningún elemento del espacio posee independencia, nada puede desarticularse de la realidad, porque cada fenómeno se encuentra conectado a todos los componentes de la vida. Aquello que sucede en un lugar repercute directamente en otro, sin importar la distancia o tiempo que medie entre ellos. Un sujeto, a pesar de estar en un espacio y tiempo determinados, puede generar una afectación en todos los demás espacios y tiempos que existieron, existen y existirán. El problema es que la *lattice*, aunque se encuentra a nuestro alrededor componiendo la sustancia de la realidad, no puede ser percibida por la inmensa mayoría de los individuos. La razón es que casi nadie ha desarrollado plenamente su capacidad neuronal para percibir esa inconmensurable red de interconexiones que tiene a su alcance. Todos nos encontramos en un incipiente estado evolutivo que apenas nos permite percibir una pequeña parte de la

totalidad del mundo, una ínfima cuantía de todos los puntos nodales de esa gran red.

Hay, sin embargo, algunas pocas personas que han logrado activar funciones especiales de su cerebro, generando nuevas capacidades neuronales que les permiten visualizar algunos puntos nodales de la *lattice*. Entre esas personas se encuentra Pachita, quien, gracias a esa capacidad, podía realizar su práctica de curación. Ella, en su consultorio ambulante o en la casa de alguno de sus ayudantes, lograba transformar la materia rejuveneciendo los tejidos de los órganos envilecidos, yendo y viniendo en el tiempo, conectándose con todos los espacios posibles del universo. Su gesto es el mismo que, años después, las hermanas Wachowski (1999) recrearon en la película *The Matrix*, cuando Neo, al lograr observar los códigos de programación que configuran la realidad virtual, introduce su mano en el pecho de Trinity para darle el masaje cardiaco que la resucitará.

Por otro lado, Pachita tenía sus propias explicaciones sobre las operaciones que realizaba. En esos momentos, ella alegaba ser poseída por el espíritu del último emperador azteca, Cuauhtémoc, una fuerza superior que la utilizaba como instrumento de sanación. Con esta explicación, ella cierra toda posibilidad de recibir algún mérito por la aplicación de sus técnicas rudimentarias y por los logros alcanzados al sanar

a sus pacientes. La única virtud que le quedaría sería de orden espiritual, la gracia de haber sido elegida como aposento de aquel espíritu superior.

No obstante, esta explicación de carácter sagrado que ofrece Pachita no es satisfactoria para Grinberg. Lo que él hace es convertirla en una metáfora cuyas significaciones analógicas están relacionadas con el campo científico. Para él, cuando Pachita habla de Cuauhtémoc, no está refiriéndose a un espíritu azteca, ni a una fuerza divina que toma posesión de su cuerpo, sino que está simbolizando uno de los puntos nodales de la *Lattice*, un punto nodal que le permite entrar en contacto con todos los demás puntos de esa gran red que, al afectar todas las relaciones espaciales y temporales de la realidad, le facilita desmaterializar los órganos y volverlos a materializar.

Lo mismo sucede cuando Pachita explica cómo lograba diagnosticar a la distancia a pacientes con quienes nunca había llegado a tener contacto personal. Ella cuenta que en esos casos su espíritu salía de su cuerpo y viajaba hasta el lugar donde se encontraba la persona enferma; ahí observaba sus órganos internos, sus tejidos, sus huesos y nervios, hasta que identificaba el problema de salud que padecía la persona. Unos días después, cuando el paciente llegaba por primera vez a su consultorio para hacerse revisar, ella ya le tenía listo el diagnóstico de lo

que estaba padeciendo y le daba las indicaciones precisas para su recuperación.

Sin embargo, Grinberg consideraba que Pachita no se desprendía de su espíritu para llegar a donde su paciente, sino que, en realidad, lo que hacía era abolir la independencia limítrofe demarcada por su ego, es decir, derribaba el límite de la conciencia que mantenía enclaustrado a su sí mismo. Esta liberación de su "yo" le permitía integrarse mentalmente a la unidad cósmica, al espacio de la *lattice*, en donde podía deslizarse libremente hasta encontrar al paciente que sería diagnosticado. De este modo, mientras Pachita explicaba sus diagnósticos empleando figuras que nos remontan a los vuelos del chamán o de las brujas, Grinberg situaba esa misma explicación en un ámbito psíquico aterrizado en su propia teoría de la *lattice*.

Y exactamente lo mismo sucedía cuando Pachita, rigiéndose por los principios del pensamiento chamánico, clasificaba las enfermedades en dos tipos, la buena y la mala. La buena era la biológica: virosis, infecciones, dolores, deterioro de tejidos, desgaste de órganos, mal funcionamiento de los sistemas, en fin, problemas orgánicos que alteran la actividad normal del cuerpo. La enfermedad mala era la espiritual, la producida por envidia, brujería, maldad, odio y toda clase de energías negativas. Según el tipo de enfermedad, así mismo sería su proceso de

sanación. La enfermedad buena tendría que ser tratada por la ciencia médica, que se centra en el funcionamiento del cuerpo; la mala tendría que ser tratada por una curandera, un chamán o un rezandero que se encargaran de sanar el espíritu.

En este caso, Grinberg nuevamente presenta su propia explicación para otorgarle un sentido diferente a lo que esta mujer había manifestado. Para él, la enfermedad mala —la espiritual— era realmente una afectación sobre el normal funcionamiento del cerebro, es decir, no era un padecimiento propiamente del espíritu, sino una alteración de las conexiones neuronales. De la misma manera, la enfermedad que Pachita denominaba la buena —la biológica— era entendida por Grinberg como aquella que afectaba los demás sistemas corporales. Para él no había enfermedad espiritual. Ambas, tanto la buena como la mala, eran de carácter orgánico; solo se diferenciaban en el tipo de tejido sobre el que recaían: la una, sobre el neuronal; la otra, sobre el resto de los tejidos.

Además de esa tipificación chamánica de las enfermedades, Pachita también explicaba, desde su punto de vista, cómo hacía aparecer objetos en sus manos. Uno de esos objetos fue un cuadro pintado por un artista chino, el cual le obsequió a Grinberg; otro fue una medalla de oro con un emblema de las doce tribus de Israel, la cual le obsequió a su hijo, el curandero Enrique.

Según Pachita, esos objetos que aparecían por arte de magia en sus manos se denominaban "aportes", y eran regalos enviados desde el otro mundo por un espíritu que los había puesto en las manos de ella para que se los entregara a alguien merecedor de recibirlos en este mundo.

Para Grinberg no había nada mágico en los "aportes", sino que se trataba de una cuestión netamente física: Pachita podía alterar la *lattice* con su cerebro para transformar una cosa en otra. Esto permitiría la fácil materialización de todo tipo de objetos en sus manos, como si estuvieran surgiendo de la nada, aunque en realidad estaban siendo creados a partir de otro elemento cualquiera, como por ejemplo el aire. Esta explicación, al situar en un registro físico la creación de esos objetos, desvirtuaba toda posibilidad de interpretar a Pachita como un puente de comunicación entre este y el otro mundo, y le arrebataba también a los "aportes" esa cualidad de ser entendidos como dones que fomentaban una economía de la reciprocidad entre los sujetos partícipes de la práctica de curandería.

Pachita ofrecía en todo momento una interpretación acerca de cómo lograba efectuar sus operaciones. Esa explicación siempre estaba situada en lo sagrado, en la tradición de su cultura indígena, en una cosmovisión que remitía a unos principios mágicos. Para Grinberg, sin embargo, esas explicaciones no eran propiamente

una reflexión que permitiera otorgarle sentido o comprender lo que ella hacía. Para él, esas explicaciones eran más una metáfora o símbolo en el cual, gracias a su lente científica, podía encontrar los sentidos ocultos y verdaderos que le permitían explicar satisfactoriamente su proceder.

Este modo de proceder de Grinberg resulta muy cuestionable. Es como si Pachita no pudiera entender la práctica de curandería que estaba ejecutando, como si su explicación careciera de valor y legitimidad, como si ella fuera una inocente criatura que no lograba comprender la complejidad de lo que hacía, el inmenso poder de sanación que poseía. En cambio, Grinberg, aunque no podía ejecutar esa misma práctica de curandería, sí poseía el conocimiento válido para dotarla de significación, porque su saber científico era el único que podía ofrecer una explicación verdadera de sus métodos. Este modo de proceder demuestra que Grinberg se sentía epistemológica y ontológicamente superior a ella.

Hubo, sin embargo, un momento de lucidez en que él se cuestionó a sí mismo. Todo sucedió cuando estaba a punto de explicarle a un paciente que no era cierto que el espíritu del último emperador azteca se apoderaba del cuerpo de Pachita, sino que, en realidad, cuando ella realizaba una operación, lo que sucedía era que alcanzaba un nivel elevado de conciencia que le permitía conectarse con la *lattice*. Pero en ese

momento, antes de pronunciar la primera palabra, Grinberg se contuvo y comprendió a modo de revelación la gravedad de lo que estaba a punto de decir: "¿Quién era yo después de todo para afirmar algo así? Jamás en ninguna meditación había yo llegado a un nivel en el que pudiera trasplantar unos pulmones. ¿Cómo podía yo saber si en verdad Cuauhtémoc existía y era capaz realmente de ocupar el cuerpo de Pachita?" (Grinberg Zylberbaum, 1990, p. 50).

Grinberg, a diferencia de muchos de sus colegas universitarios, se atrevió a acercarse a Pachita con un interés científico, porque consideró que la práctica de curandería que ella ejecutaba no era un asunto de prestidigitación como la mayoría pensaba, sino que en realidad se trataba de una experiencia elevada en la que se ponían en ejecución capacidades psíquicas y neuronales que aún no habían sido registradas o entendidas por la ciencia. Sin embargo, a medida que avanzaba en su proceso de análisis, empezó a descubrir que su mirada científica, en lugar de ayudar a entender la complejidad presente en esa práctica, lo que hacía era deslegitimarla, porque alteraba todo el sistema de creencias y valores que ahí estaban presentes, cambiando su sentido sagrado por un régimen de signos situados en lo neuronal.

Grinberg resolvió entonces su conflicto ético tomando una decisión radical: "A partir de ese momento decidí no juzgar y simplemente

aceptar lo que veía y oía" (Grinberg Zylberbaum, 1990, p. 65). Esto implicó el abandono total de sus intereses científicos: no más indagación metódica, no más comprobación mediante experimentación ni análisis teórico de la situación. El principio de la duda metódica, instaurado por Descartes como fundamento de la racionalidad científica, fue reemplazado por un método totalmente antagónico: en lugar de dudar de todo lo que experimentaran sus sentidos y confiar únicamente en los razonamientos generados sobre sus percepciones, ahora se trataba de creer en todo lo que experimentaran sus sentidos sin necesidad de generar razonamientos sobre sus percepciones.

Pachita marcó un quiebre en la vida de Grinberg. Antes de ella, su trabajo giraba en torno a unos principios empleados en los estudios de laboratorio que lo habían consagrado como un científico destacado, o en la postulación de las controversiales hipótesis que ponían en tela de juicio su credibilidad académica. Después de Pachita, una nueva dimensión epistémica se abrió ante sus ojos: la posibilidad de entregarse al mundo desde la creencia y el sentir, sin necesidad de comprobaciones empíricas ni demostraciones procedimentales, únicamente conectándose con una fuerza superior que excede todo raciocinio y a la que solo se puede acceder a través de la contemplación, la meditación, el sueño, la oración o cualquier otra práctica donde el ser trascienda su propia materialidad.

Pachita, sin recurrir a ninguna lección, condujo a Grinberg hacia una crítica de sí mismo. Gracias a ella, él pudo reconocer la arrogancia presente en su postura ontológica, la actitud colonizadora de su imposición epistemológica y la capacidad destructora vigente en su modo de proceder. Pachita fue para él, ante todo, una maestra, porque le permitió autoevaluarse como sujeto científico, para cuestionar el modo en que estaba convirtiéndola en objeto de estudio.

Alejandro Jodorowsky: la *performance* sugestiva

Jodorowsky representó a Pachita en sus libros desde el escepticismo. Para él, ella realmente no estaba dotada de un poder mágico que le permitiera conectarse con la divinidad para operar a los enfermos, ni tampoco tenía desarrollada alguna capacidad neuronal extraordinaria que le permitiera acceder a los códigos que estructuran la realidad para manipular a su antojo la materia. La alternativa que plantea inicialmente Jodorowsky consiste en entender a Pachita como una prestidigitadora. La práctica de curandería que ella ejecutaba sería en realidad un truco de magia con el que lograba engañar a todos los presentes: al paciente, sus familiares e invitados especiales. No habría ninguna posesión espiritual del último emperador azteca, ni tampoco cuerpos abiertos con utensilios caseros, ni tumores extraídos con

las manos ni mucho menos nuevos órganos trasplantados artesanalmente. Lo que habría son movimientos ágiles de las manos de Pachita, ayudantes que disimuladamente derramaban sangre falsa sobre los enfermos, retazos de carne que simulaban entrar o salir de los cuerpos supuestamente perforados.

Esta alternativa de solución, sin embargo, no es del todo satisfactoria para Jodorowsky, porque conlleva unas implicaciones que le resultan injustas. En primer lugar, concebir a Pachita como una prestidigitadora implica considerarla una mentirosa que se ganaba la vida engañando a sus pacientes, lo cual no coincide de ninguna manera con las impresiones que ella le generó durante las ocasiones en que estuvo acompañándola en las prácticas de curandería. En dichos encuentros, él siempre tuvo la certeza de que se encontraba frente a una mujer poderosa y sabia que tenía la capacidad de encarnar al mismo tiempo una fuerza descomunal y una ternura maternal.

En segundo lugar, concebir a Pachita como una prestidigitadora implicaba que nunca realizó una verdadera curación sobre sus pacientes, sino que siempre se burló de ellos haciéndoles creer que los estaba operando cuando en realidad los estaba sometiendo a una pantomima. Y esto tampoco coincide de ninguna manera con los sorprendentes resultados que Jodorowsky presenció durante aquellas prácticas de curandería, unos resultados

que solo pueden calificarse de milagrosos, porque no es posible explicarlos bajo los preceptos de ninguna ley natural.

Por eso, aunque Jodorowsky plantea la prestidigitación como una posibilidad para entender la práctica de curandería de Pachita, prefiere indagar en otra explicación que no implique una desvalorización axiológica. El teatro se le presenta como una alternativa válida: Pachita, en cada práctica de curandería, estaría ejecutando una representación dramática, una puesta en escena, una *performance*. Su actuación no consistiría tanto en escenificar una situación ficcional, bajo la orientación de un guion dramatúrgico, en un ambiente decorado e iluminado a la manera de las tarimas teatrales; su actuación consistiría más bien en repetir, bajo improvisadas condiciones circunstanciales, unos mismos modos de comportamiento, usos del habla y gesticulaciones corporales, todo en un ambiente ritualizado donde cada escenificación estaba dotada de sacralidad. La *performance* de Pachita sería como la del sacerdote que oficia una misa. Ahora bien, Pachita, a diferencia de la mayoría de los curanderos, no empleaba en su *performance* elementos como un huevo, una vela, un cuy, una piedra preciosa, un manojo de yerbas, un pebetero o una imagen santoral; tampoco montaba un escenario a manera de altar, tabernáculo, sagrario u oratorio; ni recurría a técnicas como la imposición

de manos, la oración automatizada, el conjuro pasional, el éxtasis de la posesión, el fogonazo chamánico, la barrida de ortiga, la soplada del tabaco o la lectura de la orina. La performance de Pachita se caracterizaba más bien por la relevancia que cobraban los elementos que escenificaban un ambiente hospitalario.

Jodorowsky recuerda que la primera impresión que tuvo al visitar el consultorio de Pachita fue el intenso olor a alcohol farmacéutico que impregnaba el lugar. Los enfermos que llegaban eran ingresados, primeramente, a una sala de espera en donde se despojaban de sus vestimentas y se cubrían con sábanas blancas totalmente asépticas. Luego, a su turno, cada uno pasaba a una pequeña habitación en la que se acostaba sobre la cama desvencijada, también cubierta de sábanas blancas. Ahí, Pachita y sus ayudantes, con herramientas artesanales, lo sometían a una operación en la que le abrían el cuerpo para sacarle los órganos descompuestos y trasplantarle nuevo tejido orgánico. Por último, el paciente, con las sábanas empapadas de sangre, aunque sin heridas ni cicatrices, pasaba a una sala de cuidados donde se recuperaba durante algunos minutos hasta que se sentía en condiciones de continuar con su vida normal, ya sin dolencias ni enfermedades en muchos de los casos, aunque no en todos.

Pero, ¿cuál era el objetivo de Pachita al escenificar un ambiente hospitalario en su práctica

de curandería? A primera vista podría pensarse que su objetivo era aprovechar a su favor la legitimidad institucional del saber médico. Ella tal vez quería que sus pacientes, al saber que serían operados, al sentirse empapados de alcohol, al estar envueltos en sábanas asépticas, al ser tratados por personas que vestían como enfermeras, al estar organizados por turnos de atención en diferentes salas, tuvieran la certeza de que aquella práctica de curandería poseía la misma seriedad y gozaba del mismo prestigio que tenía el conocimiento médico en la sociedad, un saber que está institucionalizado como dispositivo productor de una verdad científica.

Sin embargo, en esta explicación que propone Jodorowsky hay una cuestión que debe ser matizada. Pachita, en esa supuesta escenificación que montaba con cada paciente no imitaba un ambiente hospitalario, ni repetía los mismos gestos del saber médico. Ella, por ejemplo, no empleaba un bisturí; tenía en sus manos un cuchillo de cocina, un serrucho de carpintero o una sierra de albañil. Tampoco intervenía los órganos dentro del cuerpo, sin desprenderlos de sus uniones corporales; por el contrario, los sacaba del cuerpo, los exhibía frente a los presentes y los manipulaba con unos gestos más parecidos a los de una carnicera que a los de una cirujana. Ella no siempre les trasplantaba a las personas un tejido humano que se conservaba en condiciones extremas de cuidado y conservación higiénica; la

verdad es que casi siempre les trasplantaba tejidos que ya estaban muertos, aunque no en descomposición.

En fin, esta escenificación teatral que propone Jodorowsky para entender la práctica de curandería de Pachita no se fundamentaba propiamente en una imitación de los médicos durante las intervenciones quirúrgicas. Esta presentación teatral de Pachita, debido a su carácter estrafalario y a sus maneras rudimentarias, parecía más bien una parodia que buscaba exagerar, ridiculizar o burlarse de la instrumentación quirúrgica, la asepsia del procedimiento hospitalario, la complejidad del *dossier* farmacológico y la especialización del conocimiento biológico. Definitivamente, la práctica de curandería de Pachita, bajo esta explicación que propone Jodorowsky, estaría más dirigida a cuestionar y criticar el saber médico.

Ahora bien, esta suposición nos deja frente a varias interrogantes: ¿para qué quería Pachita burlarse del saber médico?; ¿cuál era el objetivo de criticar una ciencia cuyos intereses han sido salvar vidas, fomentar la salud y mejorar la existencia humana? La única respuesta válida que podría plantearse aquí es que Pachita, mediante esa posible parodia que realizaba con su práctica de curandería, no buscaba burlarse de esos nobles propósitos de la ciencia médica, sino de su devenir histórico. De hecho, durante la primera mitad del siglo XX, en América Latina, los postulados de la

medicina fueron empleados para fundamentar un discurso que, desde las élites gobernantes, denigró a las comunidades indígenas, negras, campesinas y suburbanas. Ese discurso alegaba que estos pueblos eran sucios, vivían en condiciones insalubres y exhibían un comportamiento degenerado. Los médicos consideraban que, para liberar a aquellas comunidades de esas patologías sociales y de ese pensamiento irracional, debían higienizar a sus habitantes mediante campañas de salubridad y procesos de alfabetización que les permitieran convertirse en cuerpos útiles que aportaran al ideal progresista de la nación (Kingman, 2008; Loaiza, 2014).

La *performance* de Pachita, entonces, no se estaría burlando propiamente de la ciencia médica, sino de aquellos discursos que fundamentaron la idea de un saneamiento social para las comunidades indígenas, negras, campesinas y suburbanas. Su *performance* estaría criticando a aquel sector científico que ostentó su conocimiento como el único verdadero, un sector que, desde una posición excluyente y elitista, arrojó al abismo de la idolatría y la superstición aquellos otros saberes que, como el de Pachita, no obedecían a su racionalidad epistémica ni a su marco teológico (Santos y Meneses, 2015).

Pero la idea de que la práctica de curandería de Pachita estaba parodiando ese discurso médico se desmorona totalmente cuando se analiza

una circunstancia que debería ser esencial y, sin embargo, no se cumple. Si la parodia es una crítica que recurre a la ridiculización, implica necesariamente la presencia de un lector, un público o un espectador al cual se pretende concienciar mediante diversión para que asuma una postura crítica frente a aquello que está siendo parodiado. En el caso de Pachita, ¿a quién pretendía divertir o concienciar ella con esa supuesta crítica hacia aquel discurso médico que promulgaba ideas racistas? ¿Cuál era la audiencia a la que deseaba despertar o sacudir con su parodia? ¿A los pacientes? Definitivamente ellos no estaban ahí con fines pedagógicos o estéticos, ni Pachita tenía un compromiso educativo. El propósito de ellos era exclusivamente recibir una sanación; el de ella, ofrecerla. Nada más.

Se abre entonces la pregunta acerca de la razón por la cual Pachita, en esta propuesta planteada por Jodorowsky, en lugar de imitar naturalmente los gestos del saber médico, recurría a formas estrafalarias y rudimentarias que rozaban una parodia. Aquí pueden plantearse dos respuestas no excluyentes. En primer lugar, esa imitación de Pachita, en vez de ser entendida como una caricatura ridiculizante, podría ser entendida como una expresión del barroco latinoamericano; lo barroco, por supuesto, no en referencia a un periodo histórico ni un estilo artístico, sino a un modo de vida propio de una cultura mestiza que

convierte la vida en un crisol donde todo se mezcla de forma sobrecargada y abundante, especialmente en lo referente a aquellas manifestaciones relacionadas con lo espiritual y lo religioso.

De hecho, Pachita fue una amerindia que poseía un saber de origen africano. Durante su primera infancia, después de ser abandonada por sus padres, fue criada por un afromexicano que le enseñó las artes de la curandería. Por eso, en su práctica de curandería se amalgamaban múltiples culturas que aparecían representadas bajo diferentes símbolos, bien fuera como pinturas colgadas en la pared, oraciones recitadas por los presentes, conjuros o invocaciones mencionados por ella y rituales que remitían a múltiples religiones.

Ahí, en la sala de operaciones de Pachita, por ejemplo, estaba presente el espíritu del último emperador azteca, Cuauhtémoc; estaba Jesús, el Mesías de la Iglesia Católica a quien todos le oran; estaba el fantasma de uno de los apóstoles que acompañó a Jesús por sus travesías a través de la antigua Galilea; había un óleo de la cultura china pintado en el siglo XVII que mágicamente aparecía en manos de Pachita; había un emblema de las doce Tribus de Israel tallado durante la Segunda Guerra Mundial; había un retrato en estilo naif de Helena Blavatsky, una de las más reconocidas esotéricas de Rusia; y, por último, había ciudadanos de diferentes países del mundo que llegaban en busca de una curación que la

ciencia médica ya no les podía ofrecer. En esa habitación se fundían culturas, espacios y tiempos, como si fuera un crisol donde todo tenía cabida. No es extraño entonces que, en ese contexto, la imitación de la práctica médica adquiriera formas estrafalarias y rudimentarias, las cuales, en lugar de constituirse como una expresión ridiculizante o paródica, eran el resultado lógico de esa cultura barroca.

Ahora bien, la segunda razón por la cual Pachita imitaba de esa forma el saber médico estaba relacionada con la sugestión. Lo que buscaba era generar un impacto sensorial que sacara de la realidad a los pacientes y los sumergiera en el aquí y ahora de la operación. Esa puesta en escena que propone Jodorowsky no contaba con un recurso narrativo que le permitiera atrapar la atención de las personas para que se entregaran de lleno a un mundo ficcional, como sucede propiamente en el teatro. Su único recurso retórico era un cuchillo levantado sobre el vientre de sus pacientes, un órgano que exhibía ante todos los presentes como si acabara de extraerlo de la cavidad abdominal y el retazo de una tripa que limpiaba con una manguera extrayéndole la materia sucia y maloliente. Todo esto influía tan profundamente en la conciencia de sus pacientes que terminaban aceptando a nivel consciente e inconsciente la curación que supuestamente ella les había practicado.

Cuenta Jodorowsky que, durante una de las visitas que le realizó a Pachita para observar su práctica de curandería, ella le detectó un problema en el hígado. Los médicos del hospital, después de varios exámenes de laboratorio, le confirmaron que, en efecto, una peligrosa enfermedad estaba avanzando por dicho órgano. Jodorowsky decidió hacerse el tratamiento de curación con Pachita. Esta, después de varias sesiones, decidió operarlo. Ese día, cuando Pachita le clavó con fuerza en el vientre el cuchillo casero, Jodorowsky recuerda haber experimentado el dolor más intenso que hasta ahora haya llegado a sentir en su vida, tanto así que por poco se desmaya. Una hora después salió de aquella habitación bañado en sangre, sin una sola cicatriz y totalmente curado de la enfermedad del hígado.

De acuerdo con las explicaciones que él ha planteado para entender la práctica de curandería de Pachita, queda claro que se trató de una puesta en escena mediante la cual ella le generó una sugestión tan intensa que provocó una autosanación. Lo que no queda claro es cómo se enteró Pachita sobre su enfermedad en el hígado.

Maurice Cocagnac: la racionalización del misterio

El año de 1975 arrancó con una triste noticia para el fraile dominico Cocagnac. Su mejor amigo, Robert Dupont, fue desahuciado por los médicos

franceses que llevaban varios meses tratando de curarlo de un cáncer localizado en el músculo psoas, entre la cadera y el muslo. Cocagnac pensó que su amigo ahora se dedicaría a despedirse de sus seres queridos, mientras aguardaba en reposo la llegada de su hora final. Sin embargo, Dupont tenía una última esperanza. Un amigo suyo que era director de cine, Jodorowsky, le había hablado de Pachita, una poderosa curandera que vivía en México.

Cocagnac, al enterarse de que Dupont estaba alistando las maletas para viajar a México, decidió acompañarlo. Su vocación sacerdotal, su entrega honesta al servicio cristiano, le imponía ese deber como amigo. Fue así como ambos, durante la primera semana de marzo, abordaron un vuelo que, desde su Francia natal, los condujo durante más de ocho horas de viaje hasta el aeropuerto de la capital mexicana.

Pachita, antes de someter a Dupont a una operación de la cadera para intentar extraerle el tumor cancerígeno, le programó varios encuentros preliminares. Ahí le pidió que durante las noches se pusiera rebanadas de papa cocida entre el muslo y la cadera, y que durante el día tomara varios menjurjes preparados con yerbas medicinales. Cocagnac aprovechaba cada uno de esos encuentros para hacerle preguntas a Pachita sobre su práctica de curandería. Ella, al notar ese interés genuino, lo invitó a acompañarla

en las operaciones que a diario realizaba. Él aceptó fascinado.

En una carta que envió a sus amigos del monasterio de los jacobinos de Saint-Jacques, fechada el 9 de mayo, Cocagnac comenta que ya ha asistido a nueve operaciones. En cada una de ellas ha presenciado, a un palmo de distancia, en medio de la penumbra de la habitación, cómo Pachita, poseída por el espíritu del legendario Cuauhtémoc, cambiaba los huesos de una pierna fracturada en un accidente automovilístico, soldaba con sus manos las vértebras de una columna que había quedado parapléjica en una caída desde un tercer piso. También le abría el ombligo a una mujer para extraerle el hígado, al cual le raspaba con un cuchillo de cocina la capa de grasa amarillenta que obstruía el ducto de salida de la bilis, para luego, con sus propias manos, volver a meter el inmenso órgano en la cavidad abdominal de donde lo había extraído.

Además de presenciar esas operaciones en primera fila, Cocagnac logró entablar extensas conversaciones con muchos de los pacientes que visitaban a Pachita, tanto antes de que entraran a las intervenciones como luego de su proceso de recuperación. De esta manera se hizo buen amigo de Guillermo, el dueño de la casa donde Pachita realizaba las operaciones y quien era su principal ayudante durante cada intervención; y todas las tardes, cuando ella terminaba su jornada

de curaciones, ambos se sentaban en el jardín de la casa a compartir un café bien conversado entre risas, anécdotas y curiosidades, mientras el sol acababa de ocultarse. Sin embargo, todo cambió cuando Pachita le anunció que ya había llegado el momento de operar a Dupont. La fascinación de Cocagnac frente a las prácticas de curandería y esa familiaridad con que se movía por la casa de Guillermo se transformaron en una sensación de angustia y desconcierto. Fue ahí cuando notó por primera vez el intenso olor a alcohol que inundaba todo el lugar, el estricto uso de sábanas hospitalarias para cubrir a los pacientes, las camillas en que los movilizaban de un cuarto a otro, los protocolos de atención que incluían sala de espera, de atención y de recuperación, y los regueros de sangre que manchaban las batas de enfermería de quienes ayudaban a Pachita. Solo entonces comprendió que el milagro tenía forma médica, y que su mejor amigo iba realmente a ser sometido a una operación grotesca y rudimentaria.

Después de operar a Dupont, Pachita se sentó a conversar con Cocagnac en el jardín de la casa de Guillermo, como lo habían hecho durante las últimas semanas. Ahí le dijo que los médicos franceses habían tenido razón: ya no había nada que hacer por Dupont. Lo mejor era que lo llevara de vuelta a Francia para que muriera rodeado de su familia. Cocagnac empacó entonces sus maletas con la tristeza de haber perdido la última esperanza de

vida que le quedaba a su amigo, pero con la certeza de que algo nuevo había nacido en su interior.

Allá, en Francia, después de enterrar a Dupont en el cementerio de Montmartre, Cocagnac se dedicó a reflexionar sobre lo que había vivido en México. La práctica de curandería de Pachita le resultaba imposible de aceptar, a pesar de haberla evidenciado personalmente. Tal vez se trataba de un truco de magia mediante el cual ella y sus ayudantes engañaban a todos los presentes. Sin embargo, había algo que le impedía creer que Pachita era una farsante: muchos pacientes se curaban milagrosamente después de haberse sometido a aquellas intervenciones estrafalarias.

El comportamiento de la gente de México también le resultaba muy difícil de comprender. En la casa de Guillermo había conversado con pacientes que tenían altos niveles de formación académica, capaces de opinar con propiedad sobre temas económicos coyunturales, portadores de un juicio formado sobre lo que había ocurrido en Mayo del 68. Eran lectores asiduos de los postestructuralistas franceses, pero que, a pesar de ello, estaban visitando a Pachita para que, por dar un ejemplo, les ayudara a guiar hacia el cielo el alma de un abuelo recién fallecido cuyo espíritu rondaba por la casa provocando toda clase de ruidos extraños.

¿Cómo era posible que unas personas que tenían tan alto nivel de pensamiento racional,

con capacidad crítica y reflexiva, con formación académica y vocación intelectual, creyeran en ideas que parecían sacadas de una tribu animista integrada por sujetos irracionales, de pensamiento prelógico y comportamiento salvaje? En otras palabras: ¿cómo era posible que personas tan racionales tuvieran creencias tan primitivas?

La sociedad mexicana había puesto en crisis las categorías de análisis que Cocagnac empleaba para entender la vida. El binomio antagónico entre lo racional y lo primitivo no funcionaba en aquel país. La idea de la existencia de que había pueblos evolucionados, poseedores de un nivel superior de conciencia, y que había pueblos inferiores permaneciendo en un estado de retraso intelectual, resultaba inaplicable. México le demostraba que en el ser humano podían cohabitar sin conflicto, de manera simultánea, esos dos supuestos estados de evolución de la conciencia: lo racional y lo primitivo.

Pero, si la teoría evolutiva que hablaba del pensamiento racional y del pensamiento primitivo no servía para explicar esa realidad mexicana, ¿cuáles eran entonces esas nuevas categorías de análisis que debían ser planteadas desde la antropología, la filosofía y la psicología para intentar comprender la complejidad de aquel extraño y fascinante mundo? Esta era la pregunta que a diario se planteaba Cocagnac en la soledad de su celda en el monasterio de los jacobinos de

Saint-Jacques. Hasta que una soleada mañana de agosto, no aguantó más la curiosidad, empacó su maleta y se fue rumbo a México en busca de respuestas.

En esta segunda visita, Cocagnac no se dejó arrastrar por la fascinación delirante que había experimentado en su primera visita; ahora se dedicó a observar las operaciones de Pachita con un interés investigativo, bajo una postura objetiva y con cierta duda escéptica sobre su propia capacidad de percepción. Su primera hipótesis de trabajo consistió en entender la enfermedad humana como un error en la sintaxis del cuerpo. Pachita, en este sentido, sería una suerte de lingüista con la capacidad de reordenar la redacción de los órganos para que volvieran a producir un significado coherente.

Esta hipótesis, sin embargo, no le resultó muy satisfactoria. La razón, probablemente, es que se trataba de una analogía metafórica que servía para ilustrar bellamente la práctica de curandería de Pachita, pero no para ofrecer una explicación sobre la naturaleza de esa práctica. A Cocagnac se le ocurrió entonces otra idea: la dramatización médica y el trato maternal que ella les prodigaba a sus pacientes les generaba una sugestión que los hundía en un estado prediscursivo, a manera de hipnosis. Los pacientes, sin ninguna norma que le diera forma a su ser, se entregaban totalmente a los símbolos

que ella les imponía para reorganizar o reparar cualquier problema de salud que presentaran.

Pero, nuevamente, esta explicación tampoco le resultó satisfactoria. Quizá la causa —un estado prediscursivo— no tenía conexión lógica con la consecuencia —la autosanación—; o quizás implicaba que el trabajo de Pachita, en última instancia, era generar un placebo que, mediante un juego simbólico, curaba a sus pacientes, es decir, sus operaciones eran un engaño a la percepción. De cualquier forma, paulatinamente Cocagnac empezó a visitar cada vez menos a Pachita. La mayor parte del tiempo pasaba ahora encerrado en la habitación de su hotel, leyendo detenidamente la obra de Carlos Castaneda, con la esperanza de encontrar ahí las respuestas que no había logrado construir a partir de sus ejercicios de observación investigativa.

A partir de dichas lecturas y de un encuentro personal que tuvo con ese autor en enero de 1976, Cocagnac siguió planteando otras hipótesis para explicar lo que hacía Pachita: tal vez ella, sin necesidad del mezcalito, lograba entrar a un estado de conciencia acrecentado en el que era capaz de manipular la materia a su antojo (*Las enseñanzas de don Juan*); o quizá, sin el entrenamiento del brujo, podía sentir las vibraciones de una fuerza inmensurable e indescriptible que enlaza todo lo que existe en el universo (*El conocimiento silencioso*); o a lo mejor, sin haber seguido el camino

del guerrero, tenía la habilidad de atravesar este plano tonal en que habitamos los normales para llegar a ese plano nagual donde están los grandes sabios de la humanidad (*Relatos de poder*). Todo era posible, pero nada lograba convencerlo porque siempre había algo que no terminaba de cuadrar.

Un día, Cocagnac metió en un maletín su ropa y sus pocas pertenencias, y se fue a recorrer todos los lugares sagrados que aparecen mencionados en los libros de Castaneda. Mientras caminaba por el desierto de Sonora, por la Sierra Madre, por el desierto de Chihuahua, por Mitla, Oaxaca, San Cristóbal, Ixtlan y Yucatán, iba realizando los ejercicios de ensoñación, rememoración y expansión de la conciencia que don Juan Matus le enseñó a Castaneda. Durante varios meses hizo el camino del guerrero a medida que avanzaba en el entrenamiento del brujo, pero todos sus esfuerzos fueron insuficientes para encontrar esa respuesta que tanto anhelaba conocer. Al final, a mediados de 1977, regresó a Francia, y se encerró a leer y meditar en su celda del monasterio de los jacobinos de Saint-Jacques; hasta que falleció en julio de 2006 en París.

Esa respuesta que tanto buscó Cocagnac en Pachita, en Castaneda y en el territorio mexicano siempre estuvo aguardándolo en su interior. Él, por ejemplo, debía oficiar una misa regularmente, como parte de las prácticas rituales que le imponía su vocación sacerdotal. En esa

ceremonia lucía trajes especiales cargados de simbolismo, y ejecutaba una *performance* con movimientos teatralizados; durante la liturgia, consagraba el pan y el vino para que, mediante el poder espiritual de la transubstanciación, se transformaran en el cuerpo y la sangre de Cristo; luego se dirigía a los feligreses hablando en nombre de Cristo, como si ese ser superior y milagroso que vivió en la antigüedad lo estuviese poseyendo; su mensaje era que debían ingerir la hostia, para que, mágicamente, quedaran perdonados sus pecados. Él, al igual que Pachita, también efectuaba un ritual sagrado en el que, mediante símbolos y puestas en escena, ejecutaba poderes mágicos.

Ahora bien, Cocagnac nunca estuvo consciente de que él mismo encarnaba el misterio que infructuosamente trató de descifrar en Pachita. La razón es que, para él, su fe católica no era una expresión propiamente espiritual, sino una cuestión eminentemente racional, una verdad incuestionable que podía ser demostrada tan empíricamente como cualquier teorema matemático, una verdad ubicada en el campo epistémico del conocimiento científico junto a los saberes lógicos y formales. Esa racionalización de su mundo, incluyendo su fe religiosa, provocó un vacío espiritual en su vida. Pachita fue una tentativa de llenar ese vacío.

Conclusión: la descolocación de Pachita

La práctica de curandería de Pachita se caracterizó por la presencia de muchas personas que observaban el proceso de recuperación, transformando aquella pequeña habitación en un espacio abierto donde la dislocación de la realidad o la aparición del acontecimiento se efectuaba de manera pública. Ahí permanecía un científico, Grinberg, quien tomaba atenta nota de lo que sucedía para intentar encontrar una explicación neuronal de la curación; también se encontraba un director de cine, Jodorowsky, quien observaba toda la escena como si estuviera desarrollándose sobre un escenario teatral; y, por último, se encontraba presente un fraile francés, Cocagnac, quien intentaba darle una explicación racional a los vínculos sagrados que unían a Pachita con el misterio. Además de ellos, en esa salita de curaciones también estaba un fotógrafo que documentaba las operaciones para una revista internacional; un antropólogo con intenciones de comprender los componentes culturales del proceso para compartir sus hallazgos con los estudiantes de su universidad; y un ayudante que, a manera de enfermero, seguía puntualmente las indicaciones de Pachita. A veces se encontraban los familiares o acompañantes del paciente, quienes deseaban verificar que en efecto su ser querido recibiría el trasplante del órgano facilitado por ellos. De acuerdo con la narración de Grinberg, Jodorowsky y Cocagnac, eran múltiples

y variados los espectadores que se daban cita en esa pequeña habitación, no solo para contemplar —maravillados y extasiados— los movimientos inverosímiles ejecutados por ella en su práctica de curandería, sino, además, para ser veedores de un milagro del que luego darían cuenta mediante los textos de legitimación que habrían de publicar.

Castaneda (1968), en *Las enseñanzas de don Juan,* le da un tratamiento totalmente diferente a la evidencia del hecho mágico: el brujo yaqui que aparece representado en su libro —don Juan Matus— no quiere que su aprendiz tome fotos, ni registre información en la grabadora ni que escriba apuntes de las indicaciones que le brindará acerca de los misterios para viajar al otro mundo, al de los espíritus. De la misma manera, César Calvo (1981), en *Las tres mitades de Ino Moxo,* cuenta que el brujo Hildebrando, el Gran Mago Verde de la Tierra Roja, no permitió que su voz quedara registrada en una grabadora, negándole así al antropólogo la posibilidad de conservar las enseñanzas que le brindó sobre el uso de las plantas medicinales de la Amazonía. En ambos casos, los brujos trazan un límite de intimidad en el cual impiden la entrada de dispositivos hechos para capturar información, como si quisieran custodiar sus enseñanzas para que solo sean transmitidas a quien ellos escogieron, evitando así que sean entregadas a personas desconocidas que no participaron de ese ritual de comunicación presencial y directa.

Además de eso, tanto don Juan Matus —en la obra de Castaneda— como Hildebrando —en la obra de Calvo—, con ese modo de proceder, parecieran estar entregándoles un principio epistémico a sus discípulos: parecieran estar diciéndoles que es necesario primero creer para luego ver. Esto significa que la revelación del hecho mágico no depende del fenómeno en sí mismo ni de voluntades divinas, sino que su aparición depende exclusivamente de la actitud que asuman ellos como observadores; es decir, si se convencen de la existencia de ese hecho, entonces este se desplegará frente a sus ojos. La magia, de este modo, no reside en la realidad compartida; se encuentra en la mirada del sujeto capaz de contemplarla a partir de su fe. La creencia, por consiguiente, no debe surgir como consecuencia de una situación milagrosa que desborde los límites de la normalidad, sino que la situación milagrosa es consecuencia de la creencia. La magia, por lo tanto, viene a ser la recompensa del creyente.

La propuesta de Grinberg, Jodorowsky y Cocagnac pareciera ser totalmente opuesta a la de Castaneda (1968) y Calvo (1981). Pachita, a diferencia de los brujos don Juan Matus e Hildebrando, exhibe públicamente la magia ante la mirada de múltiples testigos que están autorizados para registrarla mediante diversos dispositivos de captura de información. Su práctica de curandería, gracias al reportaje del fotógrafo, a la conferencia

del antropólogo universitario, al testimonio de los familiares de los pacientes y, por supuesto, gracias a los libros que escribirán estos tres autores, se convertirá en la evidencia capaz de demostrar la existencia de lo mágico. El principio epistémico que sugiere estar construyéndose a partir de esos relatos sobre Pachita es que primero necesitamos ver para luego creer. En este caso, la creencia es una consecuencia de la situación milagrosa. La magia deja de ser un acto de fe, una recompensa del creyente, para transformarse, por cuenta de la evidencia, en un hecho que puede ser verificado empíricamente.

Grinberg, Jodorowsky y Cocagnac intentaron descolocar la práctica de curandería de Pachita: pretendieron sacarla de su registro sagrado, mistérico o mágico para situarla en lo científico, performático o racional, respectivamente. Para ellos, lo milagroso no debía situarse en un ámbito dominado por fuerzas superiores porque se volvía inaccesible, incomprensible, escapaba de su voluntad. Según el deseo que compartían estos autores, esa práctica de curandería precisaba ser sometida a observación, caracterizada en su complejidad y debía ser manipulada para poder ponerla al servicio de la humanidad. Grinberg deseaba que esa práctica de curandería obedeciera a los principios del método científico; Jodorowsky, a los fundamentos del drama teatral; y Cocagnac, a una visión racional del mundo.

Sin embargo, ninguno logró situar de manera satisfactoria esa práctica de curandería en su respectivo campo del saber. Al contrario, fue Pachita quien terminó sacándolos de ese registro discursivo en el que pretendían inscribirla. A Jacobo Grinberg lo descolocó al demostrarle que era injusto medirla con la misma ciencia que había fracasado al sanar a los pacientes que ella atendía; a Alejandro Jodorowsky lo descolocó cuando lo puso a actuar en la misma escena teatral que él había inventado para ella; y a Maurice Cocagnac, cuando le demostró que su vocación sacerdotal obedecía a los mismos principios mágicos de su práctica de curandería.

Referencias

Calvo, C. (1981). *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Siglo XXI.

Carmona, H. (1973). Suppression of motor conditioning by the injection of 3 M KCl in the caudate nuclei of cats. *Physiology and Behavior,* 10(1), 59-64. https://doi.org/:10.1016/0031-9384(73), 90.

Castaneda, C. (1968). *Las enseñanzas de don Juan: Una forma yaqui de conocimiento.* University of California Press.

Cocagnac, M. (1993). *Encuentros con Carlos Castaneda y Pachita.* (A. Alcover, Trad.) Índigo.

Corsi Cabrera, M., Grinberg Zylberbaum, J., & Arditti, L. S. (1975). *Caudate nucleus lesion selectively increases paradoxical sleep episodes in the rat.* Physiology & Behavior, 14(1), 7-11. https://doi.org/:10.1016/0031-9384(75)90133-X

Cuéllar, I. (Dirección). (2020). *El secreto del doctor Grinberg* [Película].

Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* (J. Vásquez, & U. Larraceleta, Trads.). Pre-textos.

Grinberg Zylberbaum, J. (1976). The retrieval of learned information-A neurophysiological

convergence-divergence theory. *Journal of Theoretical Biology,* 56(1), 95-110. https://doi.org/:10.1016/S0022-5193(76)80047-1

_____. (1980). *Las manifestaciones del ser: Pachita.* Editores Asociados de México.

_____. (1981). The transformation of neuronal activity into conscious experience: The syntergic theory. *Journal of Social and Biological Systems*, 4(3), 201-210. https://doi.org/:10.1016/S0140-1750(81)80036-X

_____. (1983). Comment by Jacobo Grinberg-Zylberbaum. Relationship between information and meaning. *Journal of Social and Biological Systems,* 6(2), 141-144. https://doi.org/:10.1016/S0140-1750(83)80006-2

_____. (1990). *Los chamanes de México.* Heptada.

Grinberg Zylberbaum, J., & Attie, L. B. (1997). Ideas about a new psychophysiology of consciousness: *The syntergic theory . Journal of Mind and Behavior,* 18(4), 443-458.

Grinberg Zylberbaum, J., & John, E. R. (1981). Evoked potentials and concept formation in man. *Physiology and Behavior,* 27(4), 749-751. https://doi.org/:10.1016/0031-9384(81)90252-3

Grinberg Zylberbaum, J., & Ramos, J. (1987). Patterns of interhemispheric correlation during human communication. *International Journal of Neuroscience*, 36(1-2), 41-53. https://doi.org/:10.3109/00207458709002138

Grinberg Zylberbaum, J., Carranza, M. B., Cepeda, G. V., Vale, T. C., & Steinberg, N. N. (1974). Caudate nucleus stimulation impairs the processes of perceptual integration. *Physiology and Behavior,* 12(6), 913-918. https://doi.org/:10.1016/0031-9384(74)90137-1

Grinberg Zylberbaum, J., Prado Alcalá, R., & Brust Carmona, H. (1973). Correlation of evoked potentials in the caudate nucleus and conditioned motor responses. *Physiology and Behavior,* 10(6), 1005-1009. doi:10.1016/0031-9384(73)90180-7

Jodorowsky, A. (1996). *Psicomagia*. Dolmen.

_____. (2001). *La danza de la realidad*. Seis Barral.

Kingman, E. (2008). *La ciudad y los otros, Quito 1860 - 1940. Higienismo, ornato y policía.* FLACSO.

Loaiza, G. (2014). *Poder letrado: ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Universidad del Valle.

Medina Fragoso, C., Grinberg Zylberbaum, J., Guevara Pérez, M. A., Arce Ortiz, C., & Ramos Loyo, J. (1999). Effects of meditation on brain electrical activity. [Efectos de la Meditación sobre la Actividad Eléctrica Cerebral]. *Revista mexicana de psicología,* 16(1), 101-115.

Nancy, J. L. (2003). *La representación prohibida.* Amorrortu.

Prado Alcalá, R. A., Grinberg Zylberbaum, J., Álvarez Leefmans, J., & Brust Carmona, H. (1973). Suppression of motor conditioning by the injection of 3 M KCl in the caudate nuclei of cats. *Physiology and Behavior,* 10(1), 59-64. https://doi.org/:10.1016/0031-9384(73)90

Santos, B. d., & Meneses, M. P. (2015). *Epistemologías del sur.* Perspectivas. Akal.

Wachowski, L., & Wachowski, L. (Dirección). (1999). *The Matrix* [Película].



Chamanismo mapuche: historia de resistencia

Andrés París

Docente, Universidad del Valle, Colombia

Un pueblo lleno de codicia y ansias de poder iba sometiendo todas las tierras que pisaba. Así los mapuches se pusieron alerta y en un juramento colectivo prometieron no dejar pasar a los extranjeros y acordaron limitar el territorio del Bío Bío al Toltén como barrera contra los invasores.
Montecino



El pueblo mapuche es originario de América del Sur. Se encuentra asentado desde sus orígenes en un área que hoy ocupa la zona central de Chile y las provincias argentinas de Neuquén, Río Negro y parte de Buenos Aires. El nombre mapuche es la unión de dos palabras del idioma *mapudungun* (el hablar de la tierra): *mapu*, que significa tierra y *che*, es decir, gente; gente de la tierra. Según el significado de su nombre, la tierra, como en todos los grupos étnicos americanos, constituye la insignia de su pueblo y de su supervivencia.

La organización tradicional mapuche tiene su origen en la estructura de la familia. Posee la forma de sus conceptos socioculturales, políticos e ideológicos, complementadas o por su espiritualidad y sus creencias religiosas, así como por la relación armoniosa entre el ser humano, la tierra y la naturaleza. La comunidad está regulada por un código de prácticas transmitidas por la "machi" o los ancianos, quienes actúan como negociadores en la prevención y resolución de conflictos internos.

Los mapuches se han destacado históricamente por su constante resistencia ante aquellos que han intentado subyugarlos, sea apropiándose de su territorio o a través de imposiciones culturales. Inicialmente se resistieron a las violencias causadas con la llegada de los españoles, durante el siglo XVI; luego, a la imposición religiosa cristiana. Durante el siglo

XX, han presentado querellas, disputas legales y enfrentamientos físicos contra gobernantes y empresarios en regiones chilenas y argentinas (Namancura, 2003).

Originalmente, su territorio se extendió desde el Pacífico hasta la cordillera de los Andes, entre los ríos Limarí y Chiloé, actualmente en lo que corresponde a Chile. Hubo presencia de grupos mapuche al oriente de la cordillera, en la actual Argentina, en las provincias de San Luis por el norte y Chubut por el sur. Después de la llegada de los españoles estos límites se modificaron drásticamente (Bengoa, 2011). Con la llamada pacificación de la Araucanía, ocurrida en 1862, el Estado chileno, por decreto, concesionó a particulares las tierras ancestrales de la comunidad, causando la pérdida de más de la mitad de su legítimo territorio. En la reforma agraria de 1965, los mapuche realizaron recuperaciones de tierras. Sin embargo, esta iniciativa fue truncada después de 1973 con la devolución de las tierras a los privados (Bengoa, 2011).

La reivindicación de la tierra es un legado importante de las comunidades nativas americanas. Existen registros de dichos reclamos desde finales del siglo XVI (Ruiz, 2003). El evento más reciente de reclamo de territorio, por parte del pueblo mapuche se dio en el año 2003, debido a la construcción de una presa que inundaría varias poblaciones (Bengoa, 2011). Aunque los mapuche

se encuentran dispersos e influenciados por la modernidad de nuestros días, conservan gran parte de sus tradiciones a través de agrupaciones políticas y movimientos sociales. El triunfo más importante de la comunidad ha sido lograr que su cultura, su lengua, sus leyendas, mitos y cosmogonías sobrevivan a través de la cultura y la literatura.

La existencia del pueblo mapuche, como de muchas otras comunidades nativas americanas, no está reconocida en las constituciones nacionales. Por lo tanto, las comunidades nativas y sus cosmovisiones están desprovistas de escudos legales que las protejan. De ahí que sea necesario que los estados latinoamericanos se suscriban a las leyes internacionales que promueven y protegen los derechos y las libertades de los pueblos indígenas. De esta manera, sera posible que los sistemas jurídicos y educativos reconozcan la pluralidad y diversidad cultural. En otras palabras, un cambio en el paradigma del sujeto de derecho lograría que se respete y promueva la uniformidad cultural.

Si bien es cierto que, en el censo chileno (1992), la población que se reconoce como mapuche sigue siendo una minoría (928 060), su influencia simbólica en el imaginario en el contexto nacional es significativa. Un ejemplo de esto fue la ceremonia mapuche con una "machi" que el presidente Eduardo Frei realizó en su toma de posesión, en 1999 A pesar de ello continúa

la discriminación jurídica y política hacía los mapuches, evidenciada en la desproporción económica, educativa y sobre todo en la desigualdad social y en la migración de los mapuches de sus comunidades rurales a las ciudades (Bacigalupo, 2006).

> Los pueblos originarios se encuentran en una situación de desmedro con respecto a la población de la sociedad mayoritaria, debido a la marginación económica y social que sufren desde la Conquista, agravada a medida que la globalización penetra las fronteras espaciales y culturales, causando en la población originaria un sentimiento de exclusión, no vivido por sus antepasados que habían logrado autonomizarse frente a la sociedad invasora (Chihuailaf, 2008, p. 60).

Machi: chamán mapuche

> Muy enferma estuve yo, de chiquitita. Cuando fui a "machi" —como 12 años tenía—, fuerte enfermedad tenía, más de un año que estuve así. Yo estaba con sueños cuando era chica, cuando andaba en el colegio andaba con esos sueños. Soñaba de noche también que me daban todas esas cosas de "machi": me daban banderas, dos banderas y me daban kultrún, me daban de todos remedios, hartos

> remedios y me dicen: "va a ser machi usted" (Montecino, 1995).

En lo que concierne al pueblo mapuche, vemos que "machi"es la denominación que se da al chamán. Como afirma Poblete (2019), "corresponde a una persona que sirve de intermediario entre la inmanencia y la trascendencia, es decir, entre el mundo presente y lo que no es visible o está más allá" (p. 7). Con este término se designa tanto a hombres como a mujeres. Cualquier persona puede ser "machi", no existe ninguna restricción social, política, económica o sexual en este sentido.

> Las machi son mujeres y hombres individuales en sus vidas cotidianas; sin embargo, en contextos rituales, su sexo y edad se convierte en algo secundario y adquieren diversas condiciones de personas relacionales que vinculan a las machi, animales y espíritus (Bacigalupo, 2010, p. 59).

Si bien, el chamán mapuche no está relacionado estrictamente con un género, posee unas características principalmente femeninas. Dentro de las particularidades de la "machi" está el traje que utiliza, que es propiamente femenino.[1]

1 El vestido y el adorno tienen una función de orden sexual, ya que la machi debe lucir seductora para con su *fileu* (espíritu protector) situación interesante en el orden de lo

Se sabe que el chamán utiliza un traje especial en los rituales; este se compone

> de una chaquetilla corta, la mayoría de las veces abotonada al centro, acompañada de una falda larga hasta los tobillos, con bordados laterales… además las "machi" llevan en la frente un adorno consistente en una cadena de monedas de plata junto a grandes aros y diversos pendientes que van sujetos al cuerpo. (Leiva, 1991, p. 26).

El caso de la "machi" de sexo masculino "ya no viste prendas femeninas durante todo el tiempo sino únicamente al celebrar ceremonias chamánicas" (Leiva, 1991, p. 24); esta reconfiguración de la apariencia se ha generalizado con la instauración de paradigmas occidentales. El aspecto de la "machi" ha contribuido a uno de sus mayores debates, debido que se le ha llegado a considerar una figura travesti. Sobre este aspecto, Bacigalupo (2010) afirma que el ejercicio chamánico exige cualidades que pueden ser definidas culturalmente como femeninas, algunas de las cuales son: la intuición, la empatía, la sensibilidad, entre otras; por esta razón las "machi" son mayoritariamente mujeres. Es debido a este

espiritual y de lo moral, puesto que entre los mapuche las mujeres tienden a tener un rol mucho más recatado (Bacigalupo, 2010, p. 65).

factor que ha habido algunas confusiones sobre la tendencia homosexual entre los hombres que tienen el rol de chamán dentro de la comunidad.

Para los mapuches, la opción dual del cosmos es una necesidad; a ella, la machi responde acoplándose según sea el caso. La transfiguración responde a unas situaciones particulares, situación que plantea Bacigalupo (2010):

> Las machi "se convierten" en hombres, tanto jóvenes como viejos, para exorcizar enfermedades, malos pensamientos y sufrimientos de los cuerpos de sus pacientes. Se "convierten" en mujeres, otra vez tanto jóvenes como viejas, para curar y reintegrar a sus pacientes en sus comunidades. Por otro lado, encarnan cuatro aspectos de la deidad Ngünechen (masculino, femenino, joven y viejo) a fin de trascender el género, y "se convierten en divinas" para crear nuevos órdenes mundiales y adquirir poder espiritual (p. 60).

Para ser un chamán mapuche debe existir una revelación sobrenatural o divina realizada por espíritus que se presentan en algunos momentos de la vida del futuro machi. Algunas de estas revelaciones se hacen durante los sueños. Se presenta un vuelo estático en un momento crítico de la enfermedad: muerte simbólica y vuelta a la vida. También tras sufrir una crisis de manera

imprevista y empezar a cantar al dios creador o a los espíritus tutelares (Velásquez, 1987,). En el apartado de los rituales se darán otros elementos fundamentales de la cultura para el proceso de formación chamánica.

La enfermedad es uno de los llamados más fuertes al camino del chamán. En su estudio, Leiva (1991) encontró un elemento fundamental sobre la negativa al llamado o el desconocimiento del mismo. Puede darse el caso de que algunas personas se resistan al llamado de la divinidad y debido a ello padezcan una enfermedad, por lo que otras machi les van a explicar que la enfermedad y la misma muerte pueden sobrevenirle si se resisten a la voluntad de los espíritus. Es decir, la cura para su padecimiento es convertirse en machi. La enfermedad es la metáfora de la llegada de un elemento extraño.El camino de transformación en machi es complejo y extenuante. Primero se debe encontrar un maestro chamán, una machi experimentada que lo acepte como aprendiz. Segundo, debe trasladar su morada a la casa del maestro chamán. Tercero, va a recibir un nuevo nombre. Cuarto, debe aprender a diagnosticar las enfermedades, conocer el uso de las plantas, comunicarse con los espíritus, entre otras funciones (Leiva, 1991, p. 33).

> Sabemos que para los mapuche, la machi tiene un lazo invisible con lo referente a las preocupaciones generales sobre

> las fuerzas malignas y dañinas del mundo, preocupación manifestada en todos los asuntos, privados o individuales y públicos. Enfermedades, desgracia personal y muerte son consideradas por los Mapuche como el efecto de fuerza sobrenatural manipulada y lanzada en contra de alguien por un brujo-hechicero, personificación del mal. (Leiva, 1991).

La personificación del mal dentro del pueblo mapuche tiene unas figuras: el *Wekefü* y el *Kalkú*. Leiva (1991) define el término *Wekefü* como "el principal ser dañino que causa todas las enfermedades y ha sido traducido indistintamente como principio del mal" (p. 61). Por su parte, *Kalkú* significa brujo y hechicero. "Es la personificación del demonio y tiene por objeto controlar y poner en acción uno o más espíritus del mal. Su arte negro lo práctica al servicio de un cliente que pagará su trabajo" (p. 65). Si bien los términos (mal, demonio, arte negro) se inscriben dentro de la tradición judeocristiana, son utilizados por los hablantes mapuche dado la incorporación de los valores occidentales después de varios siglos de subyugación cultural.

La lucha contra el mal se determina a través de fenómeno chamánico en dos niveles: el primero, es el vuelo estático. Eliade (1976) se refiere al vuelo como una de las técnicas arcaicas

del éxtasis; en otras palabras, es la capacidad de desdoblamiento e incursión al otro mundo, en búsqueda de respuestas, consejos o ayudas para mejorar una dificultad específica. El segundo nivel del fenómeno chamánico es "la conexión o articulación de las experiencias y las funciones de los chamanes (individuos) con el contexto colectivo, social y cultural (e incluso histórico) en que se desenvuelven" (Eliade, 1976, p. 62). La conexión con la experiencia es vital en el imaginario del pueblo mapuche, en la credibilidad de la machi y en el proceso de resistencia de la tradición.Para los mapuches existen dos figuras totémicas que se utilizan como herramientas para el viaje estático: el águila y el caballo. Las aves como animales chamánicos se encuentran a lo largo de la historia humana, desde la remota Babilonia, pasando por Grecia, Mesoamérica hasta llegar a uno de los referentes más extendidos, proveniente de la tradición judeocristiana: la paloma, como imagen del espíritu santo.

> Los machis se transforman en águilas del sol, o en estrellas, que pasan a vivir en la vía láctea, o río del cielo, desde donde velarán por los familiares que han dejado en la tierra, o por quienes lo soliciten. (Velásquez, 1987, p. 170).

Es decir, las aves han sido mensajeros entre la tierra y el cielo. En otras palabras, entre la dimensión del hombre y la de los dioses.

La segunda figura totémica es el caballo. Sobre este elemento se presenta una controversia. Aunque en la actualidad existen razas de caballos americanos (Paso fino, Morgan, Appaloosa…), este animal proviene de las estepas rusas y fue traído por los invasores españoles a su llegada a tierras americanas durante el siglo XVI. Sin embargo, la relación inmediata que se gesta entre los nativos y los animales es innegable. Para entender esta adopción de la especie, se debe recurrir a la cosmovisión. Los mapuche se rigen por el Az Mapu el cual se basa

> en el supuesto de que todos los seres tienen el mismo rango de importancia, de modo tal que las relaciones se rigen por criterios horizontales y fundados en la reciprocidad, es decir, donde no necesariamente existe subordinación entre seres vivientes. (Poblete, 2009, p. 3).

Es decir, el mapuche considera al caballo como un igual, de ahí que no lo tome como un producto traído por el invasor sino como un ser viviente del cual puede aprender.

A lo largo y ancho de América, hombres y mujeres lograron una conexión muy especial con el caballo. El español lo veía como un arma

de guerra; el mapuche, como un ser de amor. El caballo es uno de los mayores aportes culturales de los europeos, a tal nivel que se transforma en un tótem. La machi en algunos de sus rituales utiliza el Rewe (árbol sagrado) como un caballo simbólico. La machi, en su éxtasis, monta un caballo cósmico.

La destreza ecuestre de la machi tiene relación con las jerarquías y el dominio sobre los espíritus y se encuentra asociada a la masculinidad y la guerra. Esta asociación con el caballo y el dominio del mismo tiene su razón de ser en la historia, en el enfrentamiento vivido contra los españoles. Como afirma Bacigalupo (2010), se puede decir que "la historia se repite y se transforma en el ritual" (p. 67). De ahí que sea viable utilizar la metáfora de la batalla entre la machi y el mal con la ayuda del Rewe.

El caso de dos ritos mapuche

Entre los mapuches existen varios ritos importantes. En el presente apartado nos centraremos en dos de ellos, puesto que son los que tienen por protagonista a la machi: el *Machiluwun* —consagración de la machi— y el Machitún —rito de curación—. Para que la ceremonia *Machiluwun* se empiece a preparar, el iniciado debe haber superado los pasos de la preparación y tener un dominio completo de sus poderes. Es ahí que se le anuncia a la comunidad que habrá una demostración pública de los talentos

de la futura machi. La preparación inicia con la construcción de una pequeña cabaña para que la machi descanse. En la ceremonia se utilizan el *Rewe*, los *kultrún* —tambores sagrados— y los batidores o baquetas. El lugar donde se celebra la ceremonia está rodeado por plantas de canelo y laurel.

Al ser un evento público los invitados participarán de manera activa. La familia de la machi ofrecerá unos corderos para su posterior sacrificio. La comunidad tendrá la función de interpretar música y danzar. Seis chamanes prestarán ayuda al iniciado. El evento es una puesta en escena que presenta un panorama de las acciones cotidianas del chamán.

La acción inicia con la aparición de la futura machi, quien porta un atuendo especial coronado por elementos de plata y adornado de flores. Toca su *kultrún* entre seis machis y un grupo de hombres que montan a caballo. Seguidamente, se realiza un simulacro de curación. Allí el grupo de la "machi", encabezado por el maestro chamán, danza alrededor de la iniciada, la golpean con ramas de canelo y le succionan el cuerpo hasta hacerla sangrar. La siguiente escena, inicia con una melodía y una danza: en esta ocasión, cada machi entona su propia canción. Baila acompañada por la iniciada, quien, terminada cada canción, intenta escapar y es capturada por los jinetes.

La parte principal del ritual se da con el intercambio de poder. El maestro chamán realiza una serie de cortes en los dedos de la iniciada y en

los propios. De igual manera, corta ambas lenguas. La simbología de la sangre y la lengua se asocia con la capacidad de transmutar el dominio del lenguaje, con el que se puedan dominar los espíritus malignos. La representación llega a su clímax con el sacrificio de un cordero. De él se extrae el corazón, con el cual el maestro chamán realiza unas profecías sobre la futura "machi". El final del ritual se da cuando la iniciada bebe el sudor de un caballo y monta su *Rewe.*

> Simbólicamente el ritual consta de un ambiente festivo colectivo; es a través del baile y la música como medios para alcanzar un estado alterado de la conciencia. De igual manera, el intercambio de sangre entre los protagonistas del ritual evidencia la transición del poder. Finalmente, la naturaleza se ve reflejada por medio de los árboles de canelo y laurel y el *Rewe* con el que la "machi" tiene una unión (Metraux, 1973, p. 201).

El segundo ritual en importancia en la comunidad mapuche es el de curación. Sin embargo, cabe señalar que este ritual no es el mismo porque cada machi aplica su sabiduría y poder, dependiendo de su conocimiento. En la bibliografía se pueden consultar varios rituales de curación. Se comentarán las impresiones del ritual en la obra *Cautiverio feliz* (1673) de Núñez y el estudio *Religión y magias indígenas* (1973) realizado por el investigador suizo Metraux.

Durante la Guerra del Arauco, se dieron varias incursiones de los criollos a las tierras mapuches, de las cuales se dieron incontables batallas, varias de ellas afamadas por el valor y arrojo de los guerreros indígenas. En La Batalla de Las Cangrejeras (1629) cae prisionero Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, afamado militar criollo. Es puesto bajo la tutela del cacique mapuche Maulicán, quien le mantuvo cautivo durante siete meses. Después de su experiencia con la comunidad escribió *Cautiverio feliz* (1673), obra fundamental para conocer las costumbres del pueblo mapuches. Si bien la obra se centra en la disputa intelectual entre civilización y barbarie, el mestizo termina por aceptar que la condición cultural del pueblo indígena le era desconocido, que sus prejuicios estaban dados por la religión y el odio racial. Núñez termina su crónica haciendo una defensa en favor de los derechos de los indígenas. A continuación, se revisará el apartado en el que el autor participa en el ritual Machitún, del cual es observador de primera mano.

Aunque en el comentario que Núñez (1673) realiza tiene varios vocablos peyorativos sobre la "machi" —indio de mala figura, perverso rostro, hechicero, encantador, Lucifer— es inundable el valor antropológico de la descripción. Varios miembros de la comunidad acompañan la procesión, llevan "ramos de canela, un carnero, cántaros y ollas" (p. 67), que la ayudaran durante el ritual.

La "machi" cuenta con un banquete de bienvenida por parte de la familia del enfermo. Núñez hace mención del atavío de la "machi", por llevar prendas de mujer y cabellos largos. La escena se desarrolla con el enfermo como protagonista "rodeado de muchas indias con sus tamborileos pequeños, cantando una lastimosa y triste tonada con voces muy delicadas" (p. 67). La "machi" inicia su proceso de curación fumando tabaco, del cual "sacaba a ratos humo que esparcía por entre las ramas y por donde estaban el doliente y la música" (p. 67). Después de la música y el humo del tabaco, el chamán le descubre el pecho al enfermo sobre el cual realiza una nueva tonada y lanza más humo. El siguiente paso es el sacrificio del cordero, al cual la machi "abrió por medio, sacó el corazón vivo y palpitando" (p. 67), para luego iniciar una nueva tonada y una nueva ahumada. Estos cuatro momentos relatados por Núñez conforman el ritual de curación en el cual se vislumbran los elementos culturales como el laurel, el tamborcillo, el tabaco y la invocación.

Seguidamente, el chamán simula abrir el pecho del enfermo y succionar su interior. En la opinión de Núñez se nota el valor simbólico de la acción de la machi: "Todos juzgaban que con aquella acción echaba afuera el mal y lo arrancaba del estómago" p.68. En la dramatización que se da frente a la comunidad hay una figuración del proceso sanatorio que tendrá un tercer momento,

en el ámbito metafísico, que también será valorado por el mestizo. "Volvió a hacer que cerraba las heridas, que a mi ver eran apariencias del demonio" (p. 68). Es decir, frente a la representación se debe entender que se aparenta que el corazón del cordero es el mal que ataca al enfermo.

En la parte final del ritual, el objeto de intervención será la propia machi. Al ingresar a un estado de éxtasis – "cayó el encantador por el suelo como muerto, dando saltos el cuerpo como si fuera una pelota" (p. 68); logra trasladar su espíritu al mundo inmaterial de los espíritus. Desde allí se genera una conversación dramática sobre la enfermedad y el causante del agravio: "aunque se lo preguntaron, no quiso nombrar la persona" (p. 68). El chamán entra en un estado de éxtasis, cae al suelo y revela ante la comunidad que el enfermo sanará. "Y esto fue con una voz tan delicada que parecía salir de alguna flauta" (p. 68). Esa otra voz, es la del espíritu protector. Poco a poco, la machi va reincorporándose a su forma humana. Fuma y se acuesta a dormir. La labor ha terminado.

Por su parte, el estudio realizado por el antropólogo Metraux (1973) ha determinado unos rasgos comunes entre las descripciones realizadas del ritual. Es decir, en el estudio de la bibliografía se han logrado captar ciertas similitudes en los rituales.

> A pesar de sus diferencias de detalle, todas las curaciones obedecen a un esquema bien definido. Ellas incluyen incautaciones mágicas y el empleo de instrumentos de música, como el tamborín o el sonajero. El enfermo es siempre tratado con hierbas escogidas y se le administra una poción. La machi cae en éxtasis y es poseída por un espíritu al cual se interroga por el origen de la enfermedad y al cual se le solicita ayuda. Durante el trance, la machi sube al cielo para recibir de la mano de Dios o de un ser sobrenatural, las medicinas que usará. El mal o enfermedad es extraído del cuerpo del paciente en la forma de un objeto. (Metraux, 1973, p. 216)

El ritual de curación presenta tres elementos constantes: la música, las hierbas y el enfrentamiento onírico. La elección de elementos musicales y canciones está relacionada con una postura en la que la dualidad natural está presente también en el ser humano. La música es el remedio para el alma. El cuerpo y sus dolencias son tratados con las medicinas tradicionales. Sin embargo, la machi no solo alivia el cuerpo, sino que tiene una lucha a muerte contra el demonio o brujo que causa el mal. "Los acólitos de la "machi" la ayudan en este combate. La curación asume entonces un carácter belicoso: empleo de armas, cargas, gritos de guerra" (Metraux, 1973, p. 216). La lucha es incesante y cruenta. Tanto así que el chamán debe

perseguir el mal sin cuartel para evitar un nuevo ataque. Y poner, finalmente, en buen recaudo al paciente.

Conclusión

La comunidad mapuche ha demostrado una capacidad notable de resistencia frente a una terrible historia de marginación y colonialismo. Gracias a las estructuras familiares y comunitarias y a la profunda conexión espiritual con la tierra, han logrado preservar su identidad cultural. A pesar de las políticas neoliberales y las presiones de las multinacionales, los mapuches continúan defendiendo su tierra y cultura, utilizando tanto medios tradicionales como contemporáneos para asegurar su supervivencia y reconocimiento.

De ahí la reivindicación de la figura de la machi emblema de esta resistencia. Es a través de ella que se encuentran los tres pilares de la comunidad: lo espiritual, lo cultural y lo político. La presencia insondable de su cosmovisión se puede identificar en las prácticas rituales que acompañan las letras desde el siglo XVI hasta nuestros días. El análisis de los ritos machiluwun y Machitún evidencia la profunda conexión material y espiritual de la comunidad mapuche. El Machiluwun, consagración de la machi, se inscribe en un contexto ritual comunitario, en el que se combinan la música, la danza y el sacrificio con el fin de simbolizar la transición de poder y la

unión con la naturaleza. Por su parte, el Machitún, resalta la diversidad de las prácticas medicinales; en él se destaca la importancia de la música, el conocimiento en las hierbas y la interpretación de los sueños como componentes esenciales. La machi enfrenta física y espiritualmente el mal que provoca la enfermedad, integrando lo sagrado y lo cotidiano en las prácticas ancestrales que preservan la cosmovisión de la comunidad.

Referencias

Bacigalupo, A. (1994). ¿Son chamanes las machis Mapuches? *Revista Chilena de Antropología*, 13, 1-11.

Bacigalupo, A. (2001) *El rol del medicinar de Machi en la recreación de la identidad Mapuche: voces de resistencia, hibridez y transformación en las prácticas de Machi.* Scripta Ethnológica, (XXIII), 89-119.

Bacigalupo, A. (2004). *Rituales de género para el orden cósmico: luchas chamánicas Mapuche por la totalidad.* Scripta Ethnologica, (XXVI), 9-38.

Bacigalupo, A. (2009). Las Prácticas Espirituales de Poder de los Machi y su Relación con la Resistencia Mapuche y el Estado Chileno. *Revista de Antropología Chilena, XXI,* 6-18.

Bacigalupo, A. (2010). *Relaciones de género ritual: parentesco, matrimonio, dominio y modalidades de condición de persona para los Chamanes Mapuche.* Scripta Ethnologica, (XXXII), 59-89.

Chihuailaf, E. (2013). *Recado confidencial a los chilenos*. LOM Ediciones.

Eliade, M. (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.* Fondo de Cultura Económica.

Leiva, José. (2011). *La Machi y sus rituales: Una aproximación a la espiritualidad Mapuche*.Editorial Universitaria.

Metraux, A. (1973). *Religión y magias indígenas de América del sur*. Aguilar.

Montecino, S. (1995). *Sol viejo, sol vieja. Lo femenino en las representaciones mapuche.* SERNAM. https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0051399.pdf

Núñez, F. (2003). *El cautiverio Feliz.* Biblioteca Virtual. https://biblioteca.org.ar/libros/70501.pdf

Poblete, M (2019). *El pueblo Mapuche. Breve caracterización de su organización social.* Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. https://n9.cl/8bzh6

Ruiz, C. (2003). *La estructura ancestral de los mapuches: Las identidades territoriales, los Longko y los Consejos a través del tiempo.* Working Paper Series, 3. http://www.mapuche.info/mapuint/Ruiz031100.pdf

Velásquez, R. (1987). *Chamanismo, mito y religión en cuatro naciones étnicas de*

América aborigen. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

Velásquez, R. (2012). *Los secretos del vuelo chamánico: Experiencias y relatos Mapuches*. Editorial Planeta.



Manos sanadoras, mujeres de la tierra

Deisy Liliana Cuartas Montero
Docente, Universidad del Valle, Colombia

Los poderes están en todas partes y no son nada y son todo y son la tierra y las raíces y los tallos y las hojas y las flores y las frutas y las semillas y lo que se pudre en la tierra y los pelos de los animales y los animales con su carne y sus huesos y su sangre y las piedras que van al río y el agua de río y las calles y los carros y el humo de los carros y la espuma de las alcantarillas y los cadáveres y la lluvia que los moja y la noche y luego el día y luego la noche y ella Ana Gregoria ahí sentadas las dos en ese jardín, sobre los poderes siendo los poderes.

Lina María Parra Ochoa



A la "Abuela" le gustaba caminar; a medida que cruzábamos las trochas, nos iba señalando cada una de las plantas que nuestros pequeños ojos alcanzaban a ver desde la orilla del camino. Sus manos tocaban con respeto las hojas, invocaban su nombre, enunciaban las propiedades curativas y las bondades que poseía cada una de ellas. Nuestra memoria era la única herramienta que podría capturar ese instante, como un testimonio que se "desprende de la huella vivida" (Ricoeur, 1998, p. 26), en esa vida cotidiana, como conjugación de presencias y ausencias de los juegos a los que nuestras fosas nasales asistían. Así, tomaba profundas fotografías olfativas de lo que cada una representaba. Bartolomeu Campos (2009) menciona que el olfato tiene raíz en el cuerpo entero, por eso, las resonancias y sensaciones fueron construidas en nuestras vidas a partir de este sentido.

Mi "Abuela" nació en Balboa, Cauca. "Mita", "Mamita" añoraba su tierra; sus conversaciones constantemente se llenaban de nostalgia. Sus raíces y las mías están conectadas con las tradiciones indígenas del territorio, especialmente con los "Nasas". Su mamá, sus hermanas y su abuela también tenían manos sanadoras. Estas mujeres configuraron la resistencia a la medicina occidental y realizaban rituales para curar a sus familiares y vecinos. Esto permitió que la casa de la "Abuela" fuera un lugar mágico,

lleno de ensoñaciones curativas, en términos de Bachelard (2011). Este lugar se convirtió en un nido alegórico de sanación, pues "la construcción de la casa de las mujeres en la renovación cotidiana de la limpieza" (Bachelard, 2011, p. 102) permitió que se hechizaran sus cotidianidades y confianzas cósmicas.

Ese universo sanador que las mujeres han heredado no tiene explicaciones coherentes para la cultura dominante, pero como lo menciona Ángel Rama (1998), este tipo de manifestaciones hacen parte de ese diálogo intercultural que hemos heredado. Y poco a poco, son más los trabajos comunitarios, los estudios culturales, decoloniales y autóctonos que nos enseñan otros caminos y otras formas de concebir la existencia.

En mi familia, la "Abuela" fue la última mujer que tuvo prácticas ancestrales relacionadas con el arte de la herbolaria y la sanación. A pesar de sus intentos, sus hijas y nietas no entendimos el verdadero valor de la sabiduría que estas tienen. Y por eso, se hace preciso realizar la transposición que propone Ricoeur (1998) entre la memoria y el testimonio: la escritura. En estos años he iniciado esa tarea con el propósito de encontrar en ella una forma de salvaguardar su herencia. Primero, en el reconocimiento de esas riquezas que se albergan en muchas de nuestras familias y que, a veces, por estar deslumbrados ante los espejos de las prácticas dominantes, olvidamos aquello que fuimos y

somos. Segundo, para autorreconocerme en ella, descubrirme como mujer y narrarme desde otras palabras. De ahí que hoy, algunos de sus rituales lleguen para relatar cómo curó con sus manos.

El primero que recuerdo es el mal de ojo, por la conexión afectiva que tuvo en mi infancia. Muchos niños y niñas al nacer padecen de esta enfermedad, producto de una carga energética fuerte, involuntaria o llena de negatividad al apreciar al bebé o por la actuación de un ente sobrenatural que desequilibra su vida. Mi hermana, con tan solo cinco meses, fue una de ellas. Como era una negrita linda, una "niña bonita, como la que describe Ana María Machado (2011) en su obra homónima, una de las personas que la visitó al nacer le hizo "el mal". Desde ese día, empezó a recaer, a tener constantes fiebres, diarrea, escalofríos y poco apetito. Los médicos del hospital no pudieron diagnosticar algo certero. De ahí el escepticismo de la "Abuela" cuando le tocaba visitarlos.

Cuando mi "Abuela" la vio supo de inmediato que era "mal de ojo". Hoy entiendo que esta práctica hace parte de los reportes etnobotánicos y experimentales en el uso de las plantas para esta enfermedad. Según Soledad Mata et al. (2018), se ha logrado una apertura hacia la investigación interdisciplinaria que ha permitido reconocer las prácticas terapéuticas propias y los aportes académicos. Por eso, se reconoce la

presencia de seres sobrenaturales que hacen parte de este diagnóstico. Mi "Abuela" lo sabía y por eso tomó sus dos dedos, el índice y corazón, se los puso en medio de los ojos a mi hermana y así, pudo corroborar su teoría. Debido a que el mal de ojo

> afecta principalmente a los bebés, en general a los niños, raramente a los adultos. Es desencadenado por la "mirada fuerte" de personas que atraviesan peculiares estados corporales y/o anímicos como las embarazadas, borrachos, vagabundos e individuos envidiosos o iracundos, entre otros. Los signos y síntomas que presenta el enfermo son principalmente llanto e intranquilidad, diarrea y vómito. También se reportan: fiebre, inflamación de los ojos, falta de apetito, pérdida de peso y dolor de cabeza (Mata et al. 2018, p. 32).

Sus manos seleccionaron con mesura las plantas de su patio que la curarían. Ese lugar que contenía de todo parecía un bosque, pero creo que esta no es la palabra adecuada para nominarlo, más bien, era el espacio donde habitaban sus amigas las plantas: un "santuario de sanación". Había un pequeño camino que conducía a todos los secretos, casi al finalizarlo se encontraba el fogón de leña construido con tierra y ceniza. Allí preparaba todos los ungüentos, cocinaba los baños y demás remedios.

Una imagen muy importante que llega a mi memoria visual es la gran planta de algodón que permitía el acceso al jardín y, por ende, a sus secretos. Esta se mantenía con motas blancas, nunca dejaba de florecer y la "Abuela" nos contaba que este hermano era uno de los principales guardianes de sus tesoros. Yo no entendí, pero empecé a pedirle permiso y saludarlo cuando ingresaba. Sé que una vez mi "Abuela" me dijo que también debía pedirle autorización y hablarle cuando tomara sus frutos. Me imagino que lo hice porque, en la casa, la bolsa de fique siempre estaba llena de algodón y yo era una de las encargadas de esta labor.

La "Abuela" ingresó a su jardín inmenso y seleccionó cuidadosamente albahaca y romero. Tomó los tallos y las hojas más frescas. Luego, empezó a macerar, una de las formas más usuales que se utilizan para la administración de los preparados herbolarios (Mata et al. 2018) y elaboró el emplaste. Mientras lo hacía, repetía una oración, invocaba a la virgen María, uno que otro padre nuestro, pero también, en reafirmación de esa interculturalidad que menciona Rama (1998), pronunciaba algunas palabras que alegorizaban a Regina Once, una bruja blanca que fue de gran influencia en la vida de mi "Abuela", sus amigas y en algunos sectores políticos de Colombia.

Luego vi que sus pasos se hacían ligeros, livianos, libres y presencié algo que hoy no podría

explicar. Como con los hombres de niebla que describe Isabel Allende (2020) en la Ciudad de las Bestias, sus pies se levantaron de la tierra, no sé cómo, y se dirigió a la habitación donde estaba mi hermanita llorando. Allí tomó el emplaste en sus manos, hizo nuevamente un rezo, palpó las plantas para darle forma redonda, les agregó un ajo macho y unos granos de maní. Mientras su piel y las uñas se impregnaban de la savia de las plantas, tomó una copa de aguardiente. Ambos elementos ayudaron para chupar el mal, para extraerlo de la creatura. La "Abuela" tomó la pequeña cabeza y chupó su frente varias veces, absorbió el mal y poco a poco, tanto las plantas, el alcohol, la saliva de esta mujer y sus palabras mágicas, sanaron a mi hermana. Sus ojos cambiaron y con un nuevo rezo puso en su pie izquierdo un coralito que había sido bendecido por un taita y ahora la ayudaría a protegerse de las miradas crueles que tiene el mundo.

La "Abuela" quedó muy débil. Debió recostarse en su cama, aquella hecha de tubos metálicos y que en uno de sus testeros colgaba una sábila al revés y una herradura muy pequeña de un caballo que perteneció a don Abrahán, su compadre. Allí, en esa pieza estaba su santuario que dejaba ver el reflejo de una vela encendida al Sagrado Corazón. Ella se recargaba en silencio, no dormía, casi nunca lo hacía. Y nosotros, sus nietos, esperábamos pacientes su recuperación a su lado, sentados en el baúl de madera desteñido.

El segundo ritual que se escribió en mi bitácora sensorial es *el cuajo.* Jonathan era un gordito de cuatro años que se tomaba toda la colada de plátano que la "Abuela" le preparaba; sus cachetes redondos eran perfectos, preciosos y colorados, tenían armonía con sus brazos y pequeñas piernas. Ella lo cuidaba mientras su mamá, doña Marina, trabajaba en las fincas cogiendo café. Pero no siempre fue así.

Cuando el niño tenía dos años su mamá lo llevó descuajado. La "Abuela" lo tomó y le midió las piernas, la izquierda estaba más larga. Doña Marina no paraba de llorar, mientras nos contaba que llevaba diez días con diarrea, que en el hospital no se la habían podido detener y que solo le habían enviado un suero para tomar. En su bolso se veía una botella de gaseosa con el empaque desgastado que contenía el líquido trasparente y que al moverlo se veía un polvo.

Esta vez su ritual inició al sobar el ombligo del niño, empezó a rezar y tomó las planticas de sus pies y les trazó con su dedo pulgar derecho la Santa Cruz. Movimiento que repitió tres veces sobre la piel. Luego, se fue a su fogón. Esta vez no pude ver qué plantas recolectó, traía un emplaste en sus manos y empezó a mascar tabaco, se tomó una copa de aguardiente y siguió mascando. Recuerdo que en aquella atmósfera se sentía el olor del ajo, a cebolla larga, a yerbabuena y a tabaco; hoy llegan estos olores con gran nitidez a mi memoria. En

la batea de madera maceró de nuevo, también agregó tres cogollitos de altamisa. Luego, sobó nuevamente el ombligo con un poco de injundia que tenía en una vasija de barro para sacarle el frío del estómago, aquella que en días pasados habíamos recolectado, después de arreglar uno de los pollos que mi abuela criaba en el patio. Este aceite era esencial y por eso debíamos recogerlo con mucho cuidado.

Así, sus manos de mujer tomaron uno de los pañales de tela y lo doblaron. Con este pudieron ombligar al niño. Y justo en el centro de la unión que tuvo el pequeño con su madre se depositó el emplaste, a medida que lo ubicaba lo sobaba, lentamente, acompañado de los rezos e invocaciones divinas. Este debería permanecer sin algún cambio durante tres días, en los cuales el niño no se podría bañar.

Después de ello, en la mollera, parte superior de la cabeza, le sopló con algo de tabaco y aguardiente. Con gran fuerza lo hizo por tres veces. Le volvió a medir las piernas y como por arte de magia, pudimos percibirlas iguales, perfectas. Lo depositado en su ombligo quedó convertido en polvo y por eso no fue necesario sobarlo más. Desde ese día, Jonathan empezó a sonreír y reponerse con la colada de la "Abuela". Yo vi todo desde el marco de la puerta. No entendí nada, pero sí sé que el niño se sanó.

En relación con, León Felipe Sanín (2015) hace una investigación muy importante para la medicina tradicional, con la Universidad Nacional de Colombia, relacionada con el descuaje, fenómeno que ha sido tratado por sobanderas y comadronas y se ha convertido en una de las afecciones más sobresalientes en la población gestante e infantil. En esta última "describe el descuaje infantil y el descuaje de mollera" (p. 23), determinando que el cuajo es un órgano que se encuentra en el abdomen y al moverse produce el malestar general, diarrea y fiebre alta. Con las entrevistas realizadas, este investigador no pudo lograr que estas mujeres determinaran la posición exacta del denominado cuajo en las dinámicas y explicaciones científicas; pero no por ello desconoce su validez para la cultura, pues en su texto demuestra cómo los tratamientos científicos son insuficientes para aliviarlo, contrario a lo que sucede con las mujeres sanadoras que han evitado el aumento en la cifra de muertes en la niñez, en concordancia con

> el estudio de Itinerarios terapéuticos para el cuidado de la salud infantil, realizado en un barrio de Bogotá (Córdoba & Duque, 2002), donde cobra importancia el papel de la sobandera como el agente que resuelve de manera definitiva y con mayor eficacia

> las diarreas asociadas a descuaje (Sanín, 2015, p. 131).

Todos esos pasos que realizaba mi "Abuela" y que he podido recordar en una especie de ritual, Sanín (2015) los categoriza como métodos de verificación, pues "cuando la persona consulta a una sobandera con este conjunto de síntomas y con alguno de los eventos causales, esta terapeuta aplica métodos de verificación para saber si efectivamente se trata de descuaje" (p. 130). Más allá de ver a estas mujeres como terapeutas, yo me atrevería a nominarlas como mujeres sanadoras con la tierra, que con sus manos reconocen al otro, sus dolencias y proporcionan las bondades que nos da la Pachamama para sanarnos.

De ahí la importancia de las manos femeninas como configuración de la sanación. Y por eso, la letra de la canción que hace Martha Gómez (2015) dialoga con esta idea:

> Mano fuerte va barriendo pone leña en el fogón
> Mano firme cuando escribe una carta de amor
> Manos que tejen haciendo nudos
> Manos que rezan, manos que dan
> Manos que piden algún futuro pa' no morir en soledad
>
> Mano vieja que trabaja va enlazando algún telar

Mano esclava va aprendiendo a bailar su libertad
Manos que amasan curtiendo el hambre con lo que la tierra les da
Manos que abrazan a la esperanza de algún hijo que se va

Manos de mujeres que han parido la verdad
Manos de colores aplaudiendo algún cantar
Mano fuerte va barriendo pone leña en el fogón
Mano firme cuando escribe una carta de amor

Manos que tiemblan manos que sudan
Manos de tierra maíz y sal
Manos que tocan dejando el alma
Manos de sangre de viento y mar

Manos que tiemblan manos que sudan
Manos de tierra maíz y sal
Manos que tocan dejando el alma
Manos de sangre de viento y mar

De esta forma muestra a diversas "mujeres" que se unen en la diferencia, hace énfasis en sus "manos" como alegoría de un todo y más allá de instrumentos, son consideradas extensiones de bondades:

> Con sus manos, estas médicas tradicionales, son capaces de reconocer el sitio donde se han asentado las vísceras abdominales. Con éste

> prodigioso instrumento pueden identificar cambios en la temperatura de la piel, así como en la turgencia y en la dureza de las zonas afectadas. Con sus ojos reconocen cambios mínimos en la simetría de las hendiduras palpebrales del enfermo. Si existe asimetría en las hendiduras de los párpados cuando antes no lo era, este hallazgo toma gran importancia como signo para el diagnóstico de descuaje. (Sanín, 2015, p. 130)

Precisamente, en esta misma vía Gianfranco Zavalloni (2008) clasifica los tipos de manos, en la distinción de esta parte del cuerpo de cualquier otra especie. Asimismo, recalca que gracias a ellas hemos podido construir, pero en algunos casos también han sido usadas para destruir. Desde esta perspectiva, nos muestra las manos que comunican, las que crean, las que descubren, las que trabajan, las que juegan y todas ellas encierran ese universo mágico que la "Abuela" nos ofreció en la cotidianidad de nuestras vidas a su lado. Por eso, hoy, al recordar todas esas formas de sanación, sé que nos invitó a crear, a descubrir, a jugar y a trabajar con nuestras manos para embarrarnos de tierra, de manera que podamos ser capaces de ver crecer cada una de sus plantas y sembrarlas con amor, para que más adelante nos ayudaran a sanar. Sus "manos" y las de todas las mujeres tienen bendiciones en sus acciones, por ende, me alegra poder enunciar muchas de ellas.

En ese recorrido sistemático de las bondades de las manos de mi Abuela, llega con especial recuerdo el remedio de *los vientos encajados.* En este apartado se recogen en mi corazón todas esas imágenes aéreas que generaron movilidad y sanación. El elemento aire, en los términos de Bachelard (2006), posee un dinamismo especial: el epíteto de libre, de intuiciones reveladoras y movimientos. Es por eso que, el viento, en su naturaleza cósmica se reconoce en este aspecto como violento, intruso que se aloja en las costillas de las personas, en la cintura, al agacharse, o cuando se hace una fuerza mal hecha, se presenta así con una "cólera cósmica" (p. 278).

El cuerpo al que se le encaja el viento es porque ha recibido una tempestad, una tragedia física sin causa y la furia del elemento aire se instala en otros lugares no dispuestos para él. La "Abuela" conocía la cólera del elemental, "la que todo es movimiento y nada más que movimiento" (Bachelard, 2006, p. 278). Y como caprichoso tomaba los cuerpos y los hacía padecer. Cierto día, en la finca de Trocaderos, mi papá hizo unos malos movimientos mientras desyerbaba un terreno. Sintió que algo raro le había pasado y no podía ponerse de pie. Mientras pedía ayuda, a mi hermana y a mí, intentó levantarse, pero no pudo. Fue necesario llamar a otros trabajadores para que con su fuerza pudieran socorrernos para trasladarlo al comedor, un espacio amarillo que ofrecía

dos mesas largas de cemento donde servían las comidas. Tendido en ese lugar, empezó a respirar con dificultad sin poder sentarse ni ponerse de pie. Simplemente permaneció contenido por el dolor. Todo fue muy extraño, pues el tipo de tarea que realizaba se puede catalogar con una de las más cotidianas, que no tenía otra exigencia para su cuerpo y no había hecho nada extraordinario ese día. Pasó el resto de la semana en cama, sintiendo cómo el viento recorría su cuerpo y encajándose en un dolor fuerte.

La "Abuela" llegó el fin de semana. Como tenía por costumbre, subía caminando la loma y nosotras la esperábamos allí, sentadas en toda la cima, viendo cómo su figura se aproximaba mientras conteníamos las ansías de la llegada de los boliquesos que traía en su bolsillo. Este sabor se vuelve agua en la boca, recordando los placeres que los niños campesinos pueden tener ante esos regalos de sus familiares. Al entrar al comedero se percató de que mi papá no salió a saludarla y por ello acudió de inmediato a donde estaba. Solicitó de forma rápida el periódico. Yo tenía algunas hojas que la maestra nos había dado para recortar algunas letras esa semana en la escuela, acomodé el desorden de cada página y se las entregué sin entender cuál era la urgencia.

Así, tomó las hojas y con sus manos empezó a enrollar e hizo dos conos. Sentó a mi papá en la cama con ayuda de mi mamá y le puso

uno en cada oreja. Luego sus palabras tomaron vuelo, danzaron con el movimiento y persignó al viejo. Encendió el periódico y de este salía un viento indescriptible, una furia gigante que consumió el papel en un santiamén. Al terminar en cada lado la combustión, el elemento fuego se unió con el viento para invitarlo a salir del cuerpo de mi papá. Mi "Abuela" nos contó que a veces el viento quiere jugar y por eso se esconde en el cuerpo de las personas y que, al invocar el fuego, este lo encuentra para que realicen una gimnasia respiratoria al aire libre, en una especie de "soplos balsámicos", aquellos que se pueden percibir al atardecer.

Esa misma semana le pregunté a mi papá sobre lo vivido y me dijo que el viento le rugía, estaba furioso y sintió cuando salió de su cuerpo azotado por el calor. Después me di cuenta de que la "Abuela" había hablado con el viento; lo regañó por estar en el cuerpo de papá. También lo invitó a jugar fuera y por eso, de inmediato se pudo levantar sin ninguna dificultad. Su respiración mejoró y pudo disfrutar de su taza de café con mayor tranquilidad. Esta práctica la vi repetirse muchas veces en la casa de la "Abuela"; la realizaba a diferentes personas que la buscaban con dolores, espasmos y vientos encajados en lugares que les provocaban dolor. Fueron muchas hojas las que debía ayudar a conseguir; ahora es más complejo porque hay poca prensa impresa. No sé si este

elemento se podría reemplazar por otro, pero estoy segura de que la conjugación de las palabras impresas, los mensajes que la "Abuela" le dio al viento, acompañados de los comandos que daba al fuego, sanaron a muchas personas porque "el vuelo de las frases, toman un poco de materia, un poco de movimiento real" (Bachelard, 2006, p. 74).

El último remedio que quiero relatar está relacionado con la hernia. Sé que muchas madres cabezas de hogar visitaron a la "Abuela" con sus hijos por este tratamiento. Mientras ella los curaba, yo jugaba con los hermanos del enfermo en la calle. Nuestro entretenimiento preferido eran el yeimi y el ponchado; siempre debíamos correr y a veces conseguir los fragmentos de tejas para armar la torre que complicaba más las cosas. Por eso, les contaré especialmente el caso de mi primo Faber Andrés, un angelito que se enfermó a los seis años con una hernia en su estómago. Mi tía es profesora y poco creía en lo podían hacer por fuera de un hospital, pero ya había recurrido a muchas cosas y no había podido sanar a su hijo. La recomendación final de los doctores era operarlo, abrirle el estómago y extirparle la hernia que le causaba tanto dolor.

Pero mi "Abuela", en una de sus andanzas, arrimó donde mi tía a llevarle unos plátanos y unas naranjas que mi papá le había enviado de la finca y vio a mi primito muy decaído. Así se

dio cuenta de lo que padecía. La invitó a ir a la casa la semana siguiente para ayudarla con el caso. Mi tía no fue, continuaba escéptica. Pero como el niño había tenido otra recaída, por fin, después de varios meses, visitó a la "Abuela" , desesperada y llorando porque no quería que un bisturí le abriera el estómago a su pequeño hijo. "Mita" dijo que mi primo era un ser muy especial, que no estaría por mucho tiempo en este plano y hoy sé que tenía razón. Fue un joven muy, pero muy especial que solo vivió hasta los veintidós años porque la furia de las motos acabó con su vida.

El día del ritual "Mita" preparó el altar y todos sabíamos que tendríamos visita, pero no sabíamos quién. La luna estaba en menguante, debía ser un requisito para que el remedio tuviera efecto. Así, vi llegar a mi primito; estaba muy verde, lo tomó entre sus brazos, lo llevó a la habitación y lo limpió con agua bendita. Luego se dirigió a su santuario, preparó un bebedizo e invitó a mi tía para que llevara al niño a través de las plantas. Yo me fui detrás, en silencio, para poder presenciar todo el proceso. Esta vez el camino se hizo más largo, no sé por qué, pero había nuevas plantas que ondeaban el recorrido y los pasos se hacían más extensos. Por fin, al llegar al fogón, mi "Abuela" le pidió a la tía que le quitara los zapatos al niño, lo tomó de la cintura y lo llevó al palo de aguacate frondoso que tenía al finalizar el jardín. Allí le calcó la huella del pie derecho, lo rezó, invocó a la

Virgen María y sacó con delicadeza de la corteza del árbol la figura de ese pie como parte del regalo del vestido natural.

Dio una orden: no mirar para atrás; no voltear a mirar el árbol. Mi tía, entre asustada y temerosa, tomó a su hijo y se lo llevó rápido a la cama. Allí, en silencio la abuela le hizo un masaje, colgó la huella del aguacate y le echó la Santa Cruz por tres veces seguidas. A medida que la huella se iba secando, la hernia se iba cerrando. Después, organizó todo, calzaron al niño, le dieron una bebida caliente y masajearon un poco su abdomen. De nuevo le volvió a advertir que el niño no podría volver a ese espacio donde vivía el aguacate.

Mi tía agradeció y se marchó. Después de un mes los volvimos a encontrar en el parque. Faber Andrés corría y mi tía sonreía. Estaba sano. Mi "Abuela" nos dijo que ese día el palo de aguacate le había recibido el mal al niño y como mi tía no creía mucho, debió hacer un mayor esfuerzo. Su efecto vino a darse a la semana siguiente por los insistentes ofrecimientos que mi "Abuela" le hizo al hermano árbol para que recibiera esa parte del niño. Definitivamente, a mi primo le quedó rotundamente prohibido volver a visitar a mi "Abuela", porque no podría volver a ver el aguacate. En caso de que sucediera, le volvería a salir la hernia.

"Todo tiene explicación", nos contó un día, mientras caminábamos muy tarde por

la noche y el reflejo de la luna nos mostraba la trocha. Los árboles tienen vestidos, siempre se les debe hablar para saber si nos quieren regalar algunas de sus bondades. Con algunas plantas es necesario mimarlas, de lo contrario se mueren. Desde ese día, cada que iba donde mis papás a la finca que administraban, buscaba los guayabos; la mayoría se estaban cambiando de vestido y yo jugaba a cambiarles la ropa. Fueron horas y horas que pasé con ellos. De ahí que ese sabor rosado esté presente en mi sentir y conexión femenina.

Hoy, al escribir estos recuerdos reafirmo la necesidad que tenemos las mujeres para hablar de nosotras, de lo nuestro, de lo propio y que gracias a la escritura autobiográfica podemos romper los esquemas que la academia ha impuesto para autorreconocernos. Recurro a mi habitación propia, como lo hizo Virginia Woolf (2021), al hacer del acto de escritura un ritual de sanación para mi vida, envuelta en la ensoñación como "fenómeno espiritual demasiado natural" (Bachelard, 1998, p. 24).

Mi pareja me dice que yo tengo manos sanadoras. Al principio me parecía un chiste, pero al escribir estas páginas he entendido que ese legado de la "Abuela" aún no está muerto. Ella sigue presente en mi cotidianidad, en mi cocina, en mi ropa y en mi sentir. Por eso, he empezado a elaborar mi propio "Herbolario poético" para sanarme, de manera que pueda encontrarme con las raíces de

mis ancestras. Así pretendo responder "al llamado del mundo en el registro de lo imaginario" (Das, 2016, p. 61), en una especie de diario que me ha ayudado a reafirmar la escritura como un espacio de libertad, expuesto en los términos de Joana Bonet y Ana Caballé (2002), pero, además, en mi construcción y descubrimiento como "mujer" sanadora:

> La escritura como un espacio de libertad. De construcción del sujeto y, por tanto, de identidad. Escribir sobre la propia vida es pensar en el yo y, por consiguiente, una de las formas privilegiadas de creación de la individualidad, de generar un discurso verdadero (en el sentido referencial) sobre uno mismo. Pero, además, la escritura de un diario es un modo de dominar el tiempo, de personalizarlo con todo aquello que importa exclusivamente a quien lo escribe. escribe (p. 62).

Mis "manos" tienen aún mucho que aprender, pero, gracias a lo presenciado en la infancia, les será más fácil. Además, en mi cuerpo existen otras resonancias que están presentes, otras sensibilidades que me hacen ver el mundo con otros ojos, con otras miradas. Cohabitar con mi "Abuela" sus espíritus, sus rituales, sus plantas, sus objetos, sus escrituras, sus altares, y quién sabe cuánta cosa más, hoy me ayuda a comprender otras formas de leer el mundo.

Estoy aprendiendo a sembrar; mi papá y su espíritu femenino me han enseñado a contemplar la hermosura, la frescura del guadual, la belleza del escaño, la paciencia de la pose de la mariposa en busca de la flor.

Mi vida ha girado muy rápido y la tierra me ha enseñado a parar, a respirar para encontrarme con la "Abuela" y su sabiduría. Aún sigo corriendo, pero por lo menos ahora respiro más lento y me doy tiempo para otras cosas.

Comparto entonces, algunas de mis búsquedas con las manos de la "Abuela" y la tierra:

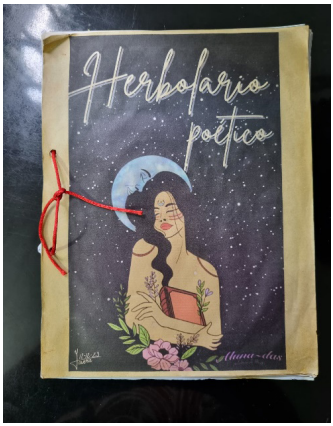
He decidido escribir mi "*Herbolario*" a mano porque es una forma de conectarme con mi ritmo, mi respiración.

Con este ejercicio he realizado "transacciones entre el lenguaje y el cuerpo" (Das, 2016, p. 12).

Cada planta me ha mostrado su magia. Estoy aprendiendo a nombrarlas y maravillarme con lo simple. No quiero usar la información de la web para ello. Quiero de forma sencilla acercarlas a mi nariz, tocar su textura, preguntarle a mi papá o a mi amiga Andrea sobre su nombre, sus propiedades para guardarlas en mi memoria.

Mi bitácora sinestésica se llena de sensaciones con cada una de ellas.

En la imagen hay hinojo, malamadre, destrancadera, menta, tomate cherry, acedera, caléndula, abrecaminos, su relación con mi vida y



en lo que me puede ayudar a sanar.

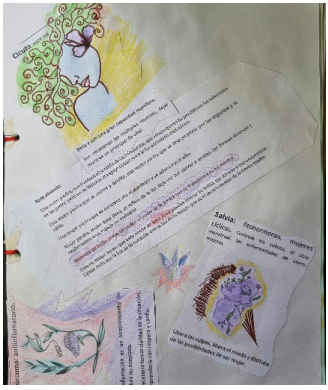
Me he reconciliado con mis "ciclos", con mi feminidad. Negarme a ser madre me ha llevado a repensar el universo materno que me rodea desde otras dimensiones.

Antes pensaba que tener la menstruación era una condena; ahora la reconozco como un ciclo en mi vida que ya no está presente, que mutilé por desconocimiento. Por eso, estoy aprendiendo a reconocer esos ciclos desde otras formas de mi cuerpo.



He vuelto a dibujar, pero no solo las plantas que me enseña la tierra, sino las palabras que encuentran armonía con los movimientos de mi vida.

Entender "la escritura de la vida pensada con una secreta voluntad de tender puentes a lo desconocido" (Bonet y Caballé, 2002, p. 63).



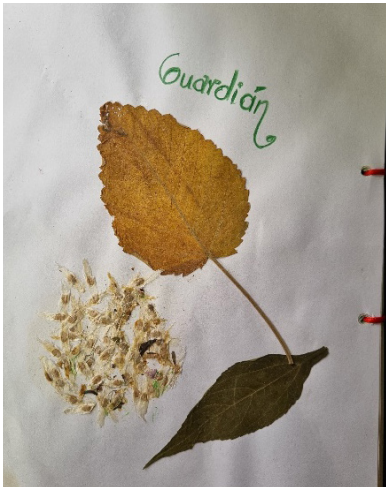
Cicuta, Salvia y Cúrcuma.

A los guardianes lo he aprendido a reconocer. Percibí muchos en la infancia y lo había olvidado. Por eso los invito a estar a mi lado con mis papás.

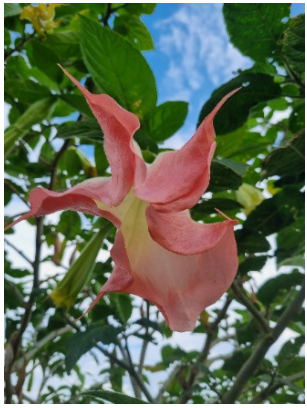
Brugmansia Aurea

Estoy aprendiendo a quererme. A disfrutar de una infusión. He organizado un altar en mi estudio. Enciendo una velita para pensar en mi "Abuela".

He aprendido a creer, no sé si en dios, en la tierra o en todo.



Las mujeres con cáncer me enseñaron a creer en dios, mi "Abuela" me enseñó a creer en los espíritus; mi papá, en la tierra; mi mamá, en la vida; mis perros, mis gatos, gallinas



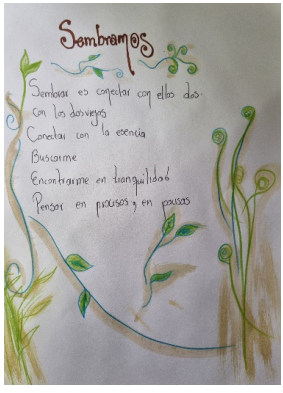
y demás animalitos, en san Francisco de Asís. Y yo, simplemente, tengo una combinación de todos ellos.

He aprendido a amar toda vida sin importar lo pequeña o grande que sea.

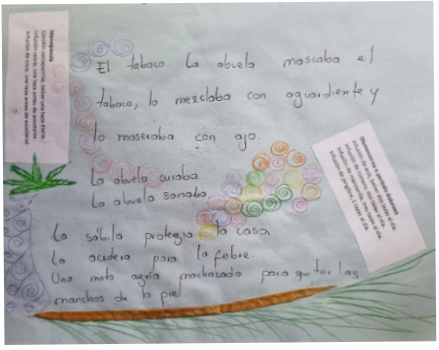
He aprendido a tomar decisiones más naturales. Ya no me tiño el cabello, decidí no hacerme más alisados y me quité los piercings que me afectaban la piel.

Quizás esta es la página más bella de mi "*Herbolario*"; acá están todas esas sinestesias que me conectan con lo que soy.

Me reconozco como una mujer que realiza rituales, he aprendido a identificarlos en mi vida, en el trabajo, con la fotografía, al abrir un libro, en la escritura...



Estoy entendiendo el poder de "sembrar". De parar, de aprender a tener paciencia. Comprendo que no solo las plantas se siembran,



sino también las vidas, la luna, los corazones, las uñas, las esperanzas, los sueños, las parejas.

Estoy aprendiendo a conjugar el verbo de la topofilia, a ser feliz, disfrutar del camino, de recorrerlos.

Mis perros y mis gatos me lo han enseñado. Disfruto de su compañía, de los paseos y sus maneras de contemplar lo simple, lo bello.

Me encuentro en la tarea de determinar qué cosas quiero sembrar en este año.

He aprendido a amar la cocina. No solo por lo que me preparan, sino también lo que mis manos hacen para mí.

He aprendido a reconocerme con las plantas, con los planetas, los signos y los elementos. Entender la relación con cada planta, las emociones e intenciones:

Protección.
Amor.
Atraer.
Sanar.
Desprender.
Visualizar.

Mis recuerdos están cargados de ensoñaciones en herbolaria. Mi "Abuela" configuró ese universo que empiezo a descubrir y por el que con felicidad, emprendo esta nueva tarea en mi vida.

Referencias

Allende, I. (2020). *La ciudad de las bestias.* Penguin Randon House Grupo Editorial.

Bachelard, G. (1998). *La poética de la ensoñación.* Fonde de Cultura Económica.

_____. (2006). *El aire y los sueños.* Fondo de Cultura Económica.

_____. (2011). *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica.

Bonet, J. & Caballé, A. (2002). *Mi vida es mía.* 2363 Mujeres descubren su intimidad a partir de sus diarios personales. Debolsillo.

Campos, B. (2009). *Los cinco sentidos*. Global Editora.

Das, V. (2016). *Violencia, cuerpo y lenguaje.* Fondo de Cultura Económica.

Gómez, M. (2015). *Manos de Mujeres* [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=QL6lidSKXw4

Parra Ochoa, L. M.. (2023). *La mano que cura*. Alfaguara.

Machado, A. (2011). *Niña Bonita.* Ediciones Ekaré.

Mata, S., Pérez, G. & Reyes, R. (2018). Plantas medicinales para el tratamiento del susto

y mal de ojo. Análisis de sus posibles efectos sobre el sistema nervioso central por vía transdérmica e inhalatoria. *Revista Etnobiología*, 16(2),30-47.

Sanín, L. (2015). *Racionalidades médicas de los sistemas tradicional colombiano, biomédico y osteopático: Una aproximación a la conceptualización de la dolencia del descuaje en Bogotá, Colombia* . Sistema Nacional de Bibliotecas Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia.

Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Arca.

Ricoeur, P. (1998). *¿Por qué recordar?* GRANICA.

Woolf, V. (2021). *Un cuarto propio*. Editorial Nomos, S.A.

Zavalloni, G. (2008). *La pedagogía del caracol. Por una escuela lenta y no violenta.* Editorial GRAÓ.



Tesituras del despojo y el reencuentro

Claudia Andrea Londoño

Docente, Universidad del Quindío, Colombia



Caminando entre la penumbra de la luna nueva, no advertí su batir de alas y un trompudo común chocó contra mi pecho. Reanimación cardiopulmonar llamé a este encuentro, porque el impacto del murciélago activó el ritmo del corazón, sístole y diástole que venían ralentizadas por la angustia, y un órgano que se estaba quedando suspendido.

Después, las miradas comprometidas e hipotecadas frente a horizontes ajenos fueron interrumpidas de manera súbita por una pareja de azulejos que chocaron contra el parabrisas y lo dejaron teñido de eritrocitos. Quedó escrito con su tinta de hemoglobina —abra los ojos— y, mientras el azul de su plumaje dejaba descrita la frialdad que llenaba los espacios de mi existencia.

Una mañana, Pelusa no atendió a mi llamado, no apareció con sus saltos convulsos y sus ojitos lánguidos; nunca encontré su rastro, ni los vecinos dieron ideas de su paradero. Las búsquedas terminaron cuando, en una ensoñación, vi a la muerte distraída jugando con mi perrita peluda, la vi sacándole cadillos de su pelo enmarañado; la entretuvo, pensé.

La medicina de los animales me hacía el llamado: el murciélago con su posibilidad de polinizar y dar equilibrio; el azulejo que pelea por la vida; y la perrita que representa el abrazo y la entrega hasta la muerte parlotearon sobre mi suerte. Pero la condena de la razón, la sordera

occidental del conocimiento científico que olvida los orígenes de este pueblo mestizo, me llevó a las orillas de la muerte, y la colonización, que hace muy bien su trabajo. Me dejó helada como Ernaux, petrificada y con la obligación de ser más piadosa para salvar al mundo (Ernaux, 2023).

Y siguieron las señales, las ancestras me acompañaron dejando huellas en la tierra, asustando a los invasores convencidas de que en algún momento escucharía sus llamados. Sentía su compañía, escuchaba sus cantos nocturnos; no estaba preparada para reconocer habitantes de otros tiempos, pero espié sus disputas ante las miradas de antipatía y las palabras de desprecio. No sé qué podria haber dicho frente a las trampas que se tendieron y los engaños maliciosos, pero observé las respuestas violentas y temerosas de los mezquinos frente a su fuerte presencia.

No era un apego sórdido el que cegaba mis ojos ante lo que ocurría, era la mano aferrada a la ventana hacia el Cumanday, a las estrellas diurnas que pendían de la madre cacao, Gliricidia con sus flores rosadas que escribían poesías aéreas. De la casa abierta al verde y al riesgo, de los besitos colgados en canastos y los nacimientos momentáneos que traían promesas. Las mañanas olían a café y limoncillo, y las sanguinarias, los cordoncillos, el fique y la bardana ya estaban descubriendo el placer del sol que alimenta y el aire que acaricia.

En un ocaso, vi que la casa me estaba tragando y que las plantas me miraban con hojitas de tristeza. Los caminos se llenaban de un engrudo pegajoso que me aprisionaba; intentaba caminar y los pies no se levantaban, estaba a punto de reventar como ratón en trampa pegajosa. Los símbolos oníricos relataban mi calvario: alegorías al sacrilegio, el miedo y la soledad que me atrapaban.

En la mañana, traté de buscar una explicación coherente para el sueño, y aunque el grito decolonizador de Sousa (2013) en reflexión contra mis neuronas dejaba un eco que decía que: "es necesario revalorizar los diferentes conocimientos" , la terquedad cientificista ganada durante años de educación fría, no me permitía comprender lo que se ponía ante mis ojos.

Estuve tanto tiempo expuesta al saqueo de una escuela preocupada por saberes ajenos, que intentaron despojarme de las bebidas que curan, invalidaron las noches de cantos, olvidaron los altares y el poder de las plantas. Me hicieron analfabeta de los símbolos de la tierra y lograron dejarme hibernando por algún tiempo. Pero la incomodidad se hizo imagen y palabra en la vida de otros que escucharon el eco, que atisbaron los gritos contenidos, y entramos en sincronicidad desafiando las leyes de Newton y haciéndole un quite a la modernidad de Descartes, adicionando la emoción a la razón.

Dos de la mañana, y Mario, en su silla, se, mece en trance, con la ayahuasca recorriendo

el cuerpo convulso. Me reconoce incrustada en una historia donde soy el personaje principal; una película en la mejor versión de Tarantino. Dos de la mañana, Fabián, posición horizontal; el cuerpo de la mujer le calienta el lado derecho, la toca y ella se despierta para escuchar su desasosiego: "Algo le pasa", dice. Dos de la mañana, Andrea voltea hacia el rincón, sabe que tiene que trabajar al siguiente día, pero las palabras borrachas, las risas alcoholizadas, los pasos que entran y salen no le permiten conciliar el sueño.

Nueve de la mañana, y las voces trasnochadas en coro dicen: "Necesito que hablemos". El receptor de Mario escucha atento y se sorprende, y yo, al otro lado del teléfono, solo acepto la cita para las doce del día.

Nos encontramos y escuché en la voz afligida de Fabián lo que ya me había contado la fémina que habitaba mi casa, lo que escribieron las aves sobre el parabrisas, el grito del murciélago contra mi cuerpo y la intención de Pelusa. En ese momento pude elevarme, levitar sobre mi historia, y en el vuelo comprendí que estaba viviendo una aventura que no me pertenecía. Debía huir porque había algo concreto en todos los relatos y era que mi vida corría peligro.

En la conversación se filtró la frase que escuché tantas veces: "Una mujer entre hombres no sufre". Pero solo hasta ese día entendí la ironía intrínseca de este aforismo y le temí a estar rodeada

de hombres que se dieron vuelta para no ver las muecas de la ira y no tener que socorrer, que no hicieron nada frente a los gritos, que le tendieron la mano a la vileza y la crueldad, y me dejaron tirada en medio de la bruma mortífera de la cicuta. Hablamos de "los hombres simples y los bárbaros" (Moreno, 2020, p. 257), los simples que se dejan arrullar por el viento, los simples que no tienen palabras rebuscadas y hostiles, y que acarician sin atrevimientos. También hablamos de los bárbaros que usan conceptos rebuscados para dejar golpes en el alma, que usan la intimidad para herir y se escabullen en el silencio.

Así que decidí partir y se dio la peregrinación del despojo. Inicié el éxodo con la vida metida en una maleta, el asombro por las muertes necesarias y las lágrimas cargadas de duelo. Del valle pasé a la montaña. El trayecto incluía un juego perverso entre la selva al lado derecho que ofrecía una vista de la vida en resistencia: hojas grandes, pequeñas, acorazonadas, redondas, largas, peludas, flores que se difuminaban en el verde diverso; y al lado izquierdo: el abismo, la caída vertical, la santa muerte susurrando sus canciones y tocando su tambor.

Las mañanas llegaron con aromas de humedad, y la imagen del amor lésbico que se apodera de estos lugares donde las montañas copulan siempre con las nubes le, le dio un cierto vigor a la vida. Las formas agrestes hicieron que

las pulsaciones se agitaran y el corazón volviera a palpitar. La noche trajo una densa neblina que provocó la piloerección y dejó al descubierto una epidermis sensible y, en la mañana, los pensamientos pegados se evaporaron en un amanecer sinfónico de loras, tángaras, espigueros y barranqueros que llegaban a saludar.

Los atardeceres traían la angustia del azar. No obstante, la esperanza aparecía en un letrero en la carretera: un amigo nuevo conseguido en un paradero de bus, una palabra extraviada y un reencuentro que devuelve los cariños perdidos y los abrazos olvidados. Comprendí que los sueños no se construyen con palabras ni posesiones; los sueños ya están sembrados en tierra fértil. Han viajado con el viento y recorrido nuestra historia, se han puesto entre las brasas, se han cocido con el maíz, se han amasado con el barro, se han elevado entre los humos del tabaco y han viajado por el río en barcos de hojas.

Con la revuelta, rompí con la intelectual atomizada por la cultura colonialista como invitación de Fanon (2015). Con la revolcada, abrí los ojos y otros entendimientos llegaron; la intuición dormida se abrió a otras posibilidades y recordé, traje hasta el hoy, el ayer de mis abuelas. Recordé los lavados con hierba mora para los ojos de pollo; las aguas de culantrón para limpiar la sangre; el llantén para expulsar secreciones; la cáscara de mandarina para la presión arterial; los

baños de ruda para limpiar el mal de amores y las malas energías; los emplastos de papayo para la mastitis; las aguas de brevo para el frío en la matriz.

Quemé guadua para las malas intenciones, puse anís entre las brasas para limpiar el alma y quemé canela con la esperanza de un amor bonito. Tomé salvia para el útero y le devolví tranquilidad a mi existencia con menta. Con agüitas de romero recordé, evoqué y sané; con el aguacate liberé las toxinas acumuladas por las malas decisiones, y con kombucha limpié mi organismo.

Así que me bañé, me limpié, bebí y caminé lo necesario para soltar la mujer que se me había pegado y no era yo. Y aunque prefiero llamarme tierra, Río de la Vieja, cedro, siete cueros y montaña, también me reconozco en las palabras de Michelet (2023): "la naturaleza las hace brujas: son las hijas del mar y de la ilusión. Nadan como peces y juegan en las olas" (p. 173), porque bruja o montaña son condenadas al despojo y la muerte.

Los lenguajes y las narrativas con las que mis pasos se encontraron develaron el proceso de dominio al que estamos sujetas las mujeres: nos alejan del amor a la tierra, someten a la adivina a ante las condiciones de la razón, amaestran a la curandera y en palabras de Federeci (2023) "domestican la figura de la bruja" . Las amarras se rompieron, la proclividad se pronunció e inicié

los vericuetos para encontrarme con mi historia después de esta primera mitad de la vida. Volví a macerar las plantas y emborracharlas para sacar su fuerza y poder sanador, calentarlas y mezclarlas con cera de abejas para suavizar la rigidez del aspecto de ciertas molestias, cantar con tambores para el frío, cantar con flautas para la fiebre, escuchar las voces del viento y el río, leer la tarde, las nubes y los símbolos antiguos.

Aprender a despedirme, a conmemorar y a hermosear: este fue mi camino de reencuentro. Hermosear es reescribir nuestra historia la que nos enseñaron a despreciar mediante el reconocimiento del poder colectivo y comunal; es conmemorar los dones de la Madre Tierra que nos alimenta; conmemorar el poder curativo de las hermanas mayores, las plantas; conmemorar lo mágico, ritual-espiritual-social como relación milenaria con la naturaleza (Walsh, 2013); despedirse como reminiscencia del ocaso, lugar de las emociones, las aguas y las muertes necesarias.

Esta nueva tesitura narra mi biografía con olores, sabores y verdes chispeantes. Cuenta la vida de una niña de guayaba, una adolescente de romero y una adulta de maíz. Las hojas del caducifolio en las que escribí mis primeras líneas las dejo sobre los carbones encendidos para celebrar la vida. La adolescencia se volatiliza entre partículas de cineol; este terpeno guarda el secreto de una juventud entre lo fresco, lo complicado y lo

invasivo, y los penachos de sara se extienden hoy como brazos que me cubren en abundancia.

Una efeméride que describe un segundo episodio del diario es el encuentro con la medicina de los humos sagrados, donada por las manos de mujeres bondadosas y con el corazón encendido. Por eso hoy me acompaño de este útero que viaja pegado a mi cuerpo, en mi mochila, vasija que recibe la fertilidad de la tierra y la envía en forma de humo para ser escuchada por el universo. Son humos de hierbabuena que llenan de frescura los recuerdos, humos de laurel que purifican, humos abuelos, humos de ruda y de canela, partículas que se agitan y dejan escapar su poder curativo.

Conecto el fuego de mi corazón con el cuerpo del sahumador para atraer la fuerza de mis ancestras y mi canto ritual perdido con la colonia, pero guardado por el genotipo Quimbaya que se hace visible en mi gusto por las gramíneas mesoamericanas y las manos que moldean y amasan.

Lo tomo, lo acaricio y lo levanto para convocar el sur que soy: guadual, ceibo, borrachero, águila, cóndor y jaguar. Soy el agua que cruza por el cuerpo de la tierra y el agua que cruza por este cuerpo de arcilla cocida. Soy aire y viento nómada que lleva semillas, soy fuego que transmuta y sana.

El tercer capítulo de este testimonio vital lo guardo en gotas cloroplásticas y policromáticas de los sueños de la tierra que sanan las heridas

y los encuentros hostiles con la vida. Oleatos, ungüentos, emplastos y fermentos se maduran en mi rincón sagrado y se acompañan de cantos, velas, manos extendidas y rezos mañaneros.

Así la casa, "nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo" (Bachelard, 2011, p. 28), lo que yo atrevidamente llamaría nuestro multiverso, se pliega y repliega en lugares de añoranzas, de aromas, de erotismo, de pensamientos, muertes y sueños. Rincones que describo en mi último testimonio de este reencuentro.

La casa ahora tiene un lugar fuego que convoca la aventura sutil e instintiva. Aquí reposan los humos que se elevan llevando peticiones; aquí se alzan las palabras que convocan la sabiduría de maestras y maestros consejeros, el conocimiento ancestral guardado en las rocas, la fuerza de la mar pintada en una concha, la intención vital de la madre que decora con formas y colores una semilla de congolo o de mostaza.

En este trozo de mi casa están las doce vasijas que recogen las ofrendas de agradecimiento por la vida. Abrecaminos y destrancadera para iniciar la ruta; copal para limpiar las huellas que se dejan al hundir los pies en la senda; clavos para llamar la buenas vibras; cebolla para alejar los malos pensamientos; laurel para armonizar las palabras; flores de lavanda y buganvilias para internas, levitan entretanto los miro y me tomo

una aromática que descansa sobre una mesita blanca.

Tengo la posibilidad de estirarlos y poner a prueba la elasticidad de sus átomos. Veo cómo se contraen con el frío del amanecer y se relajan con el calor de la mañana. Aquí, en medio del desvelo, nace una palabra, un concepto, una posibilidad; se da paso a la fertilidad, a la germinación y el florecimiento o, por el contrario, la viabilidad de la partida o el reposo.

No hay otro lugar en la casa con poderes estrambóticos como el llamado tierra; ofrece sensaciones diversas metidas en recovecos, recipientes, harinas, grasas, frutas, fermentos, dulces, ácidos y amargos. Cada partícula se mezcla y nace la magia que rebosa y droga las papilas gustativas.

Aquí se escuchan crujir las masas, sonar las válvulas que prometen manjares y la evaporación de las aguas que arrastran esencias contenidas en los trozos de cuerpos tostados y sudorosos. Las láminas de metal exponen los vientres turgentes que se derraman sobre la madera.Aquí termina este relato autobiográfico que viaja del despojo al encuentro, del dolor al disfrute. Un relato que no solo intenta mostrar el camino de regreso a la casa común, la aproximación con las medicinas de la tierra, sino la importancia de narrarnos, de escribir para sanar, sanar las vivencias del pasado; anís para concertar caminos de luz;

maíz, alimento de dioses, y cacao, alimento de mujeres sanadoras.

En este rincón dialogo con los rumbos, cada dirección una intención, una búsqueda. Al oriente, el fuego padre y maestro que nos posibilita caminos de luz, que abraza los tallos, que rodea los troncos y penetra las hojas, dejando las plantas preñadas de alimentos. Al occidente, las aguas, las emociones que nos invitan al amor, la posibilidad de soltar y las muertes necesarias. Al norte, las ofrendas para los ancestros y las ancestras, el aire que trae semillas y siembra los sueños, y al sur, la tierra, la madre, el útero sagrado, donde se siembran y se recogen las cosechas; al sur nuestro vuelo, nuestros ojos ávidos de caminos.

Es imprescindible tener parajes agua en nuestros refugios, espacios para los riesgos y las caricias. Lugares llenos de colénquimas que penden de pequeñas raíces a punto de caer, como si su vida fuera un eterno suicidio. Otras relucen en colores, danzan y modelan sus cuerpos vestidos de clorofila y antocianinas frente a las miradas envidiosas de tan fastuosos vestidos ; otras intrigantes chismosean con sus ojitos protuberantes la vida que pasa, mientras ellas están condenadas al vaivén.

Las conversaciones aquí son silenciosas, pero explotan en colores y aromas que excitan las células sensoriales enloquecidas con las fragancias. Los colores atrevidos y difíciles de encasillar en los parámetros establecidos por los fotorreceptores

engañan a los transeúntes que hacen una traducción torpe del rojo fuerte, el rosado pálido y el morado encendido.

Y el tacto y la creatividad se ponen en trance al acariciar el terciopelo que recubre a las suculentas, la dureza de las plantas con piel de cocodrilo, las fibras fuertes de las palmas, la textura rugosa del prontoalivio, las flores creativas con formas de zapato, de carriel, de boca de dragón, de vulva y de corazón. Aquí reposo de los dolores y la convulsión de la vida diaria, aquí siembro el temor de las proximidades, aquí mi cuerpo cae en pequeñas gotas de emociones y se diluye en fragancias hasta desaparecer.

También en mi casa hay puntos que tienen la suavidad y tibieza del aire. Desde ellos puedo ver el brillo de la luna a través de un agujero en la pared, imaginar el mundo, bañarme en aguas saladas y tibias del Pacífico, fantasear con amores y disfrutar las sensaciones del cuerpo.

También debo decir que son los lugares de las decisiones. Mientras el sol se filtra entre las telas, los pensamientos aletean sobre las internas, levitan entretanto los miro y me tomo una aromática que descansa sobre una mesita blanca.

Tengo la posibilidad de estirarlos y poner a prueba la elasticidad de sus átomos. Veo cómo se contraen con el frío del amanecer y se relajan con el calor de la mañana. Aquí, en medio del desvelo,nace una palabra, un concepto,

una posibilidad;se da paso a la fertilidad, a la germinación y el florecimiento o, por el contrario, la viabilidad de la partida o el reposo.

No hay otro lugar en la casa con poderes estrambóticos como el llamado tierra; ofrecesensaciones diversas metidas en recovecos, recipientes, harinas, grasas, frutas, fermentos, dulces, ácidos y amargos. Cada partícula se mezcla y nace la magia que rebosa y droga las papilas gustativas.

Aquí se escuchan crujir las masas, sonar las válvulas que prometen manjares y la evaporación de las aguas que arrastran esencias contenidas en los trozos de cuerpos tostados y sudorosos. Las láminas de metal exponen los vientres turgentes que se derraman sobre la madera.

Aquí termina este relato autobiográfico que viaja del despojo al encuentro, del dolor al disfrute. Un relato que no solo intenta mostrar el camino de regreso a la casa común, la aproximación con las medicinas de la tierra, sino la importancia de narrarnos, de escribir para sanar, para emanciparnos y descolonizarnos.

Referencias

Bachelard, G. (2011). *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica.

Correal, D. (2014). Feminismo y modernidad/colonialidad: entre retos de mundos posibles y otras palabras. En Espinoza, Y., Gómez, D. y Ochoa, K. (Eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp.78-90). Editorial Universidad del Cauca.

Ernaux, A. (2023). *La mujer helada.* Cabaret Voltaire SL.

Fanon, F. (2015). *Los condenados de la tierra.* Fondo de Cultura Económica.

Federeci, S. (2022). *Brujas, caza de brujas y mujeres.* Editorial Tinta Limón.

Michelet, J. (2023). *La bruja*. Ediciones Akal.

Moreno, M. (2023). *El tiempo de las amazonas.* Alfaguara.

Ricoeur, P. (1998). *¿Por qué recordar?* GRANICA.

Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur.* Flacso.

Santos, B. (2013). *Decolonizar el Saber, reinventar el poder.* Ediciones Trilce.

Walsh, C. (2013). *Pedagogías Decoloniales, Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir.* Ediciones Abya-Yala

CHAMANISMO Y COSMOVISIONES ORIENTALES



Eul-Hwa, la chamana

Susana E. Matallana Peláez

Docente, Universidad del Valle, Colombia



Eul-Hwa, la chamana, sueña una noche que el fantasma de un joven soltero, provisto de enormes cuernos, viene a verla e intenta ingresar en su casa, abalanzándose sobre ella. A pesar de todos sus ruegos y esfuerzos, el fantasma se niega a irse. Al despertarse, asustada, Eul-Hwa se propone tomar todas las medidas posibles para evitar que su sueño se convierta en realidad. Así comienza la novela, *La Chamana* del escritor coreano Kim Dong-Ri. En ella, el autor narra las diferentes etapas de la vida de Eul-Hwa, desde antes de su iniciación, cuando aún no había tomado el nombre que la distinguiría como una chamana de renombre, hasta su consagración y trágico final. La novela tiene lugar en los alrededores de Gyeongju, la antigua capital de la milenaria dinastía Silla 57 a. C.-918 d. C. Situada sobre la costa suroriental coreana. Corren las primeras décadas del siglo XX, en una Corea aún premoderna, que intenta sacudirse de encima el yugo de la ocupación japonesa.

En la literatura universal son pocas las obras que versan sobre el chamanismo y, menos aún, aquellas que profundizan en la vida de las mujeres que ofician como chamanas. En este sentido, la novela de Kim Dong-Ri sobresale, incluso dentro de la misma literatura coreana, que, a diferencia de otras tradiciones literarias, cuenta con no pocas novelas y relatos cortos sobre el chamanismo. La novela de Kim Dong-Ri se destaca, sin embargo,

porque tiene como protagonista a una *mansin*, una chamana coreana. Así, de la mano del retrato de la vida y las tribulaciones de esta *mansin*, nos asomamos al complejo universo del chamanismo femenino coreano, un universo que, por lo demás, les ha permitido a las mujeres coreanas retener y desempeñar hasta nuestros días un importante papel en la vida religiosa, ritual y simbólica de esta sociedad. Y esto no es poca cosa cuando consideramos hasta qué punto, a las mujeres, este orden religioso-ritual-simbólico les está vedado en la mayoría de las sociedades contemporáneas.

El chamanismo tiene una larga tradición en la península coreana. Hallazgos arqueológicos han identificado espejos metálicos y sonajeros que atestiguan su presencia en la región desde hace más de cinco mil años. Entre el 57 a. C. y el 676 d. C., el chamanismo alcanzaría su esplendor al convertirse en la religión oficial del reino central de Silla a. C.-935 d. C., el más poderoso de los tres reinos coreanos fundacionales. De hecho, varios de sus gobernantes fueron chamanes. Namhae de Silla, el segundo rey de Silla, también conocido como Namhae Chachaung, era, como su nombre lo indica, un chamán. El cuarto rey de Silla, Seok Talhae, también era conocido como *yamuwang* o chamán-herrero. Las coronas encontradas en las tumbas de la realeza de la antigua capital del reino Gyeongju, como la corona de oro y jade del siglo V hallada en el monte Hwangnam

Daechong, proporcionan el prototipo para las coronas de metal en forma de pequeñas ramas de árbol y cuernos de reno que muchos chamanes, tanto siberianos como coreanos, utilizan aún hoy día. Estas coronas ya se usaban en los ritos ceremoniales de la dinastía Silla durante el periodo de Los Tres Reinos 57 a. C.-676 d. C. Las ramas de árbol de estas coronas evocan el árbol sagrado o *axis mundi* que conecta el cielo con la tierra; los cuernos de reno evocan el legendario animal de las estepas, al norte de la península coreana. De las ramas y cuernos cuelgan pequeños discos de oro y jade llamados *gogok,* que representan los frutos maduros de un árbol, simbolizando de esta manera, tanto la idea de fertilidad como de abundancia.

Aunque el budismo sería instaurado como la religión oficial de Silla a partir del siglo VI, el chamanismo coreano o *musok* seguiría ocupando un lugar importante en la vida espiritual y religiosa del reino. Con el tiempo, el confucianismo también penetraría en la península hasta convertirse en la religión oficial del estado coreano. Junto al budismo, al taoísmo, y más recientemente, al cristianismo, terminaría eventualmente empujando al chamanismo hacia los márgenes del espectro religioso coreano. A pesar de esto, el chamanismo sigue siendo, aun hoy en día, inmensamente popular en la península (al menos en Corea del Sur), toda vez

que detenta y proporciona las bases raizales de la cosmovisión y la espiritualidad popular coreana. Además de su vitalidad, el chamanismo coreano también se destaca porque a diferencia de otros lugares —donde el chamanismo también ha sido marginalizado por religiones patriarcales y monoteístas, y donde, bajo la influencia de estos órdenes, las mujeres chamanas han sido desplazadas por chamanes varones— en Corea del Sur, el chamanismo es practicado mayoritariamente por mujeres.

El chamanismo tiene una larga tradición en la península coreana. Hallazgos arqueológicos han identificado espejos metálicos y sonajeros que atestiguan su presencia en la región desde hace más de cinco mil años. Cuenta la tradición que Paridegi era la séptima y última hija de un rey llamado Ogu que no había conseguido tener ningún descendiente varón. El rey y su consorte, desoyendo consejos, se habían apresurado a casarse, razón por la cual habían sido condenados a tener únicamente hijas mujeres. Así, cuando, después de seis hijas, nace una séptima niña, deciden abandonarla. La niña recibe entonces el nombre de Parigong-ju o *princesa abandonada*. De hecho, en Corea, a este relato también se le conoce popularmente con el nombre de *la princesa abandonada*. La niña, sin embargo, es rescatada y criada —eso sí, con mucho afecto, cariño y devoción— por sus abuelos. Mientras tanto,

los padres de la princesa Pari, quienes han sido malditos por los dioses por haberla abandonado, enferman gravemente. Como la única forma que tienen de salvarse es tomando una pócima mágica llamada *yangyusu* —que solo puede encontrarse en el *Seocheon* o inframundo coreano, el rey les ordena a sus seis hijas mayores hacer el viaje hasta el inframundo para obtener la milagrosa medicina. Pero todas seis se rehúsan a ir, alegando distintos pretextos. El rey decide entonces ir a buscar a su séptima hija, a quien había abandonado, para pedirle ayuda con el fin de conseguir la pócima mágica. Decidida a encontrar la cura para sus padres y desechando todo rencor hacia ellos, la princesa Pari se disfraza de hombre y emprende el viaje hacia el averno coreano. Durante el largo y arduo descenso al reino de las tinieblas, la princesa debe pasar por diversas pruebas que miden su carácter, ingenio, fuerza y persistencia. Las pruebas a las que es sometida varían dependiendo de las distintas versiones que existen, aunque de manera general siempre aparece alguien que le pide que le ayude a realizar alguna tarea que, a primera vista, parece imposible y siempre requiere de nueve días y nueve noches para su realización.

Entre las muchas y distintas pruebas que debe afrontar, Parigong-ju consigue rescatar a varias almas atrapadas en los infiernos, utilizando implementos y conocimientos típicamente chamánicos, como encantamientos y sonajeros.

De esta manera, la princesa Pari cumple con sus misiones y prosigue su camino. Al cabo de un tiempo, encuentra unas hermosas flores rojas, azules y amarillas, colores que dentro de la cultura coreana representan la energía vital (rojo), la iluminación y los ancestros (amarillo), y la muerte (azul). Parigong-ju toma varias de estas flores, pero al llegar a su destino, Mujangseung, el guardián del agua de la vida y del más allá, le advierte que solo le permitirá llevar de regreso algunas flores si ella acepta primero casarse con él y darle tres hijos. La princesa acepta el trato y permanece a su lado, desempeñando las labores de una esposa devota hasta tener los tres hijos acordados. Una vez cumplida su parte del trato, al cabo de siete años, la princesa Pari exige el pago de lo pactado. Viendo que ella había cumplido con todo lo que él le había pedido, Mujangseung le revela que el agua de la vida no es otra que el agua con la cual ella ha limpiado y cocinado durante todo el tiempo que ha permanecido en el inframundo. Es decir, el agua milagrosa es, en realidad, el fruto de sus esfuerzos y la manera de enfrentar los problemas y los desafíos con los cuales se ha topado: estos han purificado el agua que ha empleado en sus labores cotidianas, haciendo de esta un agua milagrosa. Así, Parigong-ju obtiene las flores y la pócima mágica, luego de lo cual emprende el viaje de regreso al mundo de los vivos junto con su marido y sus tres hijos. Sin embargo, al regresar

descubre que sus padres han muerto durante su ausencia. Parigong-ju utiliza entonces las flores para recrear los cuerpos de sus progenitores y el agua para resucitarlos. Al ver a sus soberanos vivos, el pueblo celebra durante meses a lo largo y ancho del reino. Los reyes, por su parte, le piden perdón a la princesa Pari por haberla abandonado, aunque ella les dice que no es necesario hacerlo, pues las pruebas por las que ha pasado la han formado para convertirse en la persona que es. Finalmente, Parigong-ju vive una vida feliz junto a su familia, antes de convertirse en la diosa chamana que guía a los muertos hacia el mítico *Seocheon*.

A partir de este acto de piedad filial, la princesa Pari se transforma en protectora de los muertos y diosa del inframundo, llegando a ser conocida como la propia Mujangseung o señora del inframundo. Por esta razón, en la tradición chamánica coreana, cuando alguien muere, se realiza una ceremonia llamada *saryeonggut* o simplemente *gut* o *kut*, durante la cual se canta la historia de la princesa Pari y se le invoca para que acompañe el alma del difunto en su viaje al otro mundo. A lo largo del tiempo, este relato ha sido transmitido oralmente de generación en generación a través de los mugas o cantos de las *mansin* quienes, como lo hiciera la primera de todas ellas, tienen como una de sus funciones allanar el camino entre el mundo de los mortales y el mundo de los espíritus. El mito de la princesa Pari es una

historia iniciática que guarda un cierto paralelo con el mito griego de Orfeo, aunque de manera significativa, en la versión coreana, la mujer es la heroína y la que realiza el viaje iniciático a través del reino de las tinieblas, rescatando exitosamente del fondo de este reino su masculino escindido, antes de regresar a la luz. Las diferencias entre la versión coreana y el mito griego son sustanciales: mientras que Pari consigue rescatar del fondo de las tinieblas su masculino escindido antes de regresar a la luz, Orfeo no consigue traer a Eurídice de vuelta al mundo de los vivos, abandonando de esta forma su femenino en las profundidades de la oscuridad y el inconsciente. Asimismo, llama la atención que, mientras en que en la versión coreana, a la princesa Pari se le permite negociar y pactar los términos de su estadía en el *Seocheon*, así como desposar léase integrar— libremente al masculino, guardián de este reino, a Orfeo no se le permite mirar hacia atrás, por encima de sus hombros, el rostro de su amada — y, por lo tanto, de su femenino. En consecuencia, el héroe griego fracasa característicamente en su misión de revivir e integrar su femenino escindido.

Es pues, dentro de este contexto cultural y esta cosmovisión como telón de fondo —que, aunque marginal, concibe y alberga la posibilidad de un viaje iniciático que le permite a las mujeres realizar una poderosa síntesis entre el femenino y el masculino— que tiene lugar la novela *La chamana*

del escritor coreano Kim Dong-Ri. En una Corea premoderna y ocupada por los japoneses, Eul-Hwa, la chamana, intentará esquivar las violencias de la historia, de los monoteísmos y del patriarcado. La novela comienza describiendo la entrañable relación entre Eul-Hwa y su hija adolescente Wol-Hi, así como la profunda devoción de Eul-Hwa hacia las divinidades tutelares, tanto femeninas como masculinas, de su pueblo. Eul-Hwa es una reconocida chamana, cuya fama se extiende varios poblados a la redonda. Como chamana, oficia entre campesinos pobres y pequeños terratenientes, realizando ceremonias para sanar enfermos, despedir a los muertos y armonizar hogares, sin reparar en los pagos que recibe, a menudo pequeños y en especie, ni en las distancias que debe recorrer para atender a sus clientes "¿no creerán ustedes que dejaría morir a alguien para preservar mis piernas del cansancio?"—. Con el mismo misticismo con el que se entrega a su trabajo como chamana, en sus ratos de ocio, Eul-Hwa se entrega alegremente a la bebida en la taberna del pueblo.Eul-Hwa tiene, sin embargo, un hijo, Yong-sul, que había dejado siendo un niño de once años en un monasterio budista, con la esperanza de que el muchacho estudiara y se convirtiera en un monje respetado. Convertido en un hombre, Yong-sul regresa sorpresivamente a la casa materna. Pero las alegrías del reencuentro entre madre e hijo duran poco,

ya que Yong-sul ha abandonado el monasterio budista, se ha convertido al cristianismo y con un celo característicamente mesiánico, se propone "cambiarlo todo progresivamente". De esta forma, pretende rescatar a su madre junto a su hermana menor de las garras de la superstición y el paganismo. Presa de un mal presentimiento, Eul-Hwa reconoce en el abrazo y en las intenciones de su hijo soltero, al fantasma de sus sueños, que intentaba penetrar en su hogar, pasando por encima de ella. Ahora bien, así como Yong-sul no disimula sus intenciones, Eul-Hwa tampoco disimula su rechazo a lo que llama "la falsa vía de Yasu". Asi, el conflicto y la confrontación entre madre e hijo quedan firmemente planteados desde el comienzo de la novela: Eul-Hwa se propone expulsar al fantasma solterón que se ha apoderado de su hijo, al tiempo que le recrimina el haber adoptado modos y costumbres extranjeras, mientras que Yong-sul se propone salvar a su madre y a su hermana del atraso y el oscurantismo chamánico.

En este punto, la novela hace una retrospectiva, por medio de la cual asistimos al nacimiento de Yong-sul cuando su madre que en ese momento llevaba el nombre de Ok-son— tenía apenas dieciséis años. Como madre soltera, Ok-son se casa tres años más tarde con un pequeño terrateniente, treinta años mayor que ella, que la toma como segunda esposa. Esta

situación, sin embargo, dura poco, pues el viejo señor muere repentinamente, y ella se ve obligada a abandonar la casa, bajo la presión de los hijos de la primera esposa de su difunto marido. Al poco tiempo, Yong-sul enferma repentinamente de varicela. Aterrorizada con la idea de que su hijo muera, Ok-son acude a una *mansin*, llamada Pak-Ji, cuyo rostro había sido desfigurado por esta enfermedad. Así, asistimos a una ceremonia en la cual Pak-Ji invoca el espíritu de la varicela, le ruega que se vaya y consigue curar el niño. Sin embargo, la misma Ok-son enferma poco después.

En este estado, Ok-son sueña que una mujer anciana la anima a visitar el viejo santuario de un pueblito llamado Eul-Hwa, donde debe cavar y encontrar algo que ha sido enterrado en ese lugar. Siguiendo las instrucciones del sueño, Ok-son acude al santuario y después de cavar en el lugar que la anciana del sueño le había indicado, encuentra un cofre envuelto en seda negra que contiene un espejo, dos aros de jade y un sonajero.

Al mirarse en el espejo, en vez de ver a una mujer joven, Ok-son ve el reflejo de una mujer vieja. Al observar la parte trasera del espejo, Ok-son se da cuenta que este está dedicado a "la Gran Reina". Atemorizada, Ok-son vuelve a enterrar el espejo, los anillos de jade y el sonajero. Pero al regresar a casa, cae presa de sucesivos ataques de delirio. Ok-son decide entonces acudir una vez más con Pak-Ji. Esta le dice que la anciana

del sueño es, en realidad, el espíritu de una vieja chamana que la ha escogida como su sucesora y que debe aceptar este llamado.

Ok-son se convierte entonces en discípula o "hija espiritual" — *sintall*— de Pak-Ji e inicia su formación como chamana. Durante la ceremonia de iniciación, después de tomar la firme resolución de "renunciar a sí-misma", Ok-son viste el traje ritual —amarillo y azul— y recibe el nombre de Eul-Hwa, en honor al lugar donde la Gran Reina se le había presentado por primera vez. Durante varios años, Eul-Hwa ejerce como novicia al lado de Pak-Ji. Un día, durante una ceremonia de *ogu-kut* o consolación del alma, en la cual además de despedir al difunto, se saluda a todos los parientes muertos de este último y se les pide que sigan velando con benevolencia sobre la familia, Pak-Ji encontrándose indispuesta le pide a Eul-Hwa que termine la sesión. Desplegando su abanico por primera vez en público, Eul-Hwa celebra el quinto retablo de la ceremonia, dedicado al mensajero de la muerte, quien es el encargado de guiar al difunto a buen puerto por eso durante este segmento se le canta y se le mima— y conduce la ceremonia hasta su término.

La ceremonia es todo un éxito, y Eul-Hwa se consagra como chamana por derecho propio. Esa noche, de regreso a casa, Eul-Hwa sostiene un apasionado encuentro con uno de los hwarangi o chamanes-músicos que típicamente acompañan

las ceremonias chamánicas coreanas, tocando diversos instrumentos. A partir de ese momento, la fama de Eul-Hwa se extiende por toda la comarca, llegando a oídos de familias importantes y ricas. Una de estas familias, los Chong, la toman bajo su protección. Eul-Hwa se convierte de esta manera en la chamana de la familia, realizando periódicamente diversas ceremonias para estos. Su situación económica mejora notablemente, los Chong le ofrecen una casa en la ciudad, y Eul-Hwa puede adquirir todos los trajes y aditamentos que requiere una *mansin*. Al mismo tiempo, Eul-Hwa continúa su romance con un joven hwarangi llamado Song. Con lo cual, unos meses después nace Wol-Hi, y Song se va a vivir con la madre de su pequeña hija. La joven familia goza de varios años de felicidad, pero la afición a la bebida de Eul-Hwa y varios *affaires* con otros chamanes terminan arruinando su relación con Song, quien acaba por irse lejos.

La novela, en esta etapa, regresa al punto de partida inicial y vemos a un joven Yong-sul que poco a poco toma conciencia de que le será imposible convertir a su madre al cristianismo. La relación entre madre e hijo se vuelve tensa. Yong-sul decide entonces dirigir todos sus esfuerzos hacia la conversión de su hermana menor, a quien le empieza a leer la Biblia, pero esto no hace sino irritar aún más a su madre. La situación se agrava cuando Yong-sul se empeña en llevar a Wol-Hi

a la iglesia para curarla de su tartamudeo. En el capítulo once, titulado *La abandonada*, asistimos a una ceremonia durante la cual Eul-Hwa intenta asegurarse de que el patriarca de los Chong quien, aunque había muerto unos años antes, no conseguía abandonar este mundo y seguía errando en él, atormentando y enfermando a sus descendientes— ingrese definitivamente al más allá. Eul-Hwa invoca para tal efecto a Paridegi y entona el canto de su odisea.

Este capítulo, con su acento sobre la piedad filial, antecede y ambienta el desenlace de la novela y la trágica confrontación entre madre e hijo. En el antepenúltimo capítulo, que lleva el título de *La Biblia y el cuchillo*, Eul-Hwa decide llevar a cabo un exorcismo para expulsar de su casa y de su hijo al fantasma de Yasu. Después de tapizar la casa con imágenes de divinidades chamánicas y usando como foco central de esta ceremonia la imagen de Jesús, pintado como un demonio rojo, Eul-Hwa se prepara. Armada del clásico cuchillo que los chamanes utilizan en sus ceremonias para alejar a los espíritus maléficos, ella entona un canto para expulsar a Yasu de su hogar definitivamente. Yong-sul enfurece, pero consigue controlarse. Sin embargo, al otro día, cuando de nuevo escucha que su madre retoma la ceremonia y se da cuenta que su amada Biblia ha desaparecido y que su madre está por quemarla, Yong-sul se abalanza sobre el fogón para retirarla

antes de que se queme por completo. Sin embargo, corrió con tan mala suerte que su madre, en pleno trance chamánico, lo hiere de muerte en el pecho. La escena termina con una Eul-Hwa, abrazando a su hijo que se desploma entre sus brazos.

En el último capítulo, vemos al padre de Wol-Hi, al hwarangi Song que va en busca de su hija, pues teme que corra la misma suerte de Yong-sul. Cuando Song pregunta por su antigua esposa, Wol-Hi responde enigmáticamente que la vieja chamana y madre espiritual de Eul-Hwa, Pak-Ji —a quien creía ya muerta por ser demasiado anciana—, vino a buscarla, pero que no se explica por qué no las vio partir. La novela termina sobre la imagen de una linterna de papel blanco que Eul-Hwa había colgado del tejado de la casa para alejar a los malos espíritus.

A pesar de ser una imagen poética y sugestiva, esta última escena no logra disimular la manera abrupta —prácticamente en el clímax— como termina la novela, ni la desazón y perplejidad que semejante final —con ribetes de tragedia griega— nos genera. Kim Dong-Ri no nos ofrece explicaciones, ni consolación alguna. A diferencia de los griegos, esta tragedia coreana no tiene un coro que nos tranquilice o nos explique qué fue lo que salió mal. El lector es libre de interpretar el final y de sacar sus propias conclusiones: ¿se trata acaso de un desenlace inevitable, producto de prácticas atávicas, supersticiosas e irracionales?

¿O acaso se trata de un caso en el cual los ancestros y espíritus tutelares de la nación se pronuncian ofendidos y enojados— a través de una *mansin* que funge únicamente como canal? Aunque, para ser justos, Kim Dong-Ri ya nos había advertido que Eul-Hwa era de "una naturaleza generosa y dada a las conciliaciones, podía, en materia de cosas espirituales, llegar a extremos". Yong-sul, por su parte, ya se había preguntado, durante la ceremonia de consolación que su madre había celebrado para despedir definitivamente al patriarca de los Chong, si puesto que la Santa Biblia también hablaba de demonios ¿no se justificaba acaso entonces que existiera alguien encargado de expulsarlos? La misma Eul-Hwa le había preguntado cómo podía él, que amaba a Jesús —Hijo del Espíritu Santo—, despreciar a su madre que en tanto chamana también era hija del Gran Espíritu

Lo cierto es que la confrontación entre chamanismo y cristianismo, entre tradición y modernidad, y entre lo femenino y lo masculino, atraviesa la novela de Kim Dong-Ri de principio a fin. Y es que, según Antonio Doménech (2018), en Corea el chamanismo ha sido, y sigue siendo aún hoy día, el refugio de las clases populares para expresar su religiosidad y espiritualidad, ya que refleja sus convicciones y valores raizales. En este sentido, hace parte importante de la vida de la gente del común, así como de la vida nacional,

como lo evidencia la popularidad de la celebración anual de la fiesta de Chesok. Al mismo tiempo, sostiene Doménech (2018), el *musok* representa también una forma de expresar el descontento y la frustración de un sector de la población frente a la represión de un orden jerárquico y patriarcal. Por ejemplo, en la novela de Kim Dong-Ri, llama poderosamente la atención, el afecto y el aprecio que Eul-Hwa le profesa a su hija mujer, dirigiéndose a Wol-Hi en repetidas ocasiones como Dal-Hi (hija de la luna), Ta-Nim (hija honorable) o Dan-Ji (jarrón precioso). La alta valoración de la mujer y de lo femenino es un rasgo característico del chamanismo coreano que puede verse claramente en el Parigong-ju, a través del papel protagónico otorgado a la princesa Pari. En este muga, la princesa Pari emprende una verdadera odisea de corte hercúleo, acomete un sinnúmero de tareas, que no se limitan únicamente al ámbito doméstico, como construir un puente con noventa y nueve bloques de hierro o una torre de doce pisos como se aprecia en el siguiente fragmento del muga, cantado por Eul-Hwa, en la novela:

> […] ¿Acaso he caído del cielo?
>
> ¿Acaso provengo de la tierra?
>
> Mi nombre es Paridegi, soy la Abandonada.

Los padres que me engendraron me han abandonado.

Ahora me buscan.

Cruzaré las montañas.

Cruzaré las aguas.

Hermosa como una media luna

[…]

Paridegi se dirige hacia el monte Suyang.

La joven que aún no distingue el este del oeste

se deja guiar por sus pasos.

Habiendo cruzado una quebrada, le pregunta a una mujer

que lava ropa al pie de una roca

dime lavandera,

¿Cuál es el camino hacia la gruta del monte Suyang?

Te lo mostraré

si me lavas esta ropa negra.

La joven se arremanga y lava la ropa.

¡Pregúntale al hombre que construye el puente de allá!

Señor constructor

¿Cuál es el camino hacia el monte Suyang?

Te lo mostraré

si me construyes un puente con noventa y nueve bloques de hierro.

La joven construye el puente con noventa y nueve bloques de hierro.

¡Pregúntale al hombre que construye la pagoda de allá!

Señor constructor de pagodas

¿Cuál es el camino hacia el monte Suyang?

Te lo diré

si me construyes una torre de doce pisos

La joven construye una torre de doce pisos.

¡Pregúntale al hombre que lava carbón allá!

Señor carbonero

¿Cuál es el camino hacia el monte Suyang?

Te lo mostraré

si me lavas este carbón hasta quedar blanco.

La joven lava el carbón hasta dejarlo blanco

¡Pregúntale al monje que está allá!

Gran Maestro

¿Cuál es el camino hacia la gruta del monte Suyang?

¡Pregúntale a Maitreya que está allá!

¡Maitreya, Maitreya!

¿Cuál es el camino hacia la gruta del monte Suyang?

Te lo mostraré

si me das nueve hijos […]

Paridegi no se detiene ni duda ante nada. Confía plenamente en sí misma y en sus capacidades. De esta manera, el Parigong-ju se convierte en un canto de alabanza a las capacidades femeninas, al trabajo y a la contribución social de las mujeres, a su disposición, capacidad de trabajo y sacrificio, entrega y sentido de compromiso, generosidad, valentía, ingenio, fortaleza y tenacidad. A tal punto es valorado el trabajo femenino dentro de esta tradición que incluso se le equipara con el agua de vida milagrosa que sana, revive y rejuvenece. Este distintivo rasgo nos remite, por tanto, a un mundo, una lógica y una cosmovisión anterior al patriarcado. Michael Pettid (2018) afirma al respecto que éste no hacía parte de la cultura indígena coreana, sino que fue importado durante el periodo koryo (918-1392) desde China. Ajeno a las lógicas del patriarcado que se estructuran alrededor de la inferiorización de la mujer y su desprecio, el *musok* no solo exalta la mujer y el femenino, sino que reniega de toda polarización entre el masculino y el femenino. Por el contrario, invita —bien sea a través de una

Parigong-ju que se convierte por momentos en un hombre en algunas versiones, bien sea a través de la fusión final entre Igong, el señor de los Campos de Seocheon, y la propia Pari, convertida en adelante en Mujangseung o señora del inframundo— a realizar una síntesis que propugna por la armonía y el equilibrio, dos ejes fundamentales de las cosmovisiones chamánicas.

La novela de Kim Dong-Ri se inspira en mujeres y linajes de mujeres que, como Pak-Ji y su hija espiritual Eul-Hwa, han transmitido estos cantos y esta memoria, de generación en generación y de madres a hijas, desde el tercer milenio antes de Cristo hasta nuestros días, a lo largo de cinco mil años y de la penetración del taoísmo, del budismo, del confucianismo y, más recientemente del cristianismo, en lo que constituye un formidable ejercicio de resistencia, resiliencia y reexistencia. Gracias a chamanas como Eul-Hwa y Pak-Ji, el musok ha alimentado y continúa alimentando la literatura y las artes coreanas, dentro de una conversación dinámica y vital con las otras corrientes que irrigan también la matriz cultural coreana. De esta manera, el *musok* y su cosmovisión gozan de buena salud en la península coreana. Hasta hoy, los coreanos continúan invitando a las *mansin* a sus casas para realizar ceremonias de armonización, ritos funerarios y ceremonias de sanación para familiares enfermos. Estas situaciones se convierten en ocasiones

sociales que congregan a vecinos, parientes y amigos. Asimismo, la presencia de estas *mansin* es altamente valorada en las fiestas populares y nacionales, como es el caso de las danzas circulares de las chamanas o gutchum, o también en el caso de las ceremonias de interés colectivo conocidas como jaesugut, celebradas por chamanas en el Año Nuevo lunar, que buscan asegurar el bienestar de las aldeas, la nación y el colectivo en general.

Referencias

Doménech, A. J. (2018, 16 de mayo). *Divinidades Femeninas en la Tradición Oral Chamánica de Corea.* [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=j-woubTbjPc&t=945s

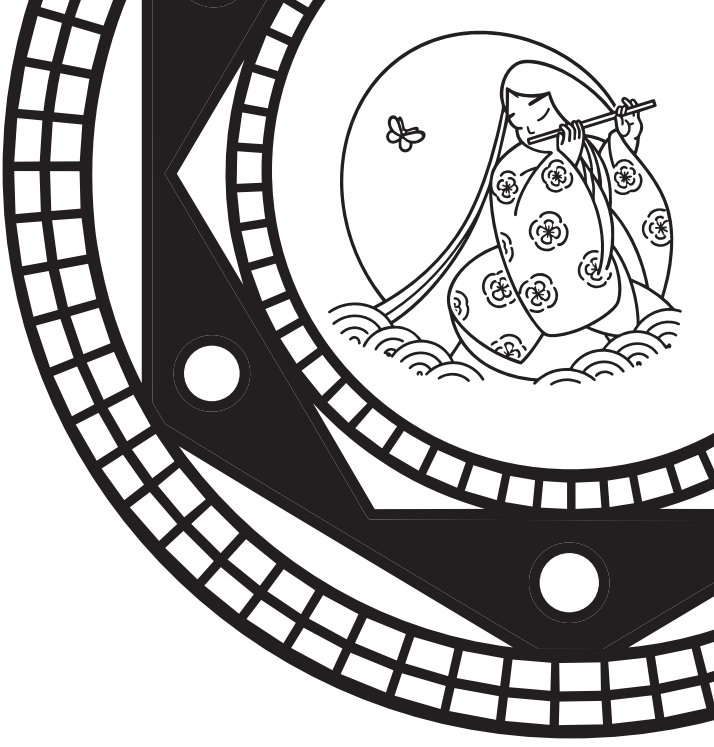
Dong-Ri, K. (2001). *La Chamane*. Maisonneuve & Larose.

Kendall, L. (1985). *Shamans, Housewives, and Other Restless Spirits in Korean Ritual Life.* Hawai University Press.

Pettid, M. 2018, 16 de mayo. *Death and the Afterlife: Ghosts and the Shamanic Worldview.* [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nELcQaP25Vo

Sok-Yong, H. (2015). *Bari, la princesa abandonada.* Alianza Editorial.

Walraven, B. (1994). *Songs of the Shaman: The ritual Chants of the Korean Mudang.* Keegan Paul International.



El “yo” revelado en la sacralidad de dos cuentos tradicionales de Japón

Daniela Páez Avilés

Investigadora, Grupo de investigación en literaturas y culturas Mitakuye Oyasin, Universidad del Valle, Colombia.



"Érase una vez…" y "hace mucho, mucho tiempo" son palabras cargadas de una magia incomparable a tal punto que, sin importar la edad de sus oyentes, estas los dejarán pasmados, enfocados en imaginar y escuchar el relato fantástico que venga a continuación de ellas. Durante cientos de vidas, a lo largo de miles de años, hemos cantado y escuchado la melodía de estas palabras mientras celebrábamos y nos refugiábamos en el calor del fuego. Ha sido a través de la fuerza abrasadora de esta magia antigua que nuestros ancestros fueron sembrando en el inconsciente colectivo de las generaciones venideras, las bases de la vida y de la conexión emocional y espiritual con el universo.

De estas semillas se irguieron los mitos y las leyendas, inmensos árboles padres y madres milenarios, cuya confluencia dio origen al fruto que hoy conocemos como "cuentos". A través de un planteamiento sencillo y de unos personajes concretos, los cuentos tradicionales han transmitido desde antaño que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, pues es intrínseca de la existencia humana. No obstante, nos han dado la esperanza de que, si nos enfrentamos a estas privaciones inesperadas podremos dominar los obstáculos declarándonos eventualmente "victoriosos". El destino de los héroes de los cuentos nos ha convencido de que, como ellos, podemos llegar a encontrarnos perdidos y abandonados en el mundo, andando

a tientas en medio de la oscuridad; sin embargo, nuestra vida recibirá la guía necesaria y la ayuda oportuna en el momento justo. Como lo menciona Bettelheim (1994), "los oyentes necesitamos aferrarnos a la seguridad que nos ofrece la imagen del héroe o heroína solitarios, quienes, gracias a las tremendas pruebas, son capaces de obtener relaciones satisfactorias y llenas de sentido con el mundo que les rodea" (p. 15).

En *Morfología del cuento*, Vladimir Propp (1981) menciona que entre la realidad y el cuento existen ciertos puntos de contacto que se evidencian en el reflejo indirecto de la realidad en los relatos. Uno de los puntos de contacto lo constituyen las creencias desarrolladas en un cierto nivel de evolución cultural, por lo cual es "bastante posible que exista un vínculo, regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión, por un lado, y entre la religión y los cuentos, por otro" (p. 123).

De manera similar, el folclorista japonés Yanagita Kunio mencionó en sus estudios que, aunque los cuentos tradicionales fueran ficcionales, estos probablemente no eran disfrutados en un principio como simples relatos. El hecho de que numerosos cuentos similares existieran entre los pueblos primitivos demuestra la presencia de una base aún más antigua que el deseo humano de crear arte, razón por la cual muchos académicos buscan el origen de los cuentos en los mitos (Hagin Mayer, 2022).

La esencia de la conexión entre los cuentos tradicionales y la vida cotidiana reside en los símbolos. Los cuentos retratan de manera sencilla y directa personajes y situaciones arquetípicas con los cuales el oyente o lector puede identificarse desde los estratos más profundos de su psique. Por lo anterior, es fundamental comprender la naturaleza esencial del símbolo como plurisigno, es decir, como un elemento que huye de lo determinado y de toda reducción. En el símbolo se descubren valores emocionales e ideales que ligan lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo caótico a lo ordenado. Acorde a esto, René Guénon señala que el verdadero fundamento del simbolismo es la correspondencia que conecta entre sí todos los órdenes de la realidad. De esa manera, se ligan unos a otros y que se extiende desde el orden natural al orden sobrenatural. Guénon, afirma: "la naturaleza entera no es más que símbolo, es decir, que no recibe su verdadera significación más que cuando se la mira como soporte para elevarlos al conocimiento de verdades sobrenaturales o "metafísicas", …lo cual es precisamente la función esencial del simbolismo" (Cirlot, 2007, p. 37).

Al leer los eventos y los personajes de los relatos como arquetipos, es decir, como imágenes emocionales y experienciales profundas del inconsciente colectivo, estos podrían evocar, sin importar su procedencia y destino, significados

correspondientes a las relaciones que cada quién establezca entre estos símbolos y su propia experiencia. En esta ocasión, nos aproximaremos al mundo de los *kami* o espíritus de la cultura japonesa y descubriremos parte de su trascendencia mediante dos relatos tradicionales: *¡Avante, árbol parlante!* y *El dios de la montaña y el niño*. En estos relatos acompañaremos a los protagonistas en sus aventuras, así como en las transformaciones que experimenten en el recorrido.

¡Avante, árbol parlante!

> Érase una vez que en cierto lugar había un señor muy rico. Y he aquí que, tras pasar un monte situado a medio camino, vivía una madre con su hija sufriendo muchas estrecheces. En lo alto del monte se erguía un enorme árbol que parecía alcanzar el cielo. Cada mañana y cada tarde, la niña pasaba bajo las ramas del gran árbol en su ida y vuelta de la casa del señor rico en donde servía. Cada vez que pasaba, el árbol se convertía en su apoyo y confidente pues ella le contaba a éste todas sus tristezas y amarguras. Cuando esto ocurría, el árbol le respondía con el sonido de sus hojas.

Con el paso del tiempo se acercaba la fecha en que ella debía dejar su puesto de servicio, al cabo de tres días ya. Como siempre, iba de

regreso apresuradamente cuando, al alcanzar la cima del monte, se desató una lluvia torrencial. Desconcertada, se puso bajo el refugio del gran árbol y le dijo a su amigo: "Amigo árbol, de aquí a tres días tengo que dejar mi trabajo y así podré acompañar más a mi madre". Entonces, sobrevino una voz desde un lugar indefinido que decía: "Amiga, Yayoi, amiguita…". La niña, sin saber de dónde provenía la voz ni de quién era, le preguntó quién la llamaba. El árbol le respondió: "Soy el espíritu del árbol. Hace ya tres años que te estoy viendo pasar por esta cumbre hacia tu lugar de trabajo y te tengo como una joven admirable. Ahora te voy a decir algo bueno para ti". Y pasó a decirle que al cabo de tres días unos leñadores iban a venir a cortarlo para usar su madera en la construcción de un gran barco. Al cabo de tres meses, le dijo el árbol, cuando hayan terminado la nave, van a intentar echarla al mar, pero no van a poder. En ese momento, cuando se ofrezca alguna recompensa para ver quién puede lograr echar la nave al mar, tú apareces, te subes a la popa y puesta allí en pie me gritas:'¡Yayoi! ¡Avante, árbol parlante!'

Dicho esto, la voz se desvaneció y recobrando los sentidos, Yayoi se dio cuenta de que había dejado de llover. Pasó el tiempo y ocurrió todo tal cual se lo había descrito el espíritu del árbol a la muchacha. Finalmente, llegó el día en que fueron a echar al mar a la

grandiosa nave construida de la madera del árbol, pero no hubo poder humano que lograra moverla. Entonces llegó la muchacha diciendo: "Yo creo que puedo hacer avanzar este barco, ¿qué tal si me lo permites?". Y subiéndose a la popa del barco dijo las palabras "¡Yayoi! ¡Avante, árbol parlante!" y no más habiéndolas pronunciado, para asombro de todos, el barco que hasta el momento no se había movido ni un centímetro empezó a deslizarse hacia la orilla. Las personas comentaban asombradas sobre la fuerza de la niña, pero esta les decía que no era fuerza, pues ella no tenía. Así se le recompensó a ella y a su madre con comida y abrigo, y vivieron felices el resto de sus vidas (Masuda, 2007, pp. 46-50).

Este es uno de los relatos tradicionales en el que podemos observar la conexión orgánica entre las religiones principales de Japón: el *shinto* y el budismo. Para comenzar, intentaré sintetizar, con temor a simplificar, en qué consisten estas formas espirituales y religiosas tan antiguas. El *shinto*, por un lado, consiste en un conjunto de creencias y rituales mágico-religiosos milenarios que surgieron por el encuentro de pueblos de tradición chamánica. Sus creencias consisten en un panteón casi infinito de deidades a las cuales denominan *kami*, término que hace referencia a todos los espíritus de los cielos y de la tierra. Cualquier ser dotado de una cualidad sobrenatural o única, y que inspire una sensación de asombro puede ser

considerado un *kami* (Lakić Parać, 2015). La naturaleza es uno de los lugares principales en donde habitan los *kami*. Allí, los espíritus toman como hogar las rocas, las montañas, los árboles y los ríos, adoptando, incluso, formas animales. Como consecuencia, al establecer una relación de profundo respeto y consciencia hacia la sacralidad de la naturaleza, el ser humano puede limpiar su corazón, que es en esencia puro y divino, y así, armonizarse con "la vía de los espíritus".

De manera semejante, el budismo en Japón se fundamenta en el concepto filosófico-religioso de "unidad", el cual expresa la conexión entre todas las cosas mediante un núcleo de origen divino. Así, la naturaleza y todo lo que la habita están destinados a la budeidad (Suzuki, 1996). Esto es a lo que la autora Masuda (2007), compiladora del relato que estamos analizando, denomina "la religión popular o religión natural de Japón" (p. 16): una serie de creencias y modos de ser presentes en la cotidianidad, no solo en las festividades y rituales que se celebran en los templos a lo largo del año, sino también en las enseñanzas presentes en sus relatos tradicionales .

Como se mencionó anteriormente, en la tradición japonesa cualquier ser o cosa que tenga un aspecto prodigioso o que esté colmado de cualidades maravillosas es digno de considerarse un *kami*. Este es, pues, el caso del grandioso árbol que se yergue en la cima del monte de este

relato. Desde tiempos antiguos, los árboles han sido adorados por muchas culturas al ser vistos como ejes del mundo. El árbol como eje conecta a través de sus raíces, tronco y ramas los tres mundos: inferior, medio y superior. Así mismo, representa en su totalidad la vida del cosmos: su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración, es decir, la vida, la muerte y la resurrección. El árbol del relato se conecta a través de su espíritu con la muchacha protagonista: escucha atento sus confesiones, amarguras y tristezas y, además, se logra comunicar con ella una vez esta se encuentra cercana a renunciar al servicio que realizaba en la casa del señor rico.

Nuevamente, el simbolismo del árbol como eje y sostén lo encontramos también en la montaña, o monte, sobre la cual este se yergue. En diferentes culturas, debido a su altura, verticalidad, masa y forma, la montaña se erige como un símbolo de elevación interna, grandeza, espiritualidad y generosidad. De igual manera, la montaña corresponde por su forma, que, vista desde arriba se ensancha progresivamente, al árbol invertido cuyas raíces están en el cielo y cuya copa en la parte inferior expresa la multiplicidad, la expansión del universo, la involución y la materialización (Cirlot, 2007). Durante milenios, la cultura japonesa ha expresado la sacralidad de este símbolo al considerar "sagradas" diversas

montañas de su territorio y emplearlas como puntos de conexión entre los seres humanos y los *kami*, así como con los espíritus de los muertos.

Por esta razón es que, acorde a las representaciones simbólicas de estos seres, el monte con el árbol en su cima por donde la joven del relato tiene que pasar diariamente, no sería solo un lugar externo a la protagonista. El gran árbol en la cima del monte puede entenderse también como un espacio interior de la muchacha al cual recurre en busca de compañía, apoyo y confort. En este mismo sentido, la lluvia torrencial que cae justo cuando ella llega a la cima del monte, podría leerse como un símbolo del llanto o miedo que la protagonista siente, probablemente por dejar su trabajo y cuidar de su madre. Con respecto a esto, Masuda (2007) comenta lo siguiente:

> Un gran árbol que crece apuntando a la tierra y al cielo hace también de vínculo entre el mundo visible y el invisible, y conecta igualmente el pasado, el presente y el futuro de todo cuanto se mueve… La muchacha transita bajo el árbol cada mañana y tarde y el árbol se convierte en el apoyo espiritual de ella…El árbol lo escucha todo en actitud silenciosa, y conforta el espíritu de Yayoi. A través de las contrariedades de cada día se afianza la

> unión con ese árbol que ocupa el centro delcorazón (pp. 51-52).

Además del árbol espiritual, otro elemento simbólico importante en el relato es la presencia reiterada del número tres. Desde que cae la lluvia torrencial en la cima del monte le siguen "tres días" para que la niña deje su trabajo de servicio en la casa del señor rico. Desde hace "tres años" el árbol observa a la niña pasar debajo de sus ramas. En "tres días" llegarán hombres a talar el árbol, y de ahí a "tres meses" se habrá construido una nave con su madera. El día en que el árbol es derribado coincide con el término del servicio doméstico que la muchacha ha realizado por tres años y, es precisamente cuando ese apoyo interior es talado, que ella comienza su periodo de independencia.

En la cultura japonesa, el tres ha sido considerado un número de buena suerte por mucho tiempo. El kanji o ideograma para el número tres es (san), una combinación del kanji del número 1 (ichi), y del dos (ni). Representa la creación, el tiempo —pasado, presente y futuro—, y los tres elementos: cuerpo, mente y espíritu. Cuando se pronuncia para contar cosas, puede ser también *mitsu*. Este sonido se relaciona a la palabra (*mitsu*) que significa miel, siendo así mismo, una metáfora de prosperidad (Wandering Tanuki, 2022). Por lo anterior, los posibles significados del número tres como símbolo pueden representar en el cuento

la plenitud y prosperidad que le esperan a la protagonista si sabe escuchar y actuar conforme a los consejos del espíritu del árbol que la acompaña.

Por último, es primordial señalar en este relato el encuentro entre las energías masculinas y femeninas. Desde un comienzo, la energía femenina, representada por la joven Yayoi y su madre, se muestra sumisa a esta energía masculina del señor rico a quien la muchacha ha servido durante los últimos tres años. La madre y su hija viven en la pobreza, y en contraste, el hombre es poseedor de una amplia riqueza. Cuando las sensaciones de abatimiento embargan a Yayoi debido a la próxima culminación de su labor, son unos hombres quienes tumban el gran árbol que hasta el momento ha servido a la muchacha como pilar de consuelo. Por tanto, en este punto del relato se ve la energía femenina como una que se halla a merced de las energías masculinas que la rodean. No obstante, es a partir de la culminación de su labor que comienza el periodo de independencia de la joven Yayoi. Es por esto por lo que la tala del árbol no se presenta como el final o la muerte de este, sino como la transformación de la existencia en forma de árbol a una existencia de un gran barco que conserva el espíritu con el cual ella, Yayoi, forjó una relación de amistad desde un inicio. El hecho de que la muchacha sea quien, por designio del árbol *kami*, logre mover el barco hacia el mar, es una

muestra también de la gran madurez y confianza que ha adquirido la protagonista para confiar en esa voz interior que la impulsa a seguir adelante frente a los distintos obstáculos o pruebas que se le puedan presentar.

Clarisa Pinkola Estés (2019), al hablar sobre la salud y la vitalidad de una mujer sana, es decir, una mujer que ha conectado con su "yo salvaje", la describe a partir de ciertas características psíquicas: una aguda percepción, un espíritu lúdico y una elevada capacidad de afecto. Así, las mujeres "salvajes" son sociables e inquisitivas por naturaleza; están dotadas de una gran fuerza y resistencia; son extremadamente intuitivas y se preocupan con fervor de sus vástagos, su pareja y su manada. Son expertas en el arte de adaptarse a las circunstancias siempre cambiantes y son fieramente leales y valientes. La tenacidad de la joven protagonista, revelada en el momento en que se levanta en la popa del barco para hacerlo mover, no con la fuerza física, sino con la fuerza psíquica adquirida gracias a su experiencia, es el resultado de la conexión que ha logrado con su naturaleza interior o salvaje, representada por el espíritu del gran árbol.

El dios de la montaña y el niño

> Érase una vez una madre y su pequeño hijo.
> La madre se ganaba el sustento recogiendo

> leña todos los días, hasta que un día, cuando su hijo llegó a los once o doce años, este le dijo: "Hasta la fecha te he causado muchas molestias. A partir de hoy yo iré a trabajar en tu lugar y tú te quedarás en casa". Desde entonces, el niño se encargó de cortar y recoger la leña en la montaña todos los días. Cada mañana, su madre le preparaba un portaviandas hasta que un día, habiéndolo colgado de un árbol mientras trabajaba, el niño vio llegar a un anciano de pelo blanco, quien, tomando el portaviandas y sin quitar la vista del niño, empezó a comer. El niño bajó del árbol y le dijo: "Señor, la comida que preparó mi mamá es sabrosa, ¿verdad?". A lo cual el anciano le respondió: "¡Gracias! La vejez le da a uno hambre".

Cuando llegó a su casa el niño le contó lo sucedido a su madre, quien le dijo que había hecho una buena acción y que, por tanto, al día siguiente, le enviaría dos raciones de comida para que el niño también pudiera comer. A la mañana siguiente apareció nuevamente el anciano quien procedió a comerse una ración de la comida. El niño lo saludó y le dijo que, si no estaba aún satisfecho, podía comerse la que quedaba. Entonces el anciano se comió la otra ración. Al tercer día, el niño llevó solo la ración que le correspondía al anciano. Cuando estaba por subirse a un árbol, el anciano apareció y le dijo:

"Espera un momento. Hay algo que quiero que sepas. En verdad, yo soy un dios. Escucha bien lo que voy a decirte y haz lo que te indique: Ve enseguida a un templo espléndido en Tendyiku[1]. Cuando partas, alguien habrá de pedirte un favor y sería bueno que accedieras". Dicho esto, el anciano se convirtió en un enorme roble.

El niño llegó a su casa y contó todo lo acontecido y su madre lo dejó ir a su viaje con agrado. Como no tenía nada que comer, el niño se dirigió a la casa de un millonario para pedirle algo de alimento. El hombre le preguntó al niño por su viaje, ante lo cual le dijo que quería pedirle un favor. Su hija había estado enferma durante tres años, así que le pidió al niño que en su viaje al templo rezara por ella y preguntara a los dioses qué debía hacer para que se curara. El niño, como le indicó el anciano, aceptó.

Al caer la noche, el niño llegó a una residencia majestuosa donde pidió permiso para pernoctar. El señor de la casa le preguntó a dónde iba y le contó que se dedicaba al cultivo y a la venta de flor de *sandan*. No obstante, recientemente se habían secado dos árboles, el más viejo y su primer retoño y no sabía qué hacer, así que le dijo al niño que por favor orara en el templo de su destino para que sus dos árboles volvieran a florecer. El niño nuevamente aceptó. A la mañana siguiente

1 Como se le conocía antiguamente a la India en Japón.

le prepararon algo de comida para su viaje y le advirtieron que más adelante se encontraría con un gran río que no tenía puente. El niño estaba confuso, pues consideró que esto sería un gran problema. En ese momento, vio que en la orilla opuesta caminaba una mujer espantosa, con la cara tan hinchada que no se le podían distinguir con precisión los ojos ni la nariz. El chico le habló en voz alta y le pregunto: "¿Cómo puedo cruzar este río?" La mujer, de manera extraña y con rapidez cruzó el río y llegó hasta la orilla donde se hallaba el muchacho. Le preguntó hacia dónde se dirigía y luego le dijo: "Yo he vivido mil años en la tierra, mil años en el mar y mil años en el río. La verdad es que no soy un ser humano. Quisiera volver al cielo, pero no sé de qué manera hacerlo. ¿No me harías el favor de preguntarle a los dioses qué debo hacer para regresar?".

Tan pronto como el niño le prometió que lo haría, la mujer lo cargó sobre su cabeza y lo llevó hasta la otra orilla. El niño, lleno de regocijo observó a lo lejos un magnífico templo. Cuando llegó se volvió a encontrar con el anciano de hacía unos días, quien le preguntó: "¿Cuántos días tardaste en llegar hasta aquí?" El niño respondió: "Solo una noche". El anciano volvió a preguntarle: "¿No te pidieron nada en el camino?" El niño le habló en primer lugar del hombre rico con su hija enferma durante tres años. El anciano le dijo que el rico debía reunir a todos sus empleados y a los

hombres de los alrededores y hacer que su hija les diera de beber. "Si decide entregar toda su riqueza al hombre a quien ella ofrezca la copa, su hija se aliviará inmediatamente". Con respecto al hombre de los árboles, el anciano le dijo que antiguamente la familia había enterrado un par de ollas de oro al pie de los árboles, si las desenterraba y le daba una al niño, los árboles volverían a florecer. Finalmente, con respecto a la mujer espíritu le dijo que ella guardaba con codicia dos bolas de Nindyo (joya) y que si ofrecía una podría volver al cielo. Cuando terminaron de conversar el anciano se convirtió nuevamente en un gran roble.

El niño emprendió su camino de regreso. Cuando se encontró con la mujer le dijo que lo llevara hasta la otra orilla y luego le diría lo que habían dicho los dioses. Cuando le comentó la respuesta que le habían dado, la mujer le ofreció una de las bolas al niño y finalmente, entre la niebla y el estruendo de una columna de agua, la mujer pudo volver al cielo. El niño siguió su camino y se dirigió a la casa de las flores de *sandan*. Al llegar le comentó al dueño lo que le había dicho el dios en el templo e inmediatamente éste se puso a cavar. Extrajo las ollas de oro y ofreció una al muchacho. Enseguida los árboles volvieron a florecer. Finalmente, llegó a la casa del hombre rico y le refirió lo que le había dicho el anciano. Este reunió a todos los hombres, tanto empleados como vecinos, e hizo que su hija les sirviera una

bebida, pero ella no demostró un gran entusiasmo. Entonces el señor le dijo al niño que también participara, ante lo cual la muchacha se mostró presta a servirle una copa al niño. Al principio no quería aceptar la copa, pero el hombre le dijo: "Este es el deseo de los dioses, por favor, acéptala". Finalmente la recibió. La muchacha recobró la salud y se puso de pie y empezó a bailar. Pasado el tiempo, el muchacho fue a vivir a la casa del millonario con su madre, se casó con la joven y todos vivieron felices para siempre (Kunio, 1984, pp. 73-77).

Este es uno de los cuentos en los que se narran las aventuras de un héroe, en este caso, un niño que, con tan solo doce años, logra completar un viaje difícil y regresar, además, con la cura para los males que acosaban a su comunidad. Estas historias, con motivos aparentemente sencillos y directos, nos demuestran que existe una vida buena y gratificadora al alcance de todos a pesar de las adversidades. Nos prometen que, si nos atrevemos a efectuar "esa temible y abrumadora búsqueda de nuestro verdadero yo", (Bettelheim, 1994, p. 27), fuerzas benévolas acudirán a ayudarnos y venceremos. No obstante, los relatos sobre héroes también nos advierten que aquellos demasiado temerosos para arriesgarse a encontrarse a sí mismos deberán permanecer encadenados a una monótona existencia. Así, el niño del relato es un claro ejemplo de audacia y valentía, pues bajo los

designios de un dios que se le ha aparecido en la montaña, emprende un largo viaje en el que, además, "lleva a cuestas" los pedidos que le han hecho tres personajes en particular. ¿Qué podría representar este viaje?

Resulta interesante que sea un *kami* de la montaña quien le encomiende al niño realizar un viaje en el que finalmente se reencontrarán. Recordemos cómo inicia el relato. El niño se halla trabajando en la montaña talando la madera vieja de los árboles cuando un anciano aparece y come del portaviandas del muchachito. En lugar de enojarse o reclamarle al anciano, el niño le ofrece bondadosamente su comida y así lo sigue haciendo durante tres días en total. Una vez completado este periodo, —recordemos el simbolismo del número tres en la cultura japonesa—, el anciano le encomienda realizar un viaje a una tierra lejana hasta un magnífico templo que se encuentra allá. Habiendo repasado este evento, se podría pensar entonces que el anciano, al comer el almuerzo del niño, lo que hizo fue probar el corazón del muchacho y examinar su bondad. El viaje encomendado, en el que también debe ofrecer su ayuda a quien se la pida, es el resultado de haber superado dicha prueba inicial.

Alsace Yen, en su ensayo *Thematic patterns in japanese folktales: A search for meanings* (1974) recalca el motivo del viaje como uno ligado al viaje del chamán. Tras leer el relato, un aspecto

que podría llamar nuestra atención es el hecho de que el niño, en un estado de pobreza inicial junto a su madre, no recibe un premio con forma de riqueza material en el destino de su viaje: el templo en Tendyiku al que el *kami* de la montaña lo ha enviado. Cuando el niño llega al que pareciera ser el punto final de su viaje, se reencuentra con el anciano de la montaña quien procede a decirle la cura para quienes ha encontrado en su camino. De esta manera, al tener presentes los enunciados de Yen y leer este relato como un viaje chamánico, podemos descubrir en este, símbolos específicos en cada etapa del recorrido, que conducen eventualmente al muchacho a redescubrirse desde una nueva identidad y misión de vida: la del chamán.

Al analizar cuentos tradicionales desde la perspectiva junguiana, Clarisa Pinkola Estés (2019) nos recuerda en su libro *Mujeres que corren con los lobos* que, en tales relatos, todos los personajes pueden ser leídos como símbolos o arquetipos que conforman los contenidos de una sola psique. Parafraseo ahora estas palabras con el fin de establecer el punto de partida de mi análisis sobre este relato tradicional japonés. Si leemos, entonces, a cada uno de los personajes en clave simbólica, nos podemos dar cuenta que el recorrido del niño no empieza la noche en que llega a la casa del hombre rico; empieza desde su casa en la montaña, en la relación misma

que establece con su madre. Se puede describir ligeramente a la madre como una mujer pobre y agotada, la cual es relevada de sus labores por su hijo, quien es aún solo un niño. La madre deja de proveer, de llevar el sustento a casa, por lo que podría ser que la parte femenina de la psique se halle empobrecida, adelgazada e incapaz de nutrir la vida del individuo. Sin embargo, en este punto es destacable recordar que no es la madre quien obliga a su hijo a trabajar; es él mismo, por su propia voluntad, quien decide relevar a su madre en las labores de sustento.

El niño, como representación de lo masculino en la psique, toma fuerzas a pesar de su inexperiencia para responsabilizarse de sí mismo y enfrentar las pruebas de su mundo. La madre, la parte femenina que está de acuerdo con las motivaciones e impulsos de lo masculino, sigue cumpliendo con sus funciones nutricias. Sin embargo, este alimento no es consumido por el niño, sino por el anciano misterioso que aparece en la montaña y más tarde revela su verdadera identidad como deidad, es decir, como un símbolo de la divinidad presente en el interior de la psique. Es el deseo del símbolo del niño por abrirse paso en el mundo, traducido como humildad y bondad en el relato, el verdadero alimento que nutre su esencia divina. Esta, como resultado, lo recompensa con la misión de descubrirse a través de un viaje en el que los personajes de cada etapa

no son más que representaciones de sí mismo: aspectos enfermos, dolidos y moribundos de su psique a quienes debe reconocer y dar la cura divina precisa a fin de descubrir la verdadera riqueza que yace en su interior.

Veamos entonces los aspectos psíquicos dolientes que descubre el niño: el hombre rico que por acumular riqueza descuida su parte femenina, representada en su hija enferma; el hombre que entierra dos ollas llenas de oro debajo de los árboles, tal vez a modo de ritual de siembra de riqueza, cuyo efecto pareciera ser opuesto; y la mujer a la orilla del río quien, desde la tradición *shinto* sería un *kami* o diosa tutelar, que ha perdido sus instintos y su conexión con la sabiduría profunda o salvaje, pues tiene el rostro tan hinchado que no puede oler ni ver, y tampoco sabe cómo regresar al cielo —otro símbolo de pureza y divinidad—. Desde una lectura general, podríamos considerar que un factor común de todos estos aspectos es la codicia, o el afán de acumular bienes que no se emplean para ayudar a otros tan pobres y necesitados como el niño y su madre. No obstante, existe un sentido más profundo detrás de esa aparente codicia.

En la codicia puede leerse un aferramiento a lo material, pero, además, en el trasfondo puede haber un miedo a la escasez o a perderlo todo. El miedo de los personajes simbólicos del relato es una representación del desconocimiento de la riqueza interior. Realmente cada uno de ellos

siempre tuvo lo que requería para solucionar su situación y curar(se): desterrar la verdadera riqueza de las profundidades de la sombra, compartirla e integrarla en los principios masculino y femenino de su yo (madre-hijo; diosa tutelar-niño; matrimonio entre la hija del rico y el muchacho). Sin embargo, todo esto no sería posible sin la gran voluntad de sanar explícita en el símbolo del niño, quien recuerda la necesidad de profundizar en sí mismo, conocer los propios demonios u obstáculos de la psique hasta llegar al espléndido templo, fuente de toda sabiduría y sanación, para regresar de ese "otro mundo" renovado, siendo su "verdadero yo".

Para concluir el análisis de este relato queda mencionar que, aunque el recorrido del viaje es circular —el protagonista culmina su travesía en el lugar de origen— el "yo" inicial no es el mismo del final de la historia. El camino circular nos habla de un ciclo que el "yo" debe atravesar superando pruebas determinadas, a fin de demostrarse a sí mismo si, al llegar al punto final-inicial, ha trascendido. La traducción al español del cuento finaliza con una frase ya harto conocida: "Y vivieron felices para siempre". Aunque resulte cursi, tediosa o poco creíble para algunos, esta espléndida frase es el cierre perfecto para describir lo que sucede cuando armonizamos —en matrimonio simbólico— nuestras energías masculinas y femeninas de la psique.

Conclusiones

En lengua japonesa los relatos tradicionales son llamados "*mukashi-banashi*", nombre proveniente de la expresión *mukashi*, *mukashi*, que significa "hace mucho, mucho tiempo." Se tiene registro de que, en un comienzo, eran las *kataribe*, mujeres que, en medio de una sociedad sin escritura, fueron elegidas para poseer y compartir el espíritu de la palabra a través de las historias que narraban. Se creía que estas mujeres tenían un poder especial, razón por la cual eran las únicas a las que se les había legado el privilegio de transmitir a la sociedad los mensajes de los *kami* (Requena, 2007). Algunos de estos relatos fueron probablemente compilados antes del siglo VIII y algunos otros, con la introducción del budismo y del taoísmo. Fueron traídos directamente a Japón a través del continente por medio de Corea o de otras raíces de las islas del Pacífico. Asimismo, en la Edad Media existía la costumbre de celebrar los relatos a través de una serie de certámenes de competencia de historias novedosas o inventadas con poemas insertados en la narración entre dos bandos (Falero, 2005). También hay registros de que hacia el siglo XIV ya existían narradores profesionales llamados *otogi-no-shu*, quienes atendían a los señores feudales con relatos durante toda la noche (Seki, 1966). No fue sino hasta el siglo XX, con los estudios realizados por Yanagita Kunio en el campo del folclor, cuando se descubrió

su valor como fuente de información cultural al revelarse que, en ciertas localidades alejadas, algunas personas mantenían viva una pasión por los relatos tradicionales, no al punto de escribirlos, pero sí para instruir a uno o dos discípulos a fin de preservar la tradición de llevar los cuentos de generación tras generación (Hagin Mayer, 2022).

Para la cultura japonesa, más allá de centrar sus pensamientos y emociones en sistemas religiosos o filosóficos rígidos, ha sido en el arte y en la literatura en donde ha concentrado la transmisión de sus ideas y sentimientos; el pueblo nipón ha preferido verter su atención a los detalles del mundo natural en el arte, en lugar de alejarse del mismo en reflexiones metafísicas (Kato, 2002, mencionado en Páez, 2018). Hayao Kawai (2015), en su estudio Dreams, myths and fairy tales in Japan, explica, por tanto, que cuando un japonés se refiere a la naturaleza, emplea la palabra *sansensomoku* cuyo significado literal es "las montañas, los ríos, las hierbas y los árboles". La palabra actualmente utilizada, *shizen*, no fue empleada sino hasta el siglo XIX al interpretar el concepto occidental de naturaleza. Kawai (2015) menciona que esta palabra ya se empleaba desde la antigüedad, no obstante, no hacía referencia al sustantivo; su lectura también era distinta: *jinen*, y estaba ligada a la conexión entre el cielo, el ser humano y la tierra en un flujo de cambio constante que era incontenible e inconmensurable.

Esta espontaneidad y fluidez se expresa en la representación espiritual de los *kami*, quienes, como vimos en los relatos, se manifiestan como antepasados y dioses-antepasados, es decir, como ancestros de los clanes familiares, pero, además, como seres que habitan en la naturaleza; así, las montañas, los árboles, los ríos, etc., pueden ser considerados *kami*. A los del primer tipo se les puede encontrar en los templos que se han destinado para su adoración, mientras que los segundos se encuentran siempre en el mundo natural y, por tanto, no requieren ser invocados, por el contrario, están allí observando y vigilando la conducta del ser humano hacia la naturaleza (Naumann, 1996, citado en Páez, 2018).

La conexión íntima entre el pueblo japonés y la naturaleza se puede entender gracias a lo explicado por Jung (2001), cuando mencionó que el hombre religioso conservaba su psique afuera, en los objetos. Esto quiere decir que todo lo que lo rodea tiene un significado trascendental, pues vive el mundo a través de un lenguaje de símbolos. Por tanto, todo lo que actúa de manera invisible, que para nosotros sería sugestión o imaginación, para el individuo religioso proviene de afuera. Esta es la razón por la que su entorno no es uno de carácter meramente geográfico o político. También es un paisaje que contiene toda su religión y mitología, "todo su pensar y sentir, en la medida en que no es consciente de ello" (p. 61).

Tal muestra de religiosidad en los relatos escogidos se presenta a través de lo que Deitaro Suzuki (1996) denominó "transparencia":

> La implicación estética de la naturaleza implica siempre algo religioso. Y por "religioso" quiero decir supramundano, algo que va más allá del mundo de la relatividad, en el que nos vemos continuamente atados por oposiciones y limitaciones…El objetivo del zen es pues, restaurar la experiencia de la inseparabilidad original, lo que significa, volver al estado original de pureza y de transparencia (pp. 236-239).

Esta unión con los *kami* a través de las creencias del *shinto*, y de inseparabilidad original pregonados por el budismo zen, es el tipo de relación que entablan los personajes de los relatos escogidos con los seres de la naturaleza. En un primer caso, la joven Yayoi deposita toda su confianza y fe en el espíritu del gran árbol quien es el que finalmente la guía hacia la integración de las energías masculinas y femeninas dentro de sí misma; todo esto con el objetivo de conectar con el valor y la fuerza necesarias para lanzarse a su destino. En el segundo caso, el muchacho de doce años demuestra una confianza plena en el camino trazado por el *kami* de la montaña, quien lo insta a realizar un viaje inesperado que lo conduce a su interior.

Ahora podemos comprender cómo, en ambos relatos, los motivos arquetípicos van dirigidos inicialmente hacia el reconocimiento de las zonas heridas de la psique y el desequilibrio que estas ocasionan en la vida exterior, para, finalmente, descubrir la divinidad que se halla en el interior. Estos dos relatos antiquísimos han cruzado enormes distancias espaciales y temporales para recordarnos que "la ayuda sobrenatural" de la que habló Campbell (1959) siempre ha estado ahí, esperándonos como una llama ardiente, no afuera, sino en medio de nuestra oscuridad, y el símbolo que trazan las flamas de esa llamarada es el nombre de nuestro "verdadero yo".

Referencias

Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Crítica.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.* Fondo de Cultura Económica.

Cirlot, J. E. (2007). *Diccionario de símbolos tradicionales.* Ediciones Siruela, S. A.

Falero, A. (2005). *La mitología como fuente del imaginario japonés: leyenda y arquetipos culturales*. En M. Fernández, J. Martínez, P. Garcés & L. Terrón (Eds.), Mitologías del imaginario japonés (pp.1–16). Diputación Provincial de Soria / Universidad de Valladolid. http://hdl.handle.net/10366/122069

Hagin Mayer, F. (Ed.). (2022). *The Yanagita Kunio guide to the Japanese folk tale.* Indiana University Press. https://publish.iupress.indiana.edu/read/the-yanagita-kunio-guide-to-the-japanese-folk-tale

Jung, C. (2001). *Civilización en transición.* Editorial Trotta, S.A.

Kato, S. (2002). *A history of Japanese Literature. The first thousand years.* Kodansha International Ltd.

Kawai, H. (2015). *Dreams, myths and fairy tales in Japan.* Arquetípica.

Kunio, Y. (1984). *Traducciones. Cuentos antiguos de Japón.* Estudios de Asia y África, 19(1), 71-80. https://estudiosdeasiayafrica.colmex.mx/index.php/eaa/article/view/821

Lakić Parać, I. (2015). *Social context of the fujo: Shamanism in Japan through a female perspective.* Asian Studies, 3(19), 1, 145-170.

Masuda, S. (2007). *La espiritualidad de los cuentos populares japoneses.* Desclée de Brouwer, S.A.

Naumann, N. (1996). *Shinto y religión popular. La religiosidad japonesa en su contexto histórico*. En M. Eliade, Historia de las creencias y de las ideas religiosas (pp. 383-408). Editorial Herder, S. A.

Páez Avilés, D. (2018). *La naturaleza como espejo sagrado de la realidad en El rumor de la montaña de Yasunari Kawabata* [Tesis de grado]. Universidad del Valle. Biblioteca Digital Univalle. https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/entities/publication/0c3f9d5e-1a6b-479b-a4fa-82f1085698c1

Pinkola Estés, C. (2017). *Mujeres que corren con los lobos.* Penguin Random House Grupo Editorial S. A. S.

Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos.

Requena, C. (2007). *La creación del mundo japonés: Representaciones mitológicas y literarias en Kojiki.* Espéculo. Revista de estudios literarios, 37.

Seki, K. (1966). *Types of japanese folktales*. Asian Folklore Studies, 25, 1-220.

Suzuki, D.T. (1996). *El zen y la cultura japonesa.* Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Wandering Tanuki. (2022). *Unlucky and lucky numbers in Japan.* Wandering Tanuki. https://wanderingtanuki.com/unlucky-and-lucky-numbers-in-japan/

Yen, A. (1974). Thematic-patterns in japanese folk tales: A search for meaning. *Asian Folklore Studies*, *33*(2), 1-36. https://www.jstor.org/stable/1177548

CHAMANISMO Y ARTES POÉTICAS



Arte poética en clave de chamanismo camëntsá: *Bínÿbe oboyejuayëng* / *Danzantes del viento* de Hugo Jamioy

Jennifer Ortiz Urquijo

Investigadora, Grupo de investigación en literaturas y culturas Mitakuye Oyasin, Universidad del Valle, Colombia.

Por las noches
se sentaba junto al fogón,
en sus manos
giraba una hoja de coca
y sus labios iban diciendo
lo que en ella miraba.
Hugo Jamioy



Aproximarnos a la lectura de la poética de los autores indígenas contemporáneos es asumir intrínsecamente que de sus versos rezumará la voz colectiva de sus pueblos de origen. Esto nos llevará, como un influjo mágico, a descubrir el porqué de una sencillez que remueve fibras insospechadas de nuestra consciencia humana; una cualidad que recorre nuestro cuerpo y se instala en nuestro pecho, como si de un llamado se tratara. Hay en sus versos, como en sus principios de vida, aquello que legitima la belleza de la práctica de sus creencias, sus lenguas, sus ritmos, los mitos y la diversidad de su concreción: una cualidad mágica, sagrada, de interconexión con el pluriverso[1] natural y espiritual que los constituye y del cual son conscientes.

En este ejercicio de meditación y escritura, nos proponemos explorar y defender que la obra de Hugo Jamioy Juagibioy[2], poeta indígena camëntsá

1 Como sostiene Guerrero (2018), bioverso es la vida en la riqueza de su diversidad y diferencia; de ahí que no podíamos buscar sólo los universos simbólicos, sino que se hace necesario acercarnos a la pluridiversalidad de significantes, significados y significaciones de la cultura, la identidad y la memoria, a fin de comprender la pluridiversalidad de cosmos de sentido que la habitan, así mismo consideramos que hablar en estos términos con respecto a otros pueblos indígenas amerindios, incluida la sociedad camëntsá haría justicia a los principios andinos de los que hacen parte.

2 Hugo Jamioy Juagibioy, oralitor y autor de *No somos gente* (2001) y *Mi fuego, mi humo, mi Tierra y mi Sol*

proveniente del Valle del Sibundoy, "*Bínÿbe* oboyejuayëng/ Danzantes del viento" (2010), se inscribe dentro de la cosmovisión chamánica camëntsá; una obra que puede ser comprendida como una experiencia de poder de sanación de la palabra, es decir, la palabra sanadora en su dimensión social, espiritual y cósmica. La obra de Jamioy contiene en sus versos la potencia y la

(1999). Proveniente del Valle de Sibundoy, Putumayo, es agrónomo e investigador de la oralidad y la cultura camëntsá y de otras sociedades indígenas. Reside hoy en la Sierra Nevada de Santa Marta, junto a su esposa, Ati, integrada al pueblo Arhuaco en Pueblo Bello, específicamente en Nabusimake. Fue ganador de becas de investigación (2006) y de creación en oralitura (2008) del Ministerio de Cultura. Dinamizó el proceso de implementación de la Biblioteca Indígena y Casa de la Memoria de la Sierra Nevada de Santa Marta desde 2018, impulsando programas de formación en bilingüismo y comunicación con el apoyo del Ministerio de Cultura, la Biblioteca Nacional de Colombia y otras instituciones. Este proyecto, posible gracias al diálogo entre las autoridades tradicionales, los mamos, la comunidad y dichas entidades, se materializó en 2021. Hoy, el Centro de Memoria alberga talleres, tejidos, música, producción audiovisual y terrazas para la recuperación de la agricultura propia de la Sierra, beneficiando a alrededor de 1500 personas de los centros poblados cercanos. Nuestro autor ejerce además como delegado de la Confederación Indígena Tayrona ante la Comisión Nacional para la Comunicación de Pueblos Indígenas de Colombia, y como asesor de Juabna de América Ediciones Indígenas, proyecto editorial para la socialización de obras de escritores en lenguas indígenas americanas.

sensibilidad espiritual de la sanación; en ella están contenidas las claves de una postura ético-política que busca decolonizar la herida de dominación e invisibilización europea, en función del fortalecimiento de los procesos identitarios de su comunidad a partir de la oralitura. A través de la palabra bonita, botamán biyá, propone actualizar el sentido sagrado del mundo que se reanima con las prácticas, el conocimiento y la sabiduría ancestral del pueblo camëntsá. Tales prácticas y sabidurías ancestrales son concebidas desde la intimidad de las fibras místicas del chamanismo, derivado a su vez de la estrecha relación mítico-cósmica con la planta maestra del yagé.

Internarnos en el corazón del chamanismo camëntsá nos permitirá presentar la obra de nuestro autor como una de las prácticas en las que la palabra es entendida como la vibración intencionada que se revela en aliento vivo y sonido reverberado. Esta vibración intencionada afecta energéticamente el entorno en la que es pronunciada, tal como lo expresan en el arte verbal camëntsá los términos *botaman biyá,* el cual representa "la palabra bonita", y el *jajuayenán*, género verbal camëntsá, que traduce "sembrar la palabra en el corazón". En este orden de ideas, proponemos que *Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento* es una invitación a reconocer la palabra de poder, el aliento intencionado, el soplo armonizador y el canto medicinal como manifestaciones de las artes

chamánicas, las labores medicinales y los oficios ancestrales que devienen de la experiencia de integración con el yagé; el conocimiento que nos permite el lenguaje de lo ordinario para nombrar lo extraordinario: lo sagrado inmanente en todo cuanto existe.

Exploraremos algunas claves, concepciones, motivos, saberes, rituales y prácticas que se inscriben y se sustentan dentro de una cosmovisión mítica y chamánica andina en la poesía de Hugo Jamioy. Para ello, estableceremos diálogos con la palabra que nombra lo sagrado, fortaleciendo así las redes de interconexión con la cosmovisión andina que se dinamiza y concreta en la concepción del bioverso camëntsá. Profundizaremos, por tanto, en la figura del chamán o taita sabedor, *tatšëmbwá*, quien es el encargado de asegurar las redes espirituales que sostienen la cultura; dotado de la palabra de poder, con la que no hay diferencia alguna entre la potencia y el acto, el taita elimina los linderos o barreras entre lo interno y lo externo, lo dicho y lo hecho. Lo imaginario y lo real. La palabra de poder como la realización de cuanto se profiere.

Tomando como base el concepto de chamanismo en el contexto del Valle de Sibundoy, así como las prácticas y artes chamánicas que sustentan la cultura Camëntsá a partir de la cosmovisión mítica de la planta maestra del yagé, ofreceremos exploraciones interpretativas de los

poemas de nuestro autor, en los que se manifiestan los escenarios de concreción del mito chamánico y de la ceremonia del yagé. Abordaremos, pues, aquellos versos que evocan el proceso de formación de taita sabedor camëntsá o médico yagecero, para desarrollar a mayor profundidad la idea del poder de la palabra, de los ícaros y de los soplos. De esta forma se expone lo sagrado como una manifestación desde donde acontecen la ternura, la memoria y el entendimiento del pluriverso espiritual contenido en todo cuanto existe.

En la obra *Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento*, Hugo Jamioy busca establecer, en muchos de sus poemas, perspectivas de cabeza, es decir, nuevas miradas de saberse parte del entramado cosmogónico de un pueblo que se reactualiza y nutre su esencia a través de las palabras mayores de los abuelos sabedores alrededor del fuego. De esta manera, exponemos que, a partir del poder de sanación de la palabra contenida, nuestro autor es amplificador de dichas experiencias en las que la consciencia de colectividad y vínculo con el pluriverso sanan el espíritu agobiado.

En cuanto al *biajiy* o yagé, se trata de una planta sagrada que se convierte en un motivo poético fundamental de la obra de Hugo Jamioy, quien, desde la palabra oral y escrita que nombra, sana y endulza, nos deja entrever una extensión y prolongación del pensamiento cósmico-

místico camëntsá. Desde este hilado de sentido profundamente espiritual de la planta maestra del yagé, el poeta hace mención en sus versos de la sabiduría que deviene de la relación íntima y antigua con la medicina ancestral. El autor ofrece así, dos de las muchas prácticas que aseguran y trabajan por la continuidad identitaria: una comunicación entre las generaciones del mundo material y los mundos sutiles o espirituales; y la salvaguarda de las prácticas ancestrales de conocimiento, por medio de la manifestación de la palabra como un camino hacia el entendimiento de una experiencia decolonial. Esta palabra, mucho más profunda de lo que podríamos sospechar, trasciende la herida de haber atravesado caminos de dominación, y se sitúa como la palabra que renombra, sana, vehiculiza, reordena.

Redes de supervivencia identitaria y espiritual

Escudriñando rastros históricos de las dinámicas chamánicas del pueblo camëntsá, las investigaciones de los últimos veinte años han arrojado datos muy valiosos sobre la magnitud de las redes chamánicas en el Valle de Sibundoy entre los pueblos camëntsá e inga. Carlos Pinzón y Gloria Garay (1996) refieren a Chaumeil (1996) como el investigador que mejor ha sintetizado el conocimiento que se tiene hasta ahora sobre tales redes entre dichos pueblos indígenas. Según sus investigaciones, desde la colonización española,

estos pueblos ya habían generado e instaurado jerarquías culturales de acuerdo con la cultura chamánica. Consideramos, entonces, que dichas redes de intercambio cultural resultaban siendo, sobre todo, dinámicas que aseguraban procesos identitarios y de supervivencia espiritual en defensa del despojo colonizador español que, buscaba a través de los monjes capuchinos una conversión o desaparición semántica de todo aquello que nombrara y constituyera a los pueblos indígenas en sus particularidades sociales, culturales, ancestrales y místicas.

Todo ejercicio de libertad y expresión cultural era leído como una manifestación externa al "lenguaje oficial", un lenguaje que desconoce, invisibiliza e impone su visión de mundo al desestimar, por ignorancia, soberbia y/o temor, la vertiginosa profundidad de las formas de relacionarse con el territorio a través de los conocimientos ancestrales. De esta manera se establecían vínculos superficiales con una sociedad colonial a través de estrategias que, a su vez, buscaban sostener relaciones internas que aseguraran el hilado de humanización histórica de dichos pueblos. Asumieron prácticas que respondían a la imposición violenta colonizadora, pero interiormente, "se bebía incansablemente de las fuentes de otra historia: las lagunas sagradas, el espacio ecológico, el sol, la luna, sus energías, constituyéndose todo esto en un universo

escondido, pero vivo" (p. 122). Como diría Eduardo Galeano (1992), "las antiguas culturas indias son las más futuras de todas. Al fin y al cabo, ellas han sido milagrosamente capaces de perpetuar la identidad del hombre con su naturaleza, mientras el mundo entero persiste en suicidarse" (Galeano, 1992, p.23).

Sin embargo, tanto en los territorios como en sus cuerpos y su comprensión espiritual, comenzaron a albergarse contradicciones debido al desequilibrio causado por los alcances de la mirada colonizadora: la doctrina cristiana erige en estos, construcciones e instituciones de la fe con el signo del bautismo, del asentamiento e integración con los blancos, del imperativo de expresarse en español, del cubrirse pundonorosamente alejándose de las plumas y dientes de fieras que exhibían la naturaleza "salvaje" del que se encuentra lejos de ser civilizado (Pinzón y Garay, 1996).

A fin de satisfacer las demandas colonizadoras y al mismo tiempo mantener la configuración de sus espacios externos e internos, el pueblo camëntsá comprendió que estructurar su propia historia tendría que ser producto de una autopercepción a modo de red orgánica, en la que su cultura integrara el territorio y el cuerpo mismo en consonancia con la colectividad. Este discernimiento fue dado a los taitas y hombres de conocimiento a través de una visión otorgada por las plantas sagradas, quienes les permitieron

ahondar en su vínculo con la vida y el territorio más allá de sus vicisitudes. La vida y la muerte son dos importantes motivos que movilizan la práctica chamánica: la interacción creativa del chamán con sus recursos internos y los ofrecidos por la tierra.

> En este sentido, en las conversaciones realizadas con los Taitas y los *tatšëmbwá*[3], se considera que el saber de la medicina es propio de la comunidad. Los *tatšëmbwá*, sabedores o médicos tradicionales, afirman con seguridad y sentido de pertenencia: "la medicina tradicional es nuestra, al igual que el hombre nació en centro de nuestra madre tierra o "*Tsbasana mamá*"[4] donde también se encuentra "*Bëngbe* Uáman Tabanóc"[5], nuestro lugar de origen que significa lugar del cual vamos y regresamos(Jacanamejoy Juajibioy, 2017, p. 21-22).

3 Tatšëmbwá: término camëntsá, que significa sabedor.

4 Tsbasana mamá: término camëntsá, que significa Madre tierra.

5 BëngbeUámanTabanóc: término camëntsá, que significa nuestro lugar de encuentro y regreso,

llamado Sibundoy.

El aliento hecho palabra proferida que nombra, crea y revitaliza

Para el taita, como para el poeta Hugo Jamioy, se conjugan la comprensión del mundo interno y el mundo externo a partir de la comunión con el yagé, vínculo que les permite adueñarse de la palabra que nombra y actualiza, tanto el mundo fuera de sí como los más íntimos que los habitan. El chamán y el poeta requieren de la observación silenciosa del mundo que los compone y los rodea. Como una especie de meditación que decanta todo ruido interior por medio de la inhalación y exhalación de vida consciente que los significa, llevan luz a las sombras que los componen como sujetos creadores; así, conjugan la vida íntima interior e iluminan cuanto se encuentra afuera, a través de la purificación artística. Para el oralitor, *Bínybë Oboyenjuaÿeng* /Danzantes del viento, es una ofrenda de su conocimiento a la vida misma, un retorno que busca ensanchar las dimensiones de quienes entran en contacto con la naturaleza viva y resonante que reverbera en los traguitos de yagé. La luz poética y la pinta, o visión del yagé, se traducen en nuestro mundo físico como llamados, cantos y soplos de vitalidad que actualizan el mundo interno y externo.

Yagé

Esta es la planta que cura el espíritu agobiado

la traigo para que la bebas.

> En ella encontrarás el refrescamiento de la memoria
>
> voces susurrando desde el interior de tus secretos
>
> cantos envolviendo tu cuerpo hacia el camino interno de la luz. […] (Jamioy, 2010, p. 133)

A cada individuo camëntsá, su legado en saberes y conocimientos en cualquier ámbito de la vida, le fue transmitido desde la palabra por los abuelos sabedores y los taitas, llevándolo a comprender que la naturaleza viva, selvática y misteriosa es quien los ha provisto en su principio. Tanto el oralitor como el sabedor ancestral, son los encargados de amplificar dichas enseñanzas que afinan la cultura de verdaderos guías y maestros espirituales. El oralitor se apropia de la palabra y la convierte en lo que Jamioy llama *botamán biyá,* la palabra bonita, impactando al universo de la recepción de su obra. El taita, por su parte, alinea los centros energéticos que estabilizan el entramado social que embellece y perdura en la palabra del oralitor, de su entorno social, natural y cósmico.

Para los chamanes y, en su principio, para el oralitor, la palabra proferida o escrita, no es precisamente la misma con la cual nos comunicamos en este ejercicio de escritura. El estudio del chamán no va dirigido hacia el origen de la palabra misma, ni siquiera a su sentido, sino más bien, a su sonido creador. Para el chamán, la

palabra es más que su sentido fonético, gramático o sintáctico; la palabra es creadora, dota de fuerza, da origen. Todas las cosas están hechas con palabras. En este sentido, podemos decir que el poeta en sí mismo es el creador y ordenador del mundo que nombra, puesto que revitaliza su existencia desde la intencionalidad, al ser la energía de la palabra la que sostiene su poder.

Eudocio Becerra, proveniente de lo más profundo de la selva amazónica, integrante de una de las familias de abuelos sabedores más antiguas y respetadas del Putumayo, y profesor de lengua uitoto del departamento de lingüística y antropología de la Universidad Nacional de Colombia, nos expone lo siguiente en relación con la concepción de palabra entre los chamanes de Sibundoy:

> El mito dice que con las palabras el padre creador hace las cosas y piensa a la vez. El mito habla de que él a veces forma expresiones que no tienen respuesta, porque está creando, está originando las cosas, y esas son las cosas que luego, en un conocimiento tan amplio como el chamanismo, entran en detalle a desarrollarse. Pero eso es después de conocer la parte básica, que son los componentes de la vida, las plantas, el agua, la tierra, el aire, porque eso es la vida. Si no conocemos eso, ¿cómo vamos a conjurar? Una cosa es que yo

> coja una hoja, una raíz para aplicarlas, pero el valor del chamanismo no está tan sólo en la planta, está en el aliento, en el calor, en el soplo. Sin el aliento de poder, no hay nada (James y Jiménez, 2004, p. 225).

Entre los *tatšëmbwá* o sabedores, dos son las facultades más importantes para desplegar su poder e impacto como sanadores entre la comunidad, las cuales les permiten llevar a cabo armoniosamente las ceremonias y continuar su legado al admitir principiantes y a quienes buscan su ayuda. Estas facultades son, a saber: la palabra y la ternura. En estas se condensa la sabiduría que albergan sobre las plantas y sus propiedades, así como la capacidad de comprender los desequilibrios que aquejan a quienes necesitan de su asistencia o consejo.

Como exponen Pinzón y Garay (1996), según taitas del Sibundoy, la palabra del taita es una palabra dulce, puesto que no hablan con la cabeza sino con el corazón. Utilizan la *dulcipanga* para el arte del convencimiento; con esta planta logran la potenciación que busca transmitir con nitidez los mensajes a quienes buscan su asistencia. "También ayuda para que el canto no sea cualquier canto sino, que los pacientes sientan que son admitidos por los sentimientos del chamán, que se sientan tiernamente tratados, afectuosamente recibidos" (p. 181).

> La Palabra Poder es el vehículo sígnico de lo que Kant llamaba la apercepción: la percepción atenta de los contenidos de lo existente, acompañada de la atención consciente. Percepción, más consciencia. Sentido más pensamiento, corazón más razón. Unidad entre la lógica del corazón y la lógica de la racionalidad. La apercepción que produce la palabra poder es la síntesis de todas las formas de significación y de todas las formas de inferencia. Gracias a la apercepción, la Palabra Poder es capaz incluso de llegar al corazón del mundo (el corazón de uno mismo) y regresar con el discurso inicial que permitió al Gran Chamán formar el Cielo y la Tierra. Para la Palabra Poder no hay división entre el signo y el objeto, entre la psique y el mundo exterior. En la semiología mágica que heredaron los taitas de los Padres Progenitores, el signo evocado comparte la esencia del objeto que nombra, es parte del objeto, el objeto es, en sí mismo el/un signo (James y Jiménez, 2004, p. 27).

De modo similar, la poesía de Hugo Jamioy es el diálogo de la vida contemplada desde una mirada que la escudriña en su íntima sencillez y sabiduría. Es la conversación entre el padre sabedor y su hijo abrazado por su palabra. Es el canto al calor del fogón sostenido en las tres piedras que reúne a la familia alrededor de la palabra antigua

de los mayores. Es la interpretación de las huellas antiguas de su pueblo. Es la poesía que nombra la calma y el misticismo de las lagunas inundadas de mito y tradición. Es el surcar de los cielos con su mirada abarcadora y tenaz del águila, símbolo de la razón, el aliento hecho canto de apertura del cuerno que da inicio al Bëscanaté, la Fiesta del Perdón. Su poesía es un llamado a la palabra bonita, porque él es botamán biyá; se viste con su propia lengua, la misma que deviene de una conciencia particular del Saber Antiguo, en el que el poder de la palabra que nombra el mundo es la misma que rezuma de una raíz filosófica que corresponde a un destino sagrado: "es una memoria poderosa que engendra y permite un ordenamiento en el cosmos y toda posibilidad de pensar, de entender el entendimiento, de ser mente dentro la Gran Mente" (James y Jiménez, 2004, p. 28).

Jajuayenán: "sembrar la palabra en el corazón"

"Bonito debes pensar
Bonito debes pensar…
Luego, bonito debes hablar,
Ahora, ya mismo,
Bonito empieza a hacer" (Jamioy, 2010, p. 59).

Se trata entonces de un llamado a la coherencia, al cuidado y a la sensibilidad entre el pensar, sentir y actuar, la denominada

impecabilidad del guerrero chamán: un ejercicio de corazonar, de poetizar la teoría, como diría Patricio Guerrero Arias (2018)[6]. El pensar desde una mirada chamánica no es sólo el uso de la lógica y sus premisas determinadas, ni su racionalidad expresada en categorías y silogismos que resultan elementales para el saber pensar del que hablamos respecto del chamanismo. Pensar es una cualidad y una facultad del "Ser", de la esencia del mundo, y lo que realmente se busca como sabedores del "Saber Antiguo": "Ser mente dentro de la Mente es ser mente de la Mente, pensamiento del Pensamiento, poesía de la Poesía. Un taita del Putumayo nos recuerda: "Yo no soy mago, sólo soy parte de la magia…" (James y Jiménez, 2004, p. 28).

Esta geografía

[…]

Los taitas

ya sabían quién los visitaría.

Mucho antes de anunciar su llegada

6 Presentación a propósito del texto del profesor Patricio Guerrero Arias (2018): *La Chakana del Corazonar: Desde las Espiritualidades y las Sabidurías Insurgentes de Abya Yala,* presentado en la sesión del 11 de agosto de 2020 del grupo de investigación de literaturas y culturas amerindias Mitakuye Oyasin, de la facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.

con la danza del yagé

predecían quién vendría;

entonces preparaban los mejores alimentos

las mejores mantas para abrigar sus sueños

y armonizaban su encuentro

con un abrazo fraterno

y luego,

fortalecían sus miradas

con el ritual del yagé… (Jamioy, 2010, p. 153)

En este sentido, podríamos decir que el taita, además de botánico y curandero, es también poeta y músico; su ser y estar lo impulsan a recurrir a todos los medios a su alcance a fin de devolver el equilibrio a su alrededor en toda plenitud. El llamado del yagé es un imperativo en su destino , a fin de servir como puente entre el mundo físico, mental y espiritual. La planta sagrada es la que enseña; la palabra y el canto del chamán constituyen el endulzamiento del proceso de enseñanza y sanación. "Uno ya viene preparado para ser sensible a la música, a la belleza, porque el conocimiento de nosotros es curar por la belleza" (Pinzón y Garay, 1996), diría don Manuel, chamán del Valle de Sibundoy.

El ícaro como sonido primigenio de comunicación con el *biajiy*

Así pues, la expresión sonora más importante del chamanismo camëntsá son los ícaros del taita, una especie particular de cánticos que proyectan y amplifican la energía armoniosa de la vibración curativa de la planta sagrada del yagé. El ícaro es un canto de invocación, agradecimiento y bienestar al espíritu de la planta sagrada.

La siguiente composición de nuestro poeta Hugo Jamioy (2010) podría considerarse un ícaro, según el primer verso en el que nos ofrece la aclaración de que el resto de los mismos son un canto con harmónica o loína. En este ícaro, se permite, no sólo invocar al taita yagé, sino también nombrarlo en su manifestación sagrada como principio del saber, como ser humano, naturaleza y comunidad. Lo nombra en su principio mágico como puente para tiempos antiguos de vidas anteriores, con el que se revitaliza la vida espiritual desde la danza, el vuelo del espíritu, la búsqueda de conocimiento y de la verdad. Les canta, además, a las otras medicinas que acompañan el ritual[7]: la

7 Elementos utilizados en el ritual del yagé: habanos, veladora, guairachinga, yagé, armónica, copa, aguas siete esencias, una caneca de aguardiente preparado con plantas medicinales, dos bancos de madera, imágenes religiosas e imágenes de animales como el tigre o jaguar, loína, cascabel (Jacanamejoy Juajibioy, 2017, p. 64).

música, la guaira[8], el copal[9], el palosanto, el fuego. Y, dulcemente, le pide acompañarlo en su viaje espiritual y sensible.

Yagé III

Con canto de loína

¡Oh, Taita yagé!

Gran taita dueño del saber,

eres hombre

eres planta, eres gente.

Planta sagrada de la luz

bejuco mágico,

cantando vas al mundo de vidas pasadas

con canto de loina danzas

con viento de guaira vuelas

8 Término en quechua que significa viento, entre los taitas yageceros camëntsá, la waira sacha u hojas del viento son unas hojas que utilizan los taitas para realizar sus curaciones, "ventiar" al paciente y sacar la enfermedad del cuerpo. Son centrales en las tomas de yagé, y los aprendices y los taitas siempre las tienen consigo en las curaciones (Salazar Molano, 2018).

9 Los taitas sabedores sahumerean con diferentes plantas, entre ellas con una resina aromática que llaman copal.Entre los cofanes es un incienso que encuentran en los árboles que le dicen pegote y al quemarlo con una braza saca un humo de penetrante olor selvático.

con tu espíritu vas buscando.

¡Oh, Taita yagé!

Hoy hago humo y recojo copal,

busco palosanto,

hago fuego y camino a la vez

con incienso;

a ti, Taita, en tu viaje,

te quiero acompañar (Jamioy, 2010, p. 75).

Algunos ícaros son solo melodías y otros son melodías con versos específicos. Algunos taitas solamente los entonan a viva voz y otros, con el acompañamiento de algunos instrumentos musicales, entre ellos, maracas, sonajas de semillas y cortezas de árboles, así como loínas o harmónicas, flautas, trozos de árbol ahuecados; instrumentos que emiten sonido por el aliento que los vivifica. Así mismo, el tambor que resuena buscando la conexión con el corazón, está ligado a los símbolos de la mediación entre cielo y tierra. Los ícaros transmiten, despiertan y amplifican la energía autosanadora que producen el cuerpo y la mente durante la sesión ritual. Los taitas, cuyo repertorio es variado y de distintas texturas, son muy apreciados, pues estos ícaros proyectan los sonidos y las palabras que expresan un poder y significado místico propio del espíritu de las plantas maestras.

Provenientes de la mente vegetal, los ícaros de los taitas no tienen como función entretener, sino reverberar en la consciencia cósmica de quienes reciben su influjo, así como en las manifestaciones artísticas que parten de la experiencia de visión del yagé. Tales reverberaciones resultan ser revelaciones o realizaciones traídas de la unicidad con el Gran Espíritu al que fue vinculado e inspirado internamente para la manifestación artística. Dicha expresión artística es, en sí misma, un llamado al restablecimiento de la energía armónica de la vida. Lo fundamental de los ícaros no reside en su mensaje, ni en la lengua en que son interpretados, sino en la vibración vocálica de la música y la posibilidad de conexión y comunicación espiritual. Aquellos ícaros monocordes, de sencillez en sus versos, melodías y tonos, cobran contundente vitalidad porque condensan ternura y fuerza del alma del taita en diálogo con la fuerza de la planta sagrada. (Iturriaga y Rivera, 2016).

Yagé I

Sé quién eres.

Te he mirado

en el Yagé,

en el mágico mundo colorido.

La geometría borracha

ha mostrado las figuras perfectas,
el sueño pensado
la alucinación, el tránsito
el viaje al otro mundo
donde reposan todas las verdades,
el mundo donde nada
se puede esconder
donde nada se puede negar,
el mundo donde todo
se puede saber.
A ese mundo he llegado en mi viaje
y en mi camino tu imagen he visto.
Todo lo que he mirado
a través de la guasca
que da poder
no te lo puedo decir;
solo quiero que sepas
que te he mirado (Jamioy, 2010, p. 71).

Nuestro poeta Hugo Jamioy, en el poema anterior, se permite una voz poética regida por otra verdad del mundo invisible espiritual. Reconoce a otro en la segunda persona del singular: un tú que reconoce porque lo ha visto en su viaje medicinal;

es un "te he mirado" como muestra de los linderos trascendidos por la planta sagrada de *biajiy*. Desde un temor reverencial, profiere la verdad del color, la sagrada geometría que se presenta en las pintas o visiones y profiere el sueño pensado como aquella realidad profunda e íntima del sueño, pensado por el Gran Espíritu, a través de la planta maestra que se conecta con un saber antiguo y total al descubierto, pero que no puede nombrarse completamente.

Vasija ferviente

Taita,

esta pócima que invade mi alma

me hace ver tu cuerpo emplumado.

En cada pluma veo el rostro de muchos ancianos:

unos danzan, otros cantan, otros soplan, otros curan,

otros chupan,

otros ahuyentan siluetas negras que rondan sus pasos.

Más allá, en el fondo

veo hombres, mujeres y niños

que con las manos me llaman,

veo a mi padre con su wayra

veo a mi madre con su cascabel,

su pelo blanco hablando de un largo camino.

En una vasija ferviente

veo a mis hermanos

veo a mis hijos.

Taita, busco, busco y no me veo.

Siento mi cuerpo temblando de frío

y no entiendo,

si sentado junto al fogón escucho tu canto (Jamioy, 2010, p. 137).

En este poema titulado *Vasija ferviente* la voz poética de nuestro autor es la de aquel que se encuentra bajo el influjo divino de la medicina ancestral del yagé. Su título sugiere la devoción con la que recibe la medicina y la visión espiritual que posteriormente enuncia. Es un brebaje que baña su alma y le permite ver con claridad la capacidad de transformación del taita curaca en otros seres de la naturaleza, en este caso, uno emplumado. Las plumas, como elementos propios de los taitas, llevan consigo la sabiduría de quienes pueden verlo todo desde las alturas como las aves, pero en esta ocasión

se encuentran en ellos personificados los rostros de sus ancianos ancestros, de antiguos sabedores, quienes, en la chuma de la voz poética, danzan y exploran con el aliento sanador de limpieza y sanación, cantan, soplan, chupan[10].

Como voz poética, logra ver a su comunidad que lo llama siempre al *Bëngbe Uáman Tabanoc*, que se traduce como: "Nuestro Sagrado Lugar de Origen, lugar de partida y llegada". Divisa a sus padres con los elementos de poder como la guaira y el cascabel, generando el viento y el sonido para ahuyentar las sombras de entidades maliciosas. Reconoce humildemente el cabello cano de su madre que connota las hebras de sabiduría y experiencia con las que teje y, a su vez, en la vasija, puede ver a sus hermanos e hijos, el tiempo pasado, presente y futuro contenido en ella. Asimismo, el temple de ánimo del poema da cuenta de una voz poética que sufre el arrobo de no hallarse a sí mismo porque, posiblemente, esté sobrellevando lo que para los camëntsá significa la enfermedad,

10 Durante el ritual del yagé, los taitas sabedores chupan partes del cuerpo del paciente, bien sea física o energéticamente, como extrayendo con el aliento la energía de bloqueo que genera la enfermedad. Se ha observado que chupan sobre los vórtices de energía que en las culturas orientales se les conoce como chakras. Posteriormente, los tatšëmbwá tienden a vomitar lo chupado.

> un tropiezo de vivir, una pérdida momentánea de identidad, un dilema, una solución inconclusa, una experiencia de ajuste. En esa misma medida la enfermedad no puede caer en un acto de orquestación magnífica y absoluta, como si el chamán fuera un director de orquesta y el paciente un músico que disuena en la armonía de la orquesta por haberse perdido en la partitura (Pinzón y Garay, 1996, p. 176).

A pesar de encontrarse frente del *shinyak* o fogón escuchando el canto re-ordenador del taita, la voz poética se enfrenta a su sombra y la planta maestra del yagé le muestra generosamente dónde y a quiénes pertenece. Esta propuesta poética del artista busca manifestar, desde la palabra y el verso, una experiencia que podría simbolizar la muerte como experiencia mística chamánica. El *biajiy* conduce a ciertos estados de vacío o muerte del ego, donde los presupuestos que nos configuran desaparecen, pues bien, pueden ser los causantes de la desarmonización del cuerpo. La planta hace un llamado al vaciamiento para aprender de la virtud del silencio como principio creador. Así, el vómito y la diarrea que produce la medicina son la vía para deshacerse de un exceso de yo.

El autor camëntsá no imaginó nunca que la lengua escrita en español le permitiría, no sólo reforzar sus rasgos identitarios al fragor de

la lengua madre camëntsá de sus mayores, sino que también le permitiría hacer las preguntas que varios de nuestros autores amerindios se vienen formulando. Así, se buscaría en la exploración del diálogo con sus mayores, una resignificación de su práctica como poetas, extendiendo sus clarificaciones y contradicciones al viento que nos roza la piel a todos cuantos habitamos la tierra. Así, el poeta reactualiza el lenguaje del agua, de los pájaros, de las flores, del fuego, de la luna, de la música, de la vida misma, auspiciando el reencuentro del pasado ancestral con un hoy que nos convoca en la búsqueda de belleza que conmueve, trae alivio y sanación insospechada de la palabra bonita, impregnada de sencillez, sabiduría y profundidad.

El fogón como testigo de lo innombrado hecho palabra

Es casi un imperativo mencionar la influencia del poeta mapuche Elicura Chihuailaf en la obra de nuestro autor *camëntsá*, pues Jamioy se suma alejercicio mismo de recoger de la oralidad de su pueblo, los motivos de su oralitura, reflexionando en torno al género que resulta de una riqueza en la que la intuición desborda las categorías críticas. Es alrededor del fuego, donde existen una intimidad y un misterio que se tejen desde el cálido aliento antiguo de quienes se entretejen en su contenido.

Para nuestro autor, el shinÿak, tulpa o fogón es considerado el lugar sagrado de las tres piedras que sostienen la vida en comunidad. Siempre se encuentra encendida y, así parezca dormida, alrededor de ella se forja íntimamente el carácter del hombre camëntsá. Junto al calor del fuego confluyen las intenciones de la vida familiar, de la vida en comunidad: se preparan los alimentos que en su principio fueron cosechados o intercambiados de la chagra familiar. De igual manera,

> se sazonan la antigua y la nueva palabra, alimento que llena el espíritu de nuestra vida. Junto al fogón se sientan los abuelos, las tías, los tíos, los papás y nosotros los hijos; mientras se asan el choclo y las arepas de maíz, o se tibia la chicha, o se cocina la sopa del veshán, el abuelo cuenta sobre nuestro origen, sobre los lugares sagrados, sobre las plantas medicinales, sobre los principios de vida. Es allí donde nos alimentamos de la antigua palabra, aprendemos y empezamos a inventar la nueva palabra para no morir en el transcurrir del tiempo" (Jamioy, 2012, p. 149).

Escarba las cenizas

Hijo, abandonado está el fogón de donde desprendiste tu nombre

mientras con frío buscas abrigo fuera de tu propia energía.

Regresa,

siéntate en el círculo donde las palabras del abuelo giran.

Pregúntale a las tres piedras, ellas guardan silenciosas el eco de

antiguos cantos.

Escarba en las cenizas, calientita encontrarás la placenta con que

te arropó tu madre (Jamioy, 2010, p. 135).

En el poema anterior denotamos cómo se manifiesta la poesía visión-práctica en nuestro autor, es decir, la poesía en función de sus principios axiológicos y la praxeología camëntsá desde un énfasis narrativo intergeneracional. Así pues, la voz poética es la de la madre o el padre que le recuerda al hijo la desgarradura de abandono que provoca el saberse lejos del fuego que convoca la vida en familia y colectividad; el olvido del territorio; el olvido del tótem u oráculo que resulta siendo el fogón que contiene su identidad primigenia, la del abrigo de sus mayores; el círculo energético que lo constituye; la música vibratoria de los antiguos cantos de los sabedores. La voz imperativa y, a su vez, profundamente amorosa, de la madre o del padre le pide al hijo regresar, pues

percibe su confusión frente al mundo heterogéneo en el que se encuentra. Le pide escarbar en las cenizas sensibles al devenir del viento, del tiempo, del destino, de las trasformaciones históricas y culturales, porque sabe que en ellas se sustentan la vida y el poder de su fuero interno.

Por muy frías que aparentan ser las cenizas, en su sentido literal y metafórico, las cenizas de una tulpa que nunca se apaga son el indicio de un fuego que se avivó, ofreciendo luz espiritual materializada en el círculo de la palabra de los mayores. Es el fuego que se ha empleado para cocer los alimentos de la chagra familiar o para que fuera resguardo de la placenta enterrada en el momento de su nacimiento, la misma con la que se conformó en un principio en el vientre fértil de su madre, quien hoy le recuerda que dicha placenta, fue también alimento de la tierra en la que descansa dicha tulpa o fogón. Se trata, pues, de una de las prácticas o rituales en la sociedad camëntsá en la que, además de acercar el recién nacido al fuego y cortar cerca de él su cordón umbilical, se entierra la placenta debajo del *shinyak* o cerca del mismo, a veces acompañada por un tizón de carbón, símbolo del calor de la amistad, asegurando con este ritual, una vida social activa y feliz, rodeado de amigos y calor humano[11]. Así mismo, este ritual simboliza la semilla enterrada

11 La placenta se entierra entre otras razones, para evitar brujerías sobre la familia (Pinzón y Garay, 1996,147).

en la Madre Tierra o Tsëbatsana Mamá, sustento que lo fortalecerá desde dicho momento hasta volver a ella en la muerte. El escarbar en las cenizas es, pues, la representación de identidad, integración y resistencia del pueblo camëntsá; es el abono natural de la vida y la tierra, la promesa amorosa de protección del universo que su madre y su padre le recuerdan.

Podemos decir finalmente que todas las prácticas culturales del pueblo camëntsá están regidas por la sabiduría del corazón otorgada por el sagrado bejuco, *biajiy* o yagé, planta enteógena que conecta al ser humano con un principio divino: la salud es la posibilidad de vibrar en la energía del amor. La palabra poética que se desgaja en versos, la palabra cantada que se comunica con la pinta, la vocal cargada de alma del ícaro, los soplos de la guaira y el aliento con la loína o harmónica, son manifestaciones que buscan la armonía y equilibrio natural cósmico, mental espiritual y físico con su entorno.

La diversidad de las artes chamánicas es una lucha por la ternura, ya que estas contienen una espiritualidad como dimensión política profunda de vida, que no es propiamente una espiritualidad encerrada en sí misma, sino un fuego que cuando se enciende, lo ilumina todo. Estas artes de nuestro pueblo camëntsá son la respuesta creadora para la reafirmación de la vida; son la memoria como el acumulado social de la

existencia; son la revitalización de la cultura; son la identidad como discurso de preguntas vitales desde los actores vitales de la memoria.

La colectividad camëntsá procura la concreción del mito, el mismo que les permitió el alcance y la supervivencia hasta nuestros tiempos. Por lo tanto, los versos del maestro Jamioy son la repetición de un legado que asegura su permanencia en el tiempo y el tejido identitario de su comunidad que, en el ejercicio mismo de autopercibirse y nombrarse, sana su entorno, sana sus tiempos al mirar de frente su historia, revitaliza su lengua y se apropia de su territorio donde quiera que se encuentre.

Danzantes del viento son los mismos camëntsá, toda su comunidad: sus padres, los taitas sabedores, los médicos yageceros, las mujeres dadoras y tejedoras de vida y arte, los músicos que amenizan el día grande del reencuentro anual del Bëtscanaté o fiesta o carnaval del perdón. A todos ellos y, ante todo, al Creador *Bëngbe Bëtsá* y la Madre Tierra Tsëbatsana Mamá esta dedicado el libro *Bínÿbe oboyejauyéng*. Hasta el momento, nos hemos detenido a reflexionar en torno a las representaciones poéticas alusivas a los taitas sabedores, eje cultural de su pueblo, quienes además nos ayudan a comprender el mito que se enriquece en las experiencias mágicas propias de sus ceremonias de sanación; sin embargo, es pertinente mencionar que los danzantes del

viento, como los nombra nuestro autor, animan cada una de las artes que resultan del saber chamánico, asegurando los procesos de sanación física, mental, espiritual y cósmica.

A partir de la palabra bonita, nuestro autor define la poesía como si esta fuese una energía que conecta y moviliza a los danzantes hacia las manifestaciones de la vida misma, hacia los fenómenos sutiles de la naturaleza. La poesía es para la voz poética, la misma energía del viento compartido de sus ancestros. Personificado en versos, dotado de habla y memoria, el viento está hecho de lo mismo que el aliento de sus mayores, dueños de las huellas antiguas que han dejado caminos a su paso. A su vez, establecimos que los aportes de la oralitura de nuestro autor camëntsá son una invitación a devolverle el corazón a la naturaleza sagrada de nosotros mismos, pues "Todo cuanto nuestras manos palpan / tiene espíritu" (Jamioy, 2010, p. 51), y, en este conocimiento de la energía espiritual vibratoria de la naturaleza, es donde radica la comprensión de la potencia chamánica de la palabra intencionada que se proyecta sobre el mundo. Porque son en sí mismas, palabras de poder, palabras que más allá de su eficacia simbólica o de transmisión de los sentidos, son articuladas por nosotros más allá de la razón, afectando así la realidad que nos constituye, haciéndonos partícipes de la experiencia de sanación. Es a partir de ella, y en

consonancia con un pluriverso, que actualizamos un conocimiento inaprehensible en el que brotan un diálogo y una confrontación con los supuestos racionales que nos conforman.

Referencias

Alegría, E. (2018). *Los Ícaros: Caracterización del Elemento Musical como medio de Sanación en el ritual de toma de Yagé del Taita Marcelino Chicunque*. Sibundoy, Putumayo [Tesis de grado]. Universidad del Valle. Biblioteca Digital Univalle. http://hdl.handle.net/10893/12259

Arenas, D. (2019). *Binybe oboyejuayëng/ Danzantes del viento: tejido oraliterario de memoria y tradición camëntsá* [Tesis de grado]. Pontificia Universidad Javeriana. Repositorio Institucional Javeriano. http://hdl.handle.net/10554/44751

Cas(z)a de Letras. (2022, 28 de noviembre). *Cas(z)a de Letras 98 Hugo Jamioy* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=txWAzIosfuE&t=352s

Chindoy, M. (1986). *Yagé y la cultura popular colombiana.* Instituto Colombiano de Antropología, América indígena, 46(1).

Eliade, M. (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.* Fondo de Cultura Económica.

Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia.* Ediciones UNAULA.

Galeano, E. (2010). *Ser como ellos y otros artículos.* Siglo XXI editores.

Guerrero Arias, P. (2018). *La chakana del corazonar.* Abya-Yala. http://repositoriointerculturalidad.ec/jspui/handle/123456789/9581

Iturriaga, A. & Rivera, R. (2016). *Ayahuasca de la selva su espíritu.* Rumi Ediciones.

James, A., & Jiménez, D. (2004). Chamanismo, el otro hombre, la otra selva, el otro mundo. Entrevista a especialistas sobre la magia y la filosofía amerindia. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Jacanamejoy Juajibioy, M. I. (2017). *Ritual del yagé, elemento central de la medicina kamëntsá* [Tesis de grado]. Universidad Nacional de Colombia Sede Amazonía. Repositorio Institucional UNAL.3

Jamioy, H. (2010). *Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento*. Ministerio de Cultura. https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll8/id/6

Juajibioy Chindoy, A. (1989). *Relatos ancestrales del folclor camëntsá.* Fundación Interamericana.

Juajibioy, J. (2012). *Pensando, Hilando y tejiendo los símbolos de la vida.* Lenguaje creativo

de las etnias indígenas de Colombia. Suramericana.

Pinzón, C. & Garay, G. (1998). Inga y kamsá del Valle de Sibundoy. En C. Pinzón, R. Suárez & G. Garay, Mundos en red. La cultura popular frente a los retos del siglo XXI (pp. 25-50). UNAL. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/3090

Rocha Vivas, M. (2018) *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas.* Universidad de los Andes.

Salazar Molano, J. (2018). *Antigua y nueva palabra en la obra de Hugo Jamioy Juagibioy* [Tesis de pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana.

Steiner, R. (2013) *La esencia de lo musical. Una vivencia tonal en el ser humano.* Antroposófica. Red de Bibliotecas de ODUCAL. https://bibliotecadigital.oducal.com/Record/ir-10554-15941?sid=182497



Literatura occidental, tradición oral indígena y la práctica encarnada chamánica en México

Ivy Alana Rieger

Investigadora, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México



Este capítulo explora las relaciones presentes entre la literatura occidental, la tradición oral indígena y las prácticas chamánicas que se llevan a cabo en varias comunidades indígenas mexicanas. En diferentes culturas, los chamanes son los intermediarios entre los seres humanos, los seres sobrenaturales y lo divino.

Prácticas como rituales, ritos, cantos, música, el uso de palabras sagradas, el uso y consumo de sustancias específicas, además de la recitación oral de diferentes mitos y leyendas en el contexto chamánico son elementos intrínsecos en la producción simbólica indígena. Defino estos discursos y actividades como la "literatura encarnada" de los chamanes, que forma parte de sus tradiciones orales pero que no está típicamente documentada textualmente.

Estas prácticas han sido una fuente de inspiración literaria occidental, específicamente en las obras poéticas hechas por autores que, en algunos casos, han convivido con los miembros de las comunidades indígenas mexicanas y hasta participado en sus prácticas chamánicas. El análisis de estas obras etnopoéticas y su relación con las prácticas chamánicas indígenas revela la compleja naturaleza de las políticas de representación en la producción literaria, cuyas voces importan en el contexto occidental.

El perspectivismo chamánico: la relación entre cuerpo y creencia

Las prácticas chamánicas dependen en gran medida de la relación íntima que existe entre el cuerpo y el *performance*, la cual cobra vida a través de actos expresivos de encarnación o *embodiment*. La práctica de la cultura es, en parte, sobre las maneras a través de las cuales los individuos utilizan sus cuerpos para practicarla, renovarla e incluso transformarla con el paso de tiempo. Las prácticas performativas o "encarnadas" también son una parte esencial de la creación y reforzamiento de los sentidos de pertinencia experimentados por parte de los actores sociales. Además, la cuestión de tradición figura mucho dentro los actos performativos de la cultura, particularmente cuando se trata de conceptos como "la autenticidad" y "la autoridad cultural" que supuestamente posean o no los participantes.

El cuerpo humano, observó Marcel Mauss (2007), es "el primer y más natural instrumento" de los seres humanos, que les otorga un lienzo en blanco para la práctica de la cultura en todos sus sentidos. Estas prácticas de *embodiment* forman una parte esencial de cómo los participantes, como en el caso particular de las prácticas chamánicas, definen quiénes son dentro y fuera de este contexto específico. Ciertas prácticas encarnadas o performativas pueden marcar a un individuo como el/la portador/a de conocimientos

ancestrales asociadas con las creencias religiosas indígenas, las cuales son transmitidas de generación en generación, no a través de textos, sino a través de prácticas corporales. Así mismo, los participantes o destinarios de las destrezas chamánicas están identificados como tal por las prácticas encarnadas que realizan dentro y fuera del contexto ritual. El cuerpo es, entonces, sujeto, productor de conocimientos y el punto de partida para el análisis social.

El *embodiment* es un concepto que informa directamente las conceptualizaciones individuales y colectivas relacionadas con la pertenencia y los roles sociales que este conlleva en sus comunidades. La cultura no está simplemente escrita sobre el cuerpo, sino el cuerpo es la base de la percepción en sí. Como notó Merleau-Ponty (2005):

> La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera es un acto, una toma deliberada de una posición; es el trasfondo en el que se destacan todos los actos y presupuestado por ellos. La verdad no habita sólo "hombre interior" porque no hay "hombre interior", el hombre está en el mundo, y sólo en el mundo se conoce a sí mismo.
>
> Así, el cuerpo es el vehículo principal que nos ayuda a entender a otros y a nosotros mismos como "seres-en-el-mundo":

> La experiencia revela debajo el espacio objetivo, en el que el cuerpo finalmente encuentra su lugar, una espacialidad primitiva de la cual la experiencia es simplemente la cubierta exterior y que se funde con el ser mismo del cuerpo. Ser un cuerpo es estar atado a un mundo determinado…nuestro cuerpo no está principalmente en el espacio: es de él (p. 171).

Pensar en el *embodiment* como algo conectado con el concepto del ser-en-el-mundo orienta el análisis hacia las experiencias únicas y variadas de los actores sociales y sus interacciones con los marcos culturales presentes en su entorno.

Como un elemento destacado de la percepción, el cuerpo es una entidad fluida y multidimensional que es, a su vez, tanto productora como receptora de los discursos culturales (Battaglia, 1992; Farnell, 1999; Featherstone y Turner, 1995; Kimmel, 2008; Lock, 1993; Reischer y Koo, 2004). Steven van Wolputte (2004) notó que, por un lado, el cuerpo "es un lienzo dentro del cual los cambios culturales, sociales y políticos están proyectados. Por el otro lado, [el cuerpo] es el enfoque y objetivo principal de estos cambios" (p. 264). Además, una persona "no habita un cuerpo estático, sino que se encarna subjetivamente en un proceso de ser fluido, emergente y negociado" (Waskul y Vannini,

2006, p. 3). Así, los seres humanos y no humanos se conviertan en "cuerpos sociales", símbolos importantes para pensar sobre "las relaciones entre naturaleza, sociedad y cultura" (Scheper-Hughes y Lock, 1987, p. 6). Estas relaciones se presentan dentro del contexto específico de la cultura chamánica en las comunidades originarias de México.

El análisis de las prácticas encarnadas y performativas dentro del contexto chamánico nos ayuda a entender las relaciones presentes entre los conceptos de cuerpo y creencia que son representativos, en muchos sentidos, de la identidad cultural de los participantes. El concepto del perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro resulta muy útil para investigar las relaciones entre las prácticas encarnadas de cuerpo y de creencia como se viven en el contexto chamánico dentro de las comunidades indígenas mexicanas. Para Viveiros de Castro (2004), el perspectivismo amerindio se refiere a un punto de vista específico que no distingue entre humanos y no humanos, además de no incorporar los conceptos de alma y espíritu en los seres no humanos. Porque "la condición original común a humanos y animales no es la animalidad, sino la humanidad (p. 41). Viveiros de Castro (2004) argumenta que la cultura en sí es el factor principal que aleja a los humanos del mundo natural. No existe la separación clásica

entre naturaleza y cultura en el pensamiento indígena. En cambio, estos conceptos están incorporados en las prácticas cotidianas de las personas y expresados a través de las prácticas corporales. Así, la humanidad se convierte en una condición con características específicas espirituales que no se eliminan del contexto natural, sino que representa otro aspecto de él.

Aunque es importante no generalizar sobre las supuestas características inherentes presentes en la psicología de las comunidades indígenas, el contexto chamánico otorga un buen ejemplo de ellas, específicamente en su relación con el tema del cuerpo. En gran medida, la producción "literaria" de los chamanes está escrita sobre y a través del cuerpo dentro del contexto ritual, donde comparten los conocimientos y creencias cosmológicas indígenas con los participantes, los seres no humanos y otros especialistas religiosos. Sin embargo, los *performances* encarnados del chamán también se llevan a cabo sin espectadores y a veces el chamán se encuentra físicamente solo realizando su tarea. El cuerpo chamánico es, entonces, el producto de las creencias, prácticas y expresiones literarias que se ponen y también se producen a través de prácticas de *embodiment*.

En el contexto de las comunidades indígenas mexicanas, las características de las prácticas chamánicas son diversas y se corresponden con las particularidades de sus

diversos contextos culturales. Sin embargo, existen algunas características generales, como el nahualismo, el valor simbólico de la naturaleza y la práctica ritual en sí, que coinciden con creencias cosmológicas asociadas con las culturas prehispánicas. El nahualismo, por ejemplo, es un concepto mesoamericano que viene del náhuatl "nahualli" y significa "brujo" o "maladoso", alguien "que tiene la capacidad de transformarse en animal o en otras formas de entidades o seres; e incluso puede manipular las ánimas de los difuntos que andan 'penando'" (Vélez Cervantes, 1996, p. 34). Ser nahual implica una disolución de los límites del cuerpo humano y no humano donde un ser con características de los dos tipos existe. Muchas veces, el chamán también es un nahual, alguien que camina entre los dos mundos. Un nahual puede ser identificado por su forma humana tal como por su forma no-humana.

En la comunidad mixteca de San Juan Mixtepec, en Oaxaca, por ejemplo, los lugareños cuentan a menudo sus experiencias con nahuales en la montaña, particularmente durante la caza, donde encuentran presas como venados y se vuelven incapaces de disparar sus armas porque estaban congelados por la mirada intensa del animal. La causa de su falla era porque estaban "embrujados" por un nahual. Los nahuales también aparecen después de medianoche, cuando caminan por los techos de las casas buscando cualquier ventana

o puerta abierta para poder meterse e invadir los sueños de las personas, causando pesadillas y haciendo hechizos. Esto es muy distinto de cuando las personas sueñan con ciertos animales. En el contexto mixteco la creencia es que cuando una persona nace también nace su nahual en el bosque. Cuando una persona sueña con un animal, esto significa que el animal, su nahual, está listo para unirse con su parte humana. Si su nahual muere, esto puede causar daño físico a una persona. Cuando una persona muere, también muere su nahual.

Parte del perspectivismo amerindio propuesto por Viveiros de Castro implica una relación íntima con la naturaleza, la cual es de suma importancia en las prácticas chamánicas en muchas comunidades indígenas en México. Los chamanes usan diferentes plantas como yerbas, cactáceas, flores y las costras, ramas y hojas de los árboles tal como la sangre,el pelo, la piel, los dientes, cuernos y órganos de los cuerpos animales en sus rituales. Estos materiales encarnan diferentes propiedades espirituales y medicinales que son utilizados para fomentar las conexiones entre el cuerpo chamánico y el divino. El chamán o el destinatario de sus rituales puede consumir esto productos o usarlos en el contexto ritual para abrir canales para comunicarse con los seres espirituales y el mundo natural. El uso de plantas específicas, como el peyote, también provoca

reacciones alucinógenas que complementan las prácticas rituales. El territorio en sí también tiene un rol importante para los chamanes, quienes se adscriben al concepto de "etnoterritorios", o la idea que ciertos lugares el paisaje como ríos, cuevas, las cimas de las montañas y bosques cuentan con un significado religioso o simbólico para la población local. Como notó Alicia Barabas (2006), para los actores sociales no hay territorios abstractos sino aquellos marcados por lugares poderosos, tatuados por las gestas de los héroes míticos y los rituales que los cargan de significados. Dentro de estos territorios viven los "dueños de lugar", los seres sobrenaturales que son los guardianes del espacio. Es en estos lugares que los chamanes hacen ofrendas a estos espíritus o a los otros seres con quienes interactúan como parte de sus prácticas rituales.

Los rituales cuentan con las características más performativas de las prácticas chamánicas. Danzas que honran los dioses, trances, cantos, música, vestimenta y oraciones tienen su lugar como actos performativos que invocan a los espíritus y guían el encuentro entre los chamanes y el mundo sobrenatural. Prácticas como la danza del venado entre los grupos yaqui y mayo honran la relación sagrada y recíproca entre este animal y el ser humano durante el ciclo festivo de estas comunidades. Todos estos elementos y más forman el contexto ritual chamánico, el

cual está enfocado en disolver la barrera entre los planos humano y no-humano para lidiar con la condición de la humanidad que a veces impide la comunicación con lo divino.

La literatura encarnada de los chamanes

Estos ejemplos resaltan la importancia del cuerpo en las prácticas chamánicas presentes en diferentes culturas indígenas mexicanas. A través de distintas prácticas corporales realizadas dentro y fuera del contexto ritual, los chamanes construyen mundos simbólicos. El cuerpo chamánico es un vehículo que produce conocimientos culturales a través de diferentes prácticas encarnadas y es una herramienta para dialogar con lo divino. Es a través del cuerpo que el chamán produce las expresiones literarias y artísticas que son sus interpretaciones de visiones, interpretaciones, consejos y comunicaciones con los espíritus. Como en muchas culturas originarias alrededor del mundo, la tradición oral domina estas prácticas. No es común encontrar representaciones textuales de oraciones o rituales sagrados escritos por los propios chamanes, aunque los antropólogos han documentado muchos de ellos en sus investigaciones académicas. Lo que sí existe son representaciones visuales que proporcionan lecturas específicas sobre las prácticas sagradas, suceptibles de ser leídas si uno está inculcado en los discursos culturales que

muchas veces están presentes sobre los propios cuerpos de los chamanes.

Podemos identificar varias características generales que comparten los chamanes indígenas mexicanos y que componen lo que defino aquí como la literatura encarnada: las conexiones con la naturaleza,la tradición oral y las prácticas corporales. Estos elementos típicamente, pero no exclusivamente, se practican dentro del contexto ritual. Las conexiones con la naturaleza hablan de las variadas maneras a través de las cuales los chamanes conviven con su entorno natural. Esto puede llevarse a cabo a través de los encuentros que tienen con lo divino, los animales, las plantas o los nahuales dentro de los etnoterritorios. El chamán interactúa directamente con estos seres, usando oraciones o palabras sagradas, dejando ofrendas, recolectando materiales naturales usados en rituales o teniendo visiones. Estas experiencias resaltan el uso del cuerpo como vehículo de comunicación directa con lo divino y como recipiente para la transferencia de peticiones por parte de terceros. La tradición oral se refiere a todas las oraciones verbales usadas por el chamán, las cuales pueden incluir cantos y palabras sagradas recitadas durante los rituales u otras prácticas relacionadas. También puede referirse a los cuentos, las leyendas y explicaciones de las tradiciones que este otorga a oyentes y aprendices. Típicamente, los chamanes no hablan de sus tradiciones o usan

ciertas oraciones o palabras si no están ubicados en el contexto físico o emocional adecuado. Las prácticas corporales se refieren a las prácticas de *embodiment* que realizan los chamanes dentro y fuera del contexto ritual. El cuerpo es utilizado como una herramienta durante ciertos rituales, donde el chamán consume sustancias físicas o manipula el cuerpo mismo a través de ciertos gestos o danzas para conectarse con lo divino. Las prácticas corporales también incluyen el uso de ciertos atuendos y accesorios como parte del *performance* chamánico.

Tomamos el ejemplo de los chamanes de la cultura wixárika, comúnmente conocidos como los huicholes, quienes son algunos de los personajes más destacados en términos de interés académico y turístico en México. La tradición chamánica wixárika está marcada por las varias prácticas de *embodiment* que se llevan a cabo a través de su vestimenta, rituales y obras artísticas que realizan, las cuales representan la literatura encarnada de este grupo indígena. Como parte de su imaginario cultural se encuentra el concepto de *nierika*, que ha sido traducido como "visión", "devenir" y "símbolo" por parte de los académicos (Kindl, 2008; Lumholtz, 1986). *Nierika* está expresado a través del arte de estambre, los bordados presentes en las prendas y en las oraciones, canciones y música asociada con sus contextos rituales. O cómo observó Johannes Neurath (2009):

> *Nierika* es un 'concepto mana', multifacético, cuya complejidad particular es el resultado de la complejidad del contexto ritual. No está pensado, en primer lugar, para ser comprendido, ya que únicamente cobra sentido a partir de un análisis del proceso ritual.

Los cuadros bordados en estambres de distintos colores hechos por parte de los chamanes wixárika son *nierika*, representaciones artísticas de sus visiones y sueños sobre los encuentros que tienen con lo divino. Estos cuadros también son estéticamente atractivos y son populares entre los turistas y otros consumidores del arte folclórico mexicano. La ropa y accesorios que portan los chamanes también representan la práctica encarnada de sus tradiciones. Los bordados típicamente consisten en imágenes de venados, aves, la luna y el sol, el peyote, entre otros, todos asociados con la cosmovisión y las creencias simbólicas de los wixárika. Este ejemplo etnográfico refleja las prácticas culturales de un grupo indígena en particular y no significa que estos patrones culturales se repiten de la misma manera en otros contextos. De hecho, en muchas comunidades indígenas la práctica chamánica está clasificada bajo la categoría de curanderismo o está incluida dentro de la medicina tradicional.

Etnopoesía y el consumo occidental de la literatura encarnada chamánica

Los conocimientos chamánicos están intricadamente ligados con el contexto social dentro del cual se realizan. He identificado su producción "literaria" como la suma de las diferentes prácticas encarnadas, realizadas por parte de los chamanes, manifestadas en formas distintas a través del arte,el canto, las oraciones y los rituales, entre otros ejemplos. Esta "literatura" no está típicamente documentada de manera textual, sino que está expresada directamente a través del cuerpo en las diferentes prácticas corporales asociadas con específicas actividades rituales. En Occidente existe una fascinación con la literatura encarnada chamánica, la cual ha inspirado a varios autores a orientar sus obras sobre el supuesto valor social de las perspectivas indígenas o bien a crear expresiones artísticas inspiradas en sus propias experiencias de convivencia con estas comunidades.

Esta orientación académica está reflejada en el concepto de la etnopoesía, originalmente propuesta por Jerome Rothenberg y popularizado por Dennis Tedlock (2011), quien la definió como:Una poesía descentralizada, un intento de escuchar y leer la poesía de los "otros" distantes, fuera de la tradición occidental como la conocemos ahora…Nuestro interés principal es la poesía de las personas quienes son étnicamente alejadas de

nosotros, pero es precisamente en este intento de cruzar estas brechas que traemos nuestra propia etnicidad y la poesía que esta conlleva en una consciencia más plena.

La etnopoesía implica una orientación práctica y teórica que considera las características multifacéticas implícitas en la tradición oral indígena, como a tonalidad, las pausas, los silencios, los ruidos y los gestos. Estos elementos comúnmente complementan la narración de las leyendas o cuentos y forman parte importante de los discursos orales. Los lingüistas y antropólogos utilizan esta metodología para realizar traducciones o representaciones textuales supuestamente más fieles a las versiones originales orales de estos discursos. Efectivamente, esto crea un corpus de obras literarias producido y consumido principalmente por el mundo occidental no indígena. Estos documentos son representaciones textuales de la memoria colectiva de un grupo o comunidad y raras veces regresan a las manos de los autores originales y mucho menos en el idioma original. Sin embargo, la etnopoesía representa un movimiento ambicioso dentro de la academia que aboga por ser una mayor reflexión sobre el alcance e impacto de sus investigaciones y más inclusivo en las representaciones de las perspectivas indígenas en general. Más allá de las traducciones de los discursos orales recapitulados por parte de los antropólogos, que forman parte

de antologías textuales, existen obras producidas por autores inspirados en sus propias experiencias con las culturas indígenas.

Serge Pey, poeta francés, documentó sus extensas experiencias con los chamanes wixárika en su obra *Nierika. Cantos de visión de la Contramontaña* (2012). Pey se describió a sí mismo como un "poeta-chamán" que, según las palabras de Martine Monteau, "nos traduce las etapas de un viaje inenarrable efectuado entre los indios huicholes de México que lo iniciaron en su sa-Ver y en la poesía física" (Flores, 2009, p. 5). Pey (2012) recuenta los viajes místicos que experimentaba después de consumir el peyote con los chamanes wixárika dentro del contexto ritual. Sus poemas representan una interpretación occidental de las tradiciones típicamente encarnadas por parte de los chamanes indígenas. Consumir la "medicina" del peyote, recitar las palabras sagradas, hacer la peregrinación física a Wirikuta (también conocido como Cerro el Quemado, ubicado en el estado de San Luis Potosí, en México), tener visiones, sueños u otras experiencias componen lo que Pey consideraba parte de la "experiencia poética" o como notó Baéz Rodríguez (2014):

> Para Pey, la poesía no se encuentra separada del fenómeno oral, ni tampoco de los demás sentidos del cuerpo. Es por eso que frecuentemente la recitación de sus poemas

> está acompañada por un acto corporal…para Pey, la experiencia poética intenta vincular al máximo nivel posible todas las experiencias sensoriales que conforman el cuerpo humano (p. 61).

Toma, por ejemplo, su poema titulado *El espíritu del peyote* (Pey, 2012):

> Así que el espíritu del
>
> Peyote
>
> es un saltamontes
>
> negro
>
> en el centro
>
> de una asamblea de
>
> piedras que deciden el
>
> sentido de la montaña
>
> así que él que
>
> no respecta al
>
> espíritu del peyote
>
> muere en la nube
>
> que cae en el humo
>
> he aquí que un chamán
>
> camina hacia el desierto
>
> y degüella al primer

sol

sobre la primera flor

y lo ofrece a las abejas

interminables

que lo beben (p.31).

Así, Pey describe las relaciones entre la naturaleza, las experiencias corporales y el contexto espiritual/ritual/religioso wixárika filtrado por sus propias interpretaciones culturales como occitano y documentado textualmente a través de la herramienta literaria occidental de la poesía.

José Vicente Anaya es un poeta mexicano quien fue el primero en introducir la etnopoesía a la literatura mexicana. En su obra *Híkuri*, Anaya exploró la relación entre cuerpo y práctica a través de expresiones poéticas de sus propias experiencias místicas con los chamanes del grupo indígena rarámuri (tarahumara). O, en las palabras de José Reyes González Flores (2016) "*Híkuri*, al igual que su autor, José Vicente Anaya, viven donde el cuerpo está, ya que su domicilio son los sueños, y la mente viaje a donde 'jala' el cuerpo"(p.18). Más allá de ser una expresión literaria meramente trascendental, Anaya ofrece un comentario social valioso sobre las relaciones históricas y contemporáneas de poder presentes entre las comunidades indígenas mexicanas y

occidentales, como se nota en este fragmento de *Híkuri* (Anaya, 2016).

NEJE RAWÉWARI *HÍKURI* GO'ISHIMA/ PIRI MU ORÁA YENA ATZA

Se ha roto la vieja talega de los pensamientos/

"Pensamientos /Rahualegareguru: 100 arañas chavochi

inyectan ponzoña en los ojos de Dios/

Neje ke Chavochi jú/ (pp. 33-34)".

Los extraños conquistadores (chavochi) dicen "tarahumara", no saben decir rarámuri, los pies corredores, gente que viene de donde Rayena (el sol) es devorado por el mar todas las tardes. Los cantos Wikiráriame y Nawajírame son para la felicidad donde se expresan espíritu y cuerpo,cantos y danzas en el Tutuguri y el Tónari,iluminaciones y respeto con el *Híkuri*; borrachera, bromas y carcajadas con el Batari,asambleas de tribus para determinar la justicia social e individual.

Por eso, la obra en sí también puede ser considerada como un trabajo con calidades etnográficas, específicamente por su contextualización cultural de los conceptos cosmológicos indígenas y el uso del idioma rarámuri en el texto sin traducción al español. Todo eso está expresado a través de la perspectiva propia del autor como el Yo observador participante

quien es "el único elemento en el texto que puede modelizar un simulacro de realidad. No se trata de un discurso ajeno, sino de la expresión de la experiencia personal" (Ramírez Bello, 2016, p. 240). Así, la obra de Anaya es a la vez reflexiva y expresiva, descriptiva y crítica.

A manera de conclusión: reivindicación del otro a través de la literatura poética o el cuerpo chamánico como texto occidental.

La literatura chamánica encarnada implica una relación tangible entre los cuerpos físicos y las construcciones simbólicas culturales realizada a través del performance. Estas prácticas típicamente se llevan a cabo dentro del contexto ritual, rodeado por ceremonias, cantos, música, objetos, plantas, animales, incienso y un sinfín de otros elementos específicos que ayudan a sustentar la preservación, continuación y transformación de las tradiciones orales. Las obras textuales asociadas con el movimiento literario de la etnopoesía han documentado e interpretado estas prácticas artísticamente y a través del uso del lenguaje occidentalizado (en términos de idioma, enfoque y contextualización). Sin embargo, la pregunta que queda es si orientarse dentro de la cultura chamánica a través de una exploración literaria hecha por parte de personas no indígenas representa un homenaje a las culturas de donde estas tradiciones provienen o es un ejercicio en la objetificación de otro.

También es pertinente reflexionar sobre la dicotomía que existe entre la apreciación y la apropiación cultural y considerar su influencia en las investigaciones científicas y en la producción literaria. En los casos de Pey y Anaya, ambos autores documentaron sus propias experiencias de convivencia con los miembros de las culturas wixárika y rarámuri respectivamente, aunque no está claro, por no ser trabajos etnográficos en sí, por cuánto tiempo o bajo qué circunstancias estaban participando en estas actividades. Un elemento que sí es claro es la diferencia en perspectiva y tono de los dos autores. La obra de Pey parece estar más enfocada en las revelaciones personales asociadas con su propia experiencia mística con los chamanes y el peyote. En contraste, la obra de Anaya revindica las perspectivas, las experiencias y hasta las propias palabras de los indígenas y ofrece una representación crítica de sus creencias y prácticas culturales. Sin embargo, en ningún caso ofrecen un reconocimiento específico o una coautoría con los interlocutores cuyos conocimientos forman la base de sus obras. Sus creaciones artísticas están, entonces, enmarcadas por revelaciones esotéricas sobre la base de unos encuentros espirituales experimentados en espacios y con personas que cuentan con prácticas culturales que pueden ser concebidas bajo la mirada occidental como foráneas e incluso exóticas. Es por eso por lo que

sus interpretaciones parecen novedosas, y sí lo son, si uno no pertenece a estas culturas.

El cuerpo chamánico es un vehículo para la producción encarnada de las prácticas "literarias" que forman una parte importante de su particular orientación social. El consumo de esta tradición oral indígena por parte de externos nos habla de las relaciones de poder presentes en la producción científica, las políticas de representación y la valoración de ciertos tipos de conocimientos sobre otros. Como académicos, nos corresponde reflexionar críticamente sobre las maneras a través de las cuales los autores no indígenas interpretan los discursos literarios de otras culturas y la idoneidad de estas interpretaciones para la representación de estas tradiciones en general. Dar voz a las personas que históricamente no han contado con ella, no solo significa revindicar el supuesto valor de sus tradiciones ante una mirada occidental, sino también permitir que ellos hablen por sí mismos y bajo sus propios términos.

Referencias

Anaya, J.V. (2016). Híkuri. En J. R. González Flores. (Ed.), *Híkuri. Caminatas nocturnas. Híkuri ante la crítica (pp. 23-92)*. Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Baéz, A. R. (2014). *Poesía, chamanismo y visión en la obra Nierika: cantos de visión de la contramontaña de Serge Pey* [Tesis de grado]. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. . Scribd. https://es.scribd.com/document/443084877/Poesia-chamanismo-y-vision-en-la-obra-Nierika-cantos-de-vision-de-la-contramontana-pdf

Barabas, A. M. (2006). *Dones, dueños y santos: Ensayos sobre religiones en Oaxaca.* Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Battaglia, D. (1992). The Body in the Gift: Memory and Forgetting in Sabari Mortuary Exchange. *American Ethnologist,* 19(1), 3-18.

Farnell, B. (1999). Moving Bodies, Acting Selves. A*nnual Review of Anthropology*, 28, 341-373.

Featherstone, M. & Turner, B.S. (1995). *Body & Society: An Introduction.* Body & Society, 1(1), 1-12.

Flores, E. (2009). Pey/Peyotl: nierika y los cantos chamánicos huicholes. *Revista Laboratorio*, 1, 1-17. https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/adugobiri/pdf/Pey1.pdf.

González Flores, J. R. (2016). Palabras preliminares. En J. R. González Flores (Ed.), J.R (ed.), Híkuri. *Caminatas nocturnas. Híkuri ante la crítica (pp. 11-92)..* Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Kimmel, M. (2008). *Properties of Cultural Embodiment: Lessons from the Anthropology of the Body.* En R. M. Frank, R. Dirven, T. Ziemke. & E. Bernárdez (Eds.), Body, Language and Mind Volume 2: Sociocultural Situatedness (pp. 77-108).. Mouton de Gruyter.

Kindl, O. (2008). El arte como construcción de la visión. Nierika huichol, interacciones sensibles y dinámicas creativas. *Diario de Campo Suplemento,* 48, 33-57.

Lock, M. (1993). Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge. *Annual Review of Anthropology*, 22, 133-155.

Lumholtz, C.S. (1986). *El arte simbólico y decorativo de los huicholes.* Instituto Nacional Indigenista.

Mauss, M. (2007). Techniques of the Body. En M. Lock & J. Farquhar (Eds.), *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life (pp. 50-68).* Duke University Press.

Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. Routledge.

Neurath, J. (2009). *Reflexividad ritual y visiones múltiples en un cuadro de José Benítez Sánchez.* Indiana, 26, 29-45.

Pey, S. (2012). *Nierika: cantos de visión de la contramontaña.* Conaculta.

Ramírez Bello, E. A. (2016). *De la obra literaria como documento etnográfico. A propósito de Híkuri.* En J. R. González Flores (Ed.), Híkuri. Caminatas nocturnas. Híkuri ante la crítica (pp. 233-244).. Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Reischer, E. & K.S. Koo. (2004). The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the Social World. Annual *Review of Anthropology,* 33, 297-317.

Scheper-Hughes, N. & Lock, M.M. (1987). The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology. *Medical Anthropology Quarterly,* 1(1), 6-41.

Tedlock, D. (2011, 23 de mayo). *Ethnopoetics. Poems and Poetics.* http://poemsandpoetics.

blogspot.com/2011/05/jerome-rothenberg-dennis-tedlock-on.html

Vélez Cervantes, J. C. (1996). El nahualismo y los tapahtiani/nahualmej de Cuetzalan, Sierra Norte de Puebla. *Alteridades*, 6(12), 33-38.

Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En A. Surrallés & P. García Hierro (Eds.), *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno (pp. 37-82)*.. IWGIA.

Waskul, D. D. & Vannini, P. (2006). *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Ashgate.

Wolputte, S.V. (2004). Hang on to Your Self: Of Bodies, Embodiment, and Selves. *Annual Review of Anthropology*, 33, 251-269.



Una voluntad de poder y nada más

Federico Torres De Los Ríos
Universität der Künste Weissensee, Alemania



Dice Nietzsche (1985): "El mundo es una voluntad de poder —y nada más. Y tú mismo eres una voluntad de poder —y nada más" (p. 120).. Allí donde hay vida hay voluntad de poder. ¿Qué es crear? Es evocar el caos, es devenir en caos. Es ser el canto del chamán ancestral, el caos-cosmos.

El canto de los chamanes proviene de este ancestro, lo invoca, lo honra, danza en el devenir de su poder; el activar el cuerpo en este canto es la síntesis de "El mundo es una voluntad de poder y nada más".

En la vivencia de un cuerpo, el acto chamánico del canto implica ser la presencia activa de la creación, el sonorizar el espíritu, el hacerlo vibrar en el vientre, en el tórax y la garganta; es nomadizar el cuerpo, rehacer la materia anatómica en el corazón del cosmos. La palabra de poder es, desde el momento de ser enunciada en el cuerpo, el cuerpo más allá del parámetro humano partiendo de un movimiento puro. Este cuerpo es ahora la multiplicidad de caos: canta ahora la tierra, el submundo, el agua; se hace presente y se activa el devenir de los animales; el canto del chamán cosmos es ahora el canto del jaguar, del fuego… Es este movimiento lo que, en su experimentación, Antonin Artaud (2011), anarquizando la poiesis del cosmos, define como crueldad, y es el sincronismo de este movimiento, la alineación entre lo aparentemente finito de un cuerpo en

movimiento con lo infinito en el caos, lo que Artaud define como anarquía. "Y tú mismo eres una voluntad de poder —y nada más" (Nietzsche, 1985, p. 120).

¿Qué es dibujar? ¿Qué es buscar la dimensión del canto chamánico por medio de la configuración plástica de líneas, volúmenes y sombras? Dibujar por medio de la voluntad de poder evocar al caos, un devenir en caos. Refiriéndose a su obra gráfica, Artaud (2011) dice:

> "Estas imágenes no son dibujos, no figuran nada, no desfiguran nada, no están allí para construir, instituir un mundo, ni siquiera uno abstracto. Para comprender estos dibujos, se debe abandonar la página escrita, y entrar en lo real, pero a la vez abandonar lo real, y entrar en lo irreal, en lo extra-real, en lo supernatural, en lo suprasensible, en lo que estos dibujos continuamente se sumergen, porque provienen de allí y porque son, de hecho, meramente un comentario de una acción que ha ocurrido realmente…" (p. 55).

El dibujo es un conocimiento, una sabiduría; más aún, una voluntad sobre el movimiento y el gesto más elemental de la presencia. Se puede decir que las esculturas prehispánicas que figuran el devenir de un ser humano en un ser chamán-jaguar, muestran esencialmente el dibujo del movimiento de este devenir; es así como, el canto

por medio del cual el chamán inicia la invocación de su ser jaguar, activa el dibujo más elemental de un cuerpo en movimiento hacia el poder del jaguar. La dimensión en la que existe y surge el dibujo es la dimensión de lo suprarreal, de lo abstracto en potencia pura, lo puramente incierto ya presente y activo en el devenir de los cuerpos; es lo amorfo cuyo poder existe únicamente como la posibilidad de crear. El caos-cosmos, un dibujo en la sangre del chamán, en su conocimiento, en sus ancestros y el mundo que lo rodea.

En una serie de lecturas sobre la pintura, Gilles Deleuze expresa la necesidad de la unión inseparable entre el acto creativo y el abismo del caos; el vínculo de crear, de configurar algo en medio de la oscuridad ancestral y eterna, en medio de la catástrofe, pues el caos destruye y genera, tal es su chamanismo(Deleuze y Guattari, 1985). Tal como dice Artaud (2011), estas imágenes, estas creaciones se sumergen continuamente en su origen, el resto es simplemente una acción, el destello del relámpago fulgurante en el vacío. Luz y sombra que esculpen, figuran pero jamás nulifican la nada del abismo, tal es el movimiento existente entre el canto chamánico y el dibujo. Por ejemplo, al decir: "yo dibujo por medios elementales, experimentales, prácticos un cuerpo", en el momento en que este cuerpo se vuelve intensivo, en otras palabras, en el momento en que deja de ser estático, pasa a ser una fuerza

desnuda, una vitalidad animal, una voluntad de poder y nada más, es decir, buscar en mis órganos, en mis músculos y huesos el devenir real de este cuerpo. El buscar la configuración gráfica de un ensamble, un punto de coalición entre el cuerpo del hombre y el cuerpo del jaguar es activar por entero mi cuerpo en un vórtice que genere este punto de coalición.

Es el cosmos ancestral quien invoca el cuerpo del chamán en la tierra, la mónada caos entra en el núcleo de su espíritu; la creación, la unión del poder en el cosmos, y del cosmos en el poder son el embrujo que guía su actuar chamanizante. El chamán, en su ser espíritu-cuerpo, es el linaje del poder de la tierra, es el devenir de lo eterno. Desde la pintura de las cavernas, desde el cuenco de la mano de los antiguos cazadores, pigmentado con sangre, tierra y carbón, la creación del arte pertenece a este mismo linaje. Llamo a este acto de crear un acto de poder, un camino de poder; lo llamo una videncia: el ver la respiración del caos, de los espíritus en el mundo y el saber elaborar las técnicas artísticas para movilizar, en la superficie del papel o el lienzo, a un cuerpo que sea su mónada, su encrucijada en carne, luz y sombra.

Este acto de crear es un acto de caza, pues plantear la voluntad de crear es sumergirse en el azar del cazador. Francis Bacon pintaba desde la intensidad del azar: la apuesta absoluta concentrada en cada pincelada para agudizar la sensación

corporal de la vida, para traer la brutalidad del hecho. Lo que se observa en sus obras es la arena de un combate, una espiral de materia-espíritu que encarna la destrucción creadora, vibrando en el lienzo. Este rigor se traduce en la danza entre un cazador y su presa, aquel acto conciso de muerte y vida. Por ello, lo elemental del dibujo es esa quintaesencia de crueldad, de gestos esqueletales que en cada detalle apuntan, enardecen el hecho del combate, y que visibilizan a la muerte en la creación. Lo visible es el vestigio, el vaho del cazador, el flujo de la sangre, la mirada fría de la presa. Al crear un cuerpo sin órganos, yo invito al poder, le doy forma para ser el cazador, cristalizo y guío la anatomía de mi presa. Más aún, el poder como ser vivo aborda las formas que creo, me devuelve la mirada; él es también el cazador, mi anatomía es la anatomía de su presa, y es en el centro, en el profundo azar en el centro de esta crueldad, donde surge lo creador en el dibujo.

El devenir en chamán con el propósito de incorporar el poder de la creación ancestral, el canto que es dibujo y el dibujo que es canto, que desde la pintura rupestre se propone crear cuerpos-espacios, formas por las cuales el caos fluye hacia nuestra dimensión de existencia, se une así con el mundo: una voluntad de poder y nada más.





















Referencias

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Hispano Americana, S.A.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1985). *El Anti-Edipo.* Paidós.

Nietzsche, F. (1985). *La Voluntad de Poder.* Edaf Antillas Editorial.

CHAMANISMO Y OBRAS LITERARIAS



Danzar en la selva de los murui-muinani. Una lectura a contrapelo de *La vorágine*

Alexis Uscátegui

Docente, Universidad de Nariño, Colombia



> ¿Qué es la selva? Cuando vas por el río lo sabes, porque lo que estás viendo es exactamente lo mismo que no ves. O sólo es diferente porque bajo el sol pleno allá adentro es de noche. Pero el gran poder de la selva se te escapa: en sus troncos enormes, en sus árboles florecidos, en sus monos aulladores, en sus garzas, en sus serpientes del color del limo, con ojos blancos como si fueran ciegos, en sus troncos derribados donde caminan las escolopendras azules de patas amarillas, lo que palpita es el secreto de la vida y la muerte, una cosa total e inaccesible. En vano intentaríamos nombrarla, enumerarla, porque esa es la clave de la diferencia entre aquel mundo y el nuestro: que en nuestro mundo todo puede ser accesible, todo puede ser gobernado por el lenguaje, pero esa selva existe porque nuestro lenguaje no puede abarcarla.
>
> William Ospina (2008, p. 144)
> *El país de la canela*

Esa selva llamada Rivera

El epígrafe que antecede da cuenta de que nuestro lenguaje carece de elementos discursivos para definir la magnitud simbólica de la cultura bosquesina o, mejor dicho, de la *jaziki*, denominación que, en clave ancestral, la comunidad de los murui-muinani de la Amazonía

colombiana utilizan para definir a aquel bosque donde preponderan la danza, los cantos y la vida ritual del nativo en compañía de las plantas sagradas.

Ahora bien, la psiquis poética de José Eustasio Rivera o el discurso testimonial de Arturo Cova — autor ficticio— tampoco logran representar el universo ancestral de la *jaziki*, por eso, *La vorágine* Rivera, 1924, que hace poco cumplió cien años de historia novelística, no consiguió capturar la imaginería ancestral de los murui-muinani, más bien reproduce las arengas de aquellos foráneos que profanaron el territorio sagrado de la Amazonía y que la tipificaron como un infierno verde. Por tanto, la manigua que Rivera signa en su novela está impregnada de imaginarios tétricos de Occidente, pues recuérdese que el término selva proviene del latín "silva", que se traduce como bosque tosco, rudo, salvaje (Malaver, 2001).

Si bien es cierto que Rivera en los albores del siglo XX se encontró con un mundo de horror, tal y como lo expresa Roger Casement en sus informes consulares, no es menos cierto que para aquella época, etnólogos alemanes como Konrad Theodor Preuss ya habían ingresado a la *jaziki* para aprender de las voces de origen, los cantos, los bailes y las plantas maestras que signan la sabiduría ancestral de los murui-muinani. Esto significa que, a pesar de que se estaba acaeciendo un holocausto

en la Amazonía, los nativos aún convocaban a sus ancestros a través de estas prácticas milenarias; al menos, eso se puede ver íntegramente en los registros fotográficos de Konrad Theodor Preuss y Richard Evans Schultes.

Por otra parte, Pablo Montoya en *Español lengua mía* (2017) señala que *La vorágine*, junto con *María* y *Cien años de soledad*, conforman las tres obras monumentales de la literatura colombiana. No obstante, en su novela, *Tríptico de la infamia*, expresa:

> Cierro los ojos y el alado dragón de la empleada me traslada a un lugar de la selva. Conozco algo de ella por los viajes que he hecho al Putumayo y a la Amazonía colombiana. Pero mi conocimiento de esos bosques vírgenes, como dicen los francófonos, es vago, superficial y prejuicioso. No idealizo la selva ni la condeno. Simplemente es un vasto territorio que ignoro. A veces creo que esos árboles juntos y atravesados por ríos inmensos son la madre y el padre de todas las cosas (p. 250).

Este vívido fragmento hace parte del pensamiento de uno de los escritores contemporáneos más importantes de la literatura colombiana. Además de haber ganado, con su Tríptico de la infamia, el premio Rómulo Gallegos, en 2015, su propuesta narrativa da

cuenta de que la selva es un lugar aún por conocer y del que se debe aprender mucho, pues no es el territorio infernal como aparece representado en las mal llamadas novelas de la selva, ni un lugar inhóspito impregnado de culturas exotizadas o nativos salvajes como lo relatan las crónicas de los exploradores de los siglos XV y XVI, en las que se observa, entre otras cosas, representaciones de bosques signados por imaginarios tétricos y saturados de horrores infrahumanos. Más bien, la intención de este novelista colombiano es cuestionar estas versiones derivadas del acomodo occidental e intentar sanar, con su propuesta literaria, lo que los regímenes de historicidad han soterrado a lo largo de los siglos.

Así mismo, Mario Vargas Llosa (1971), en *La historia secreta de una novela*, confiesa que en 1958 su lenguaje carecía de elementos para lograr representar, en *La casa verde* (1966), el universo cultural de la Amazonía. Lo que hizo el Nobel peruano, en aquel entonces, fue fundamentarse y entender a profundidad aquellos principios que caracterizan a este territorio. Entre las numerosas etnografías, libros de viaje y relatos que estudió, lo que más lo inquietó fue el contenido de las novelas amazónicas. Allí encontró un sentido clave dentro de las narrativas latinoamericanas, una fuerza representativa que le permitió ahondar en sus metáforas y comprobar que en este tipo de literatura hay toda una tradición por revalorar.

Ahí en esas novelas, encontró aquellos elementos de los que necesitaba su lenguaje creativo.

Ahora bien, luego de un siglo, ¿por qué seguir recordando a *La vorágine* de José Eustasio Rivera como una novela cumbre en Colombia? Para responder a este interrogante, vale traer a colación En el corazón de la América virgen, de Julio Quiñones (1924) y Finales para Aluna, de Selnich Vivas (2013), obras en las que se observa suficiente aparataje narrativo para describir o, más bien, para develar una imaginería ancestral que define la *jaziki*. Quiñones y Vivas dejaron de lado la acepción de selva como algo tosco, sombrío e infernal. Desde sus representaciones literarias pensaron en la danza y el canto como poéticas que celebran la vida y no la muerte; recordaron el poder curativo de la jibina y la yera y no la trivialización del uso de las plantas maestras, tal y como se puede percibir en *La vorágine*. Quiñones y Vivas se preocuparon por representar el vórtice de la danza como un acto de encantamiento, de sanación, de vaticinio, de vuelo intelectual y no como un arrasamiento cultural. Por su parte, Rivera, desde su trabajo literario —o editor de los supuestos manuscritos de Arturo Cova— se inclina por reproducir el tópico de infierno verde o de la selva devoradora. Esto se puede detallar en el canto que da obertura a la segunda sección de *La vorágine*:

—¡Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza entre mi aspiración y el cielo claro, que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos. […] ¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y sólo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit, por donde pasa el plácido albor, que jamás alumbra las hojarascas de tus senos húmedos! Tú eres la catedral de la pesadumbre, donde dioses desconocidos hablan a media voz, en el idioma de los murmullos prometiendo longevidad a los árboles imponentes, contemporáneos del paraíso, que eran decanos cuando las primeras tribus aparecieron y esperan impasibles el hundimiento de los siglos venturos. […] ¡Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizan en el abandono de tu majestad! ¡Tú misma pareces cementerio enorme donde te pudres y resucitas! ¡Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterra a nadie, donde es imposible la esclavitud, donde la vista no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre! ¡Quiero el calor de los arenales, el espejo de las canículas, la vibración

> de las pampas abiertas! ¡Déjame tornar a la tierra de donde vine, para desandar esa ruta de lágrimas y sangre que recorrí en nefando día, cuando tras la huella de una mujer me arrastré por montes y desiertos, en busca de la Venganza, diosa implacable que sólo sonríe sobre las tumbas!" (Rivera, 1973, pp. 121-122).

Aunque Rivera denunció los horrores acaecidos en las factorías de caucho por parte de Julio César Arana y sus esbirros, parece ser que el locus enunciativo de su novela es un mero pastiche de lo que los primeros informes de denuncia habían develado una década anterior. Por tanto, la selva como entorno bárbaro ya era un imaginario común. De hecho, la cita anterior da cuenta de que la narrativa de Rivera torna en un espacio selvático mismo, en la medida en que aplasta la moral del hombre que ingresa por primera vez a este tipo de territorios, es decir, como lo señala el propio autor, los lanza de bruces "hacia el vórtice de la nada" (Rivera, 1973, p. 125).

Sin duda alguna, no se puede negar el gran aporte testimonial que entrega *La vorágine*, pues, gracias a su contenido, hoy se puede recordar las atrocidades que cometieron los colonos caucheros. Sin embargo, Rivera, además de haber concentrado su pluma en la explotación brutal que diezmó a las comunidades nativas y a los recursos naturales de la

jaziki, también hubiese podido centrar su artificio literario en la sabiduría ancestral de los indígenas; esto es, plasmar aquellas prácticas milenarias de los nativos que permitían sobrellevar sus embates diarios. Si la selva fue cruel para Rivera, ¿por qué entonces las prácticas sagradas que se mantenían en aquella época no fueron un elemento alentador e inspirador para su narrativa o su poesía?

Por representaciones literarias como las que escribió Rivera a inicios del siglo XX, la selva sigue siendo vista como un lugar infernal. Si José Eustasio hubiese dejado de lado su ofuscación mental, quizá no hubiese hecho del personaje de Arturo Cova un foráneo impulsivo que, incluso, desdeña la inocencia de la niñez nativa. Esto es, mofarse de los niños porque sueñan con magias atávicas y con deidades que, para él, no son sagradas sino estrafalarias[1]. Cova afirma ser más viril que Barrera, pero es un infante asustado por las potencias primigenias que desdoblan la vida bosquesina. Esto último hace que su versión testimonial pierda peso fidedigno, de hecho, la voz narrativa de Cova es inestable, en la medida en que produce percepciones grotescas, descabelladas y horripilantes sobre lo que él ve y siente en la *jaziki*:

1 A propósito, la voz narrativa dice: "porque aquellas tribus rudimentarias y nómades no tienen dioses, ni héroes, ni patria, ni pretérito ni futuro"(Rivera, 1973, p. 125).

Entonces me advirtió nuestro intérprete que las almas de aquellos bárbaros residen en distintos animales, y que la del cacique se asemejaba a un pato gris. Probablemente moriría de sugestión por haber contemplado el ave sin vida, y la tribu se vengaría de mi "homicidio". Apresúreme a sacar el otro pato y lo dejé revolotear entre la ramada; al verlo, el indio quedóse en éxtasis ante el milagro y siguió los zigzags del vuelo sobre la plenitud del inmediato río.

El pueril incidente bastó para acreditarme como ser sobrenatural, dueño de almas y destinos. Ningún aborigen se atrevía a mirarme, pero yo estaba presente en sus pensamientos, ejerciendo influencias desconocidas sobre sus esperanzas y sus pesadumbres. A mis pies cayeron dos muchachones, y se brindaron a completar nuestra expedición, sin que sus mujeres se resintieran. Nunca he podido recordar sus nombres vernáculos, y apenas sé que traducidos a buen romance querían decir, casi literalmente, "Pajarito del Monte" y "Cerrito de la Sabana". Abracélos en señal de que aceptaba su ofrecimiento, por lo cual descolgaron del techo las palancas y les remudaron el fique de las horquetas, para que soportaran el impulso de la canoa al hincarse

> en los "carameros" de los charcos, o en los arrecifes costaneros.
>
> A su vez, las indias viejas rallaban yuca para la preparación del cazabe que debía alimentarnos en el desierto. Echaban la mezcla acuosa en el sebucán, ancho cilindro de hojas de palma retejidas, cuyo extremo inferior se retuerce con un tramojo para exprimir el almidonoso jugo de la rallada. Otras, desnudas en contorno de la candela, recalentaban el budare, tiesto redondo y plano, sobre cuya superficie iban extendiendo la masa inmunda y la alisaban con los dedos ensalivados hasta que la torta endureciera. Quienes torcían sobre los muslos las fibras sacadas del cogollo de los moriches, para tejer un chinchorro nuevo, digno de mi estatura y mi persona, mientras el cacique, gesticulando, me hacía entender que celebraría con baile pomposo el vasallaje debido a mi fortaleza y a mi autoridad (Rivera, 1973, pp. 136-137).

Una vez más se percibe el tono despectivo hacia las tradiciones ancestrales de los nativos. Los antropónimos, a los que la voz narrativa se refiere como nombres vernáculos hacen parte de un legado remoto, sabio. Pues acreditar un nombre ancestral da cuenta de que el indígena es único entre su clan, además porque su fuerza espiritual lleva consigo una misión propia, de ahí que su

nombre goce de una simbología primigenia. Pero, hay más: nótese, por ejemplo, que el personaje principal, al ver cómo se prepara el cazabe, lo asemeja a una bebida repugnante. Lo mismo ocurre cuando Cova ve danzar a los nativos:

> El cacique se había embijado el rostro con achiote y miel, y aspiraba el polvo del "yopo", introduciéndose en las narices sendos canutillos. Cual, si lo hubiera atacado el "delirium tremens", bamboleábase embrutecido entre las muchachas, y las apretaba y perseguía, semejante a un cabrío rijoso, pero impotente. A veces, a media lengua, venía a felicitarme porque, según el Pipa, era yo, como él, enemigo de los vaqueros y les había quemado las fundaciones, cosas que me hacían digno de una macana fina y de un arco nuevo. En medio de la orgiástica baraúnda prodigábase la chicha de fermento atroz, y las mujeres y los chicuelos irritaban con su vocerío la bacanal. Luego empezaron a girar sobre las arenas en moroso círculo, al compás de los fotutos y las cañas, sacudiendo el pie izquierdo a cada tres pasos, como lo manda el rigor del baile nativo. Parecía más bien la danza un tardo desfile de prisioneros, alrededor de inmensa argolla, obligados a repisar una sola huella, con la vista al suelo, gobernados por el quejido de la chirimía y el grave paloteo de los tamboriles. Ya no se oía

> más que el son de la música y el cálido resollar de los danzantes, tristes como la luna, mudos como el río que los consentía sobre sus playas. De pronto, las mujeres, que permanecían silenciosas dentro del círculo, abrazaron las cinturas de sus amantes y trenzaban el mismo paso, inclinadas y entorpecidas, hasta que con súbito desahogo corearon todos los pechos ascendente alarido, que estremecía selvas y espacios como una campanada lúgubre: "¡Aaaaay!… ¡Ohé! …" (Rivera, 1973, pp. 138-139).

El anterior fragmento intensifica la idea de que *La vorágine* no logra representar a profundidad las prácticas ancestrales que se desenvuelven en la *jaziki*. La voz narrativa describe la danza como un evento estrafalario en el que el mayor sabedor baila embrutecido dando giros sin dirección alguna. Es más, en el acto de narrar la danza, se cae en el error de trivializar el poder vaticinador de las plantas sagradas, designándoles un efecto narcótico de alteración de la conciencia y no una sanación espiritual del cuerpo. Lo que no se percibe de soslayo, y no se registra en los manuscritos de Arturo Cova, es que la danza goza de su propio vórtice. Accionar este tipo de movimientos hace que el cuerpo entre en un estado de armonización con la madre natura. Por eso, la danza no significa una actividad lasciva, lúdica o pagana que se separa del ser y de la política de la reciprocidad de

los pueblos amazónicos. En palabras del profesor Selnich Vivas, quien ha convivido durante largos periodos con los murui-muinani y quien, en 2024, publicó su poemario *Bosque desovando*, es todo lo contrario: danzar es la expresión misma de la vida. Su ritmo connatural emula la imagen del mundo en movimiento, es una suerte de proceso germinativo continuo. Porque allí está latente el pensamiento itofético, es decir, el esqueje y las cosechas de aquel ser que es portador de sabiduría. De igual manera, los pasos de la danza y los cantos que se tejen en varios cuerpos y varias voces son, entre otras cosas, dones que regulan los devenires milenarios. De ahí que aquel cacique, al que se refiere Cova, haya pintado su cuerpo con achiote como un rito de preparación, de intercomunicación con las fuerzas cósmicas de los animales que habitan en la *jaziki*.

Leonardo Ordoñez Díaz (2021), en su más reciente trabajo intitulado *Ríos que cantan, árboles que lloran* expresa que el tópico de la selva malsana que representa Rivera se debe a la propensión, a la demencia del personaje Arturo Cova, quien pudo haber perdido su cordura al estar inmerso en el territorio boscoso. Así como Arturo pudo caer en estados delirantes, ¿por qué el propio Rivera no acudió a la medicina tradicional para sanar la fiebre de malaria que quebrantaba su bienestar? A saber, el autor de *La vorágine* prescindió del hecho de poder sanar su cuerpo a través del poder de las plantas sagradas, no tuvo en cuenta el poder ritual,

la danza y el canto como alternativas de sanación. Más bien enfocó su escritura para figurar una manigua insalubre, degenerativa e infrahumana.

Tal y como se ha planteado hasta aquí, la alusión a infierno verde que representa *La vorágine* está más latente en el lenguaje de los foráneos que no logran dimensionar el *ethos* ancestral que tiene la *jaziki* en su espesura misma, en su clima monzónico o en sus seres animales y vegetales. Recuérdese que este imaginario de bosque infernal se intensifica a medida en que Cova pasa de los llanos orientales al territorio amazónico. Pero hay más: el entorno de la selva en su condición natural no es agresivo contra el hombre, el hombre es quien la profana y la violenta por medio de sus métodos extractivistas. Las siguientes líneas de *La vorágine* representan muy bien este escenario: "Por vivir en las ciénegas picando goma, esa maldita plaga nos atosiga, y mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos, y al fin el hombre resulta vencido" (Rivera, 1973, p. 173).

Incluso, vale recordar una escena crucial en el cierre de la tercera parte de la novela de Rivera, en la que Cova y Barrera tienen un enfrentamiento a golpes. En dicho duelo, ambos trenzan sus cuerpos emulando una sierpe que se retuerce con furia, produciendo la imagen de una vorágine humana. Este episodio da cuenta de que no es la naturaleza la que desprende de sus

entrañas el torbellino antropófago, sino son los foráneos quienes causan sus propios infortunios. Como lo advierte Ordoñez (2021), "el infierno verde no reside en la selva sino en las imágenes que los colonos, inmersos en una espiral de violencia, terminan proyectando sobre ella" (p. 23).

La *jaziki* que salva

En *La vorágine* se puede observar que el punto de vista de los nativos está ausente. El rol que cumple Arturo Cova es el de un argonauta de la selva que redacta un éxodo selvático atiborrado de adjetivaciones negativas sobre lo que representa el territorio bosquesino. De hecho, se representan sucesos demasiado tétricos e infernales en los que ni los mejores rumberos pueden atravesar los terrenos más agrestes de la manigua, tal es el caso de Clemente Silva, quien ha perdido a su apreciado hijo tras ser aplastado por un árbol. Para nadie es un secreto el aporte histórico que entrega la novela de Rivera, el cual permite retratar los arrasamientos cometidos durante los ciclos caucheros; además, no se puede negar el valor testimonial de su contenido que de alguna manera denuncia la ignominia acaecida en la Amazonía. No obstante, vale decir que, si Rivera hubiese incorporado los registros ancestrales que realmente signan la *jaziki*, tales como los cantos, las danzas y la vida ritual, su entrega sería un *opus magnum* de la novelística latinoamericana.

Lydia de León (1971), en su libro *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación,* considera que se "remontan los orígenes de la Novela de la Selva al momento en que la visión de la naturaleza se vuelve emotiva con el advenimiento del romanticismo" (p. 15). La crítica sitúa *María, La vorágine y Canaima* como las obras cristalizadoras y trasformadoras de este género novelístico. Sin embargo, dicha canonización se limitó a maravillarse por los inefables paisajes que oculta la selva entre sus entrañas, mas no contempló los valores ancestrales que se perdieron tras la llegada de las invasiones colonas y científicas. En consecuencia, aún se cree que la Amazonía es un lugar oscuro y devastador tal y como lo han representado otras novelas como *Daimón* de Abel Posse, así como novelistas que, siguiendo las palabras de Selnich Vivas (2017), "reproducen el discurso de los asustados conquistadores que atravesaron la selva" (p. 14).

Mi postura crítica al aseverar que a *La vorágine* le hizo falta captar la imaginería ancestral de los murui-muinani, también parte de los indicios de que otras obras han representado el espacio amazónico como un lugar hospitalario. Mansiones verdes, de William Hudson (1904); La selva, del escritor venezolano Julio Ramos (1964); y Waslala, de Gioconda Belli (1996). En dichas novelas se observa que el hombre prefiere salir de la ciudad y refugiarse en los bosques para

no sufrir las atrocidades de sus propios países. De alguna manera, en estas obras los protagonistas le dan la espalda a su nación para reencontrarse con el mundo cósmico de la floresta; a saber, una mansión verde que permite a la humanidad disfrutar de todos los privilegios que en la urbe no encontrará jamás.

Así las cosas, a partir del quehacer novelesco de Rivera pretendo entender aquellas fenomenologías que dan cabida a una literatura de corte exotista, que mira de soslayo otros atributos existenciales. El discurso ancestral que le hace falta a *La vorágine* permitiría mostrar la inserción de lo ancestral en la construcción de nación que, para aquella época, aún era embrionaria. Por eso, ante aquella crisis telúrica, la alusión a la danza y al canto hubiese hecho de la empresa que asume Arturo Cova, una visita de comparecencia en la *jaziki* y no una fuga con su amada Alicia que se traduce en una acción típica de las letras decimonónicas. A través de un discurso ancestral no hubiese hecho del bosque amazónico, un lugar sádico pergeñado de "caños podridos", "flores inmundas" y "lianas malignas" que fungen como los paladines de la devoración o como las fauces que engullen todo a su paso.

Como se ha señalado anteriormente, la *jaziki* en *La vorágine* se pinta bélica. No obstante, lo siniestro también se torna en un lugar hospitalario, donde es posible el encuentro

consigo mismo, con su otredad. Así lo comprendió Jean-Marie Gustave Le Clézio y lo declara en su discurso "El bosque de las paradojas", durante la gala de premiación del Premio Nobel de Literatura en 2008, mencionando que la selva del Darién transformó su vida, porque los nativos embera le enseñaron a amar el entorno silvestre; además de ser el sitio ideal, por antonomasia, para que su literatura alcance su más potente y auténtica expresión artística, tal y como se puede percibir en su trabajo *Häi,* de 1971. Ojalá eso mismo podamos observar en futuras entregas novelísticas en nuestro país, en las que la *jaziki* se representa como un lugar contradictorio a la voluntad de dominio de los arribos foráneos y, de igual forma, como un escenario cuyo reservorio ancestral rebata la superioridad del hombre sobre la naturaleza y de lo arcaico sobre lo moderno.

El 5 de julio de 2020, William Ospina publicó en el diario *El Espectador*, una columna titulada "Cuando las estatuas se mueven", en la que se pregunta cuál es la actitud que debemos asumir frente a los horrores del pasado, que en su tiempo fueron practicados y defendidos por los colonizadores y que hoy en día nos repugna recordar. No significa con esto que en la actualidad se tenga que reprochar los legados recibidos por parte de Occidente, ni tampoco criticar desde el lugar del resentimiento que la historia oficial celebre los actos civilizadores acaecidos en el Nuevo

Mundo. Se trata, más bien, de aprovechar otros discursos y dispositivos alternos, como el caso de la literatura, para sanar esas heridas del pasado y comenzar un nuevo derrotero. Leer a contrapelo *La vorágine* permite precisamente eso: recuperar la memoria de nuestros pueblos amazónicos, cuyas prácticas imperan en un sentido *itofético*.

Con todo, la celebración de los cien años de la novela de Rivera debe invitar a trasegar por otros senderos para dejarnos embriagar el corazón de la palabra dulce de los ancestros que siguen promoviendo las fuerzas cósmicas del jaguar y la anaconda. Por eso, en esta disertación me he permitido reinterpretar aquella memoria profanada por tanto tiempo para instaurar el sitial que se merece dentro de las esferas literarias y culturales, en una suerte de sanación histórica, para no seguir citando los diversos fragmentos recalcitrantes que emulan un abismo y no un vórtice de curación.

Referencias

De León, L. (1971). *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación.* : Instituto Caro y Cuervo.

Hudson, W. (2006). *Mansiones verdes* (M. Pessarrodona, Trad.). Acantilado.

Malaver, R. (2001). "La selva imaginada: una relectura crítica de un viejo que leía novelas de amor de Luis Sepúlveda". *Cuadernos de literatura* 7, 21-44. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7819

Montoya, P. (2014). *Tríptico de la infamia.*: Debolsillo.

_____. (2017). *Español, lengua mía y otros discursos*: Sílaba.

Ordóñez, L. (2021). *Ríos que cantan, árboles que lloran. Imágenes de la selva en la narrativa hispanoamericana.* Universidad del Rosario.

Ospina, W. (2008). *El País de la Canela*. Norma.

Preuss, K. (1994). *Religión y mitología de los uitotos.* Universidad Nacional.

Quiñones, J. (2016). *En el corazón de la América virgen*. Diente de león.

Ramos, J. (1962). *La Selva*. Ministerio de Educación.

Rivera, J. E. (1973). *La vorágine*. Losada.

Vargas Llosa, M. (2010). *El sueño del celta.* Alfaguara.

_____. (2008). *La casa verde*. Alfaguara.

_____. (1971). *La historia secreta de una novela.* Tusquest.

Vivas, S. (2024). *Bosque desovando.* Sílaba.

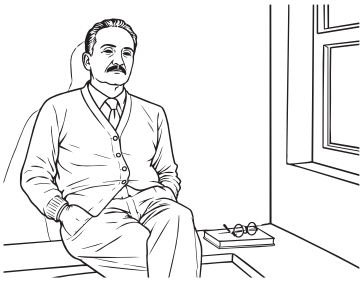
_____. (2013). *Finales para Aluna*. Ediciones B Colombia.



El dios que está creciendo y otros enigmas de la poética de José María Arguedas

Fabio Gómez Cardona

Director, Grupo de investigación en literaturas y culturas Mitakuye Oyasin, Universidad del Valle, Colombia.



El relato *La agonía de Rasu-Ñiti*, del escritor peruano José María Arguedas, presenta al lector desprevenido un conjunto de dificultades de lectura que imposibilitan una cabal interpretación de la obra. A estas dificultades les hemos llamado enigmas porque requieren de una disposición investigativa que asuma la intención de resolverlos. A continuación, enumeraré y presentaré cuáles son los enigmas y procuraré ofrecer al lector un discurrir investigativo que nos conduzca hacia la resolución de los mismos y procuren una mejor interpretación de la obra.

El primer enigma consiste en el título mismo del relato: l*a agonía de Rasu-ñiti* genera en el lector un conjunto de expectativas relativas al desarrollo y al contenido del cuento. En las anticipaciones propias del proceso lector, el vocablo "agonía" induce al lector a pensar que va a leer un texto en donde un personaje atraviesa una serie de sufrimientos, debidos a un posible deterioro físico y/o mental que lo conducen a la muerte.

El lector se lleva una sorpresa cuando se encuentra con un personaje que, si bien está en trance de muerte, se muestra vital, enérgico y dispuesto a recibir su fin con una ceremonia de danza ritual que implica movimientos ágiles y rápidos de pies y de manos, muy lejano de lo que podría entenderse como un ser agónico o sufriente. Rasu-Ñiti es un *danzaq*, un especialista

de una danza ritual competitiva, que tiene lugar en la zona andina del Perú.

El *danzaq*, bailarín o danzante de tijeras, es un elemento complejo y recurrente en la obra literaria de Arguedas, cargado de un profundo simbolismo relativo a la resistencia cultural de los pueblos andinos contra la colonialidad. Lo encontramos, por ejemplo, referenciado en *La muerte de los Arango*, en *El Sexto,* en *Los Ríos Profundos,* en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo,* así como en algunos de sus ensayos antropológicos. Se trata de una danza ritual y competitiva donde un conjunto conformado por tres músicos, un arpista, un violinista y el mismo danzante interpretando las tijeras, se enfrenta con un conjunto similar de otra población para establecer, la preeminencia y el prestigio de la comunidad del conjunto vencedor. Existen opiniones divergentes sobre si esta danza es genuinamente indígena o de procedencia española. En los últimos tiempos esta danza ha sido declarada patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad por la Unesco y también ha sido folclorizada folclorizada. Se ha convertido en un atractivo turístico, perdiendo su sentido ritual y sagrado tal y como lo exalta Arguedas en su obra literaria y antropológica (Álvarez, 2007).

Ahora bien, superada esta sorpresa inicial, el lector seguirá encontrando dificultades interpretativas que Arguedas va presentando en forma de alusiones a aspectos rituales y míticos

propios de la cosmovisión andina, desconocidos por el proverbial lector desprevenido.

El segundo enigma, que debería llamar la atención del lector, consiste en el rol que desempeña en el relato la luz del sol: Rasu-Ñiti expresa desde el inicio del relato una preocupación por saber la posición de la luz solar; a medida que avanza el desarrollo de los acontecimientos, la preocupación es compartida por su esposa, quien le va indicando el desplazamiento de la luz en su recorrido por la habitación.

El tercer enigma consiste en que, a lo extenso del relato sobre Rasu-Ñiti, se hace referencia a un actor en figura de ave al cual denomina como Wamani. El Wamani, según aclara Arguedas (1974), consiste en un "Dios montaña que se presenta en figura de cóndor" (p. 251).

El Wamani actúa como una especie de mensajero o heraldo encargado de avisarle a Rasu-Ñiti que la hora de su muerte ha llegado; el Wamani es pues, un mensajero del universo, lo cual explica un conjunto de frases enigmáticas de Rasu-Ñiti: "el corazón está listo", "el mundo avisa", "el corazón avisa", "Wamani está hablando"; todas estas, frases relativas a su muerte inminente.

El enigma se hace más complejo en la intervención de los otros personajes con relación al Wamani y a la atmósfera en general de la habitación. Para algunos personajes, como

la esposa de Rasu-Ñiti, el arpista Lurucha y el mismo Rasu-Ñiti, el Wamani es perceptible; para los otros personajes, como las hijas del danzante, y su propio aprendiz Atok' Sayku, el Wamani no es perceptible. La explicación que da Rasu-Ñiti de este fenómeno, es que, aún no tienen fuerza suficiente, lo cual sí ocurre con quienes ven al Wamani. Tenemos pues, que la habitación del bailarín ha sido invadida por una especie de fuerza sobrenatural, que requiere de los personajes una fuerza semejante para lograr su percepción. Rasu-Ñiti es poseído por esta fuerza proveniente del espíritu de la naturaleza y, en este trance de muerte, el hombre que danza adquiere una especie de poderes sobrenaturales: una clarividencia, una clariaudiencia, una posibilidad de superar las limitaciones de tiempo y espacio que le permite saber lo que sucede en otros lugares y momentos. De manera que Rasu-Ñiti se transforma en una especie de augur. Todos estos dones que adquiere el danzante corresponden al ejercicio de un chamán en su trance sobrenatural. José María Arguedas jamás utiliza en sus escritos la palabra chamán, no obstante de ser un antropólogo y corresponder esta a una categoría antropológica. Tal vez con una intención claramente descolonizadora, se niega a utilizar este concepto, insuficiente para explicar las particularidades que presenta el fenómeno del chamanismo entre las poblaciones autóctonas de este continente; en su lugar, siempre opta por

utilizar las categorías vernáculas propias de cada población estudiada,verbigracia *auki*, pongo, *danzaq*, etc. Véase al respecto los estudios sobre cambio cultural y religiosidad popular en el libro *Formación de una Cultura Popular Indoamericana.* Arguedas en ningún momento utiliza la palabra chamán, pero por su descripción de los eventos, el lector llega a esta conclusión.

Rasu-Ñiti, sin salir de su habitación, puede escuchar, lejana, la cascada de saño y puede escuchar las preguntas que hace su hija a la madre en voz muy baja, pero también responder con firmeza a su pregunta. Rasu-Ñiti sabe que esa niña ha sido abusada por el patrón y anuncia la venganza por venir. Cuando su madre le explica a la niña que el padre puede escuchar todo, la niña inquiere si también puede oír el galope del caballo del patrón; Rasu-Ñiti comprende que la niña ha sido abusada y responde que sí lo sabe y que conoce toda la porquería que el patrón ha arrojado sobre la niña, y agrega otra frase enigmática que reaparecerá varias veces a lo largo del relato. Puede oír también "el crecimiento de nuestro dios" que va a tragar los ojos de ese caballo. ¿Quién es ese dios?, ¿dónde se encuentra? Arguedas no da ninguna explicación adicional sobre este tema y queda así establecido el enigma principal del relato: hay, en alguna parte, un dios que está creciendo y que tomará venganza sobre el patrón.

Tenemos pues, hasta el momento, que el danzante Rasu-Ñiti es una especie de chamán poseído por la fuerza de los espíritus de la naturaleza y adquiere de esta manera los poderes sobrenaturales que hemos mencionado. Pero Rasu-Ñiti está en un trance de muerte; la danza es su manera de enfrentar e integrar a la muerte. Arguedas hace unas preciosas descripciones del ritual de la muerte, mencionando los pasos de la danza, acompañada por sus músicos, el arpista y el violinista. El danzante mismo, además es músico, ya que va marcando el ritmo y los momentos de la danza con su instrumento ritual, las tijeras de acero. Los músicos van marcando cada paso de la muerte de Rasu-Ñiti, poseído por el espíritu. He aquí el enigma final que nos ayuda a desenredar la madeja de los misterios que el relato entraña. En su trance agónico, el hombre no sufre una muerte fulminante; no muere en un instante, sino que logra detener a la muerte mientras él se despide bailando. Rasu-Ñiti va sufriendo de una muerte paulatina y parcial: primero siente que se le muere una pierna y continúa su danza con un solo pie y el resto de su cuerpo; después muere su otra pierna y el danzante cae al piso, pero continúa su baile con las manos y el resto de su cuerpo vivo, después pierde la vida en uno de sus brazos, luego en el otro; pero tirado sobre el piso, el danzante continúa bailando con su cabeza y con sus ojos; finalmente su cabeza se inmoviliza y sus ojos se quedan

quietos. Rasu-Ñiti al parecer ha muerto. Decimos que al parecer ha muerto porque a continuación se desarrolla otra escena mágica: Atok' Saycu, el aprendiz de danzante se inclina sobre el cuerpo de su maestro, toma las tijeras y empieza a danzar con nuevos bríos juveniles y pasos más dificultosos, acompañado por el conjunto de arpa y violín que siempre acompañó a Rasu-Ñiti. En esta atmósfera cargada surge una confusión: la hija menor de Rasu-Ñiti, al ver al joven danzante, niega la muerte de su padre y exclama que está vivo en el cuerpo del joven aprendiz. Una explicación de este hecho podría ser que, al ser un acto chamánico, la agonía de Rasu-Ñiti, consiste en la transmisión de sus poderes otorgados por el espíritu al nuevo *danzaq*, quien perpetuará así la tradición.

Ahora bien, hemos llamado la atención del lector sobre el rol tan importante que desempeña la luz del sol en el relato, la cual parece ir acompañando al hombre en su larga agonía y declinando junto con él al morir de la tarde. Hemos hecho referencia también a la enigmática alusión a un dios que está creciendo y que vencerá al patrón. Finalmente, todos los enigmas serán despejados en cuanto comprendemos que esas alusiones que Arguedas presenta y no desarrolla en su relato, corresponden a una historia y a una visión de mundo propia de los pueblos andinos. Así pues, la referencia al sol que acompaña a Rasu-Ñiti se esclarece al descubrir que, en la cosmovisión

andina, el sol es la deidad suprema y sagrada; es el Tayta Inti, creador y sustentador del hombre en la tierra; hay, por lo tanto, una identidad manifiesta entre este chamán poseído por el espíritu de la naturaleza y el dios supremo.

Ahora bien, históricamente un evento catastrófico ocurrió en el mundo andino con la invasión española. Una especie de destrucción del mundo indígena para ser suplantado por el mundo hispano católico. Los nativos de los Andes conservan la memoria de este suceso en el relato mítico, titulado *Puquio una cultura en proceso de cambio*. La religión local, José María Arguedas y otros antropólogos asisten asombrados al hallazgo de un mito vivo y vigente entre los indígenas del Perú. Este mito ha sido nombrado como el mito de Inkarri. En él se cuenta cómo el rey de España, mediante sus enviados asesinó al rey inca, de allí los nombres de los personajes centrales del mito: Inkarri o rey inca y españarri o rey hispano. La descripción que hace el mito del asesinato de Inkarri, recuerda las estrategias de terror implementadas por los españoles entre los nativos: los rebeldes eran sometidos a fieros tormentos y finalmente morían descuartizados al tirar de sus extremidades con cuatro caballos; la cabeza era luego clavada en una especie de asta de madera para ser expuesta ante las poblaciones aterrorizadas. Sin embargo, el mito afirma que Inkarri no murió, sino que su cabeza fue ocultada y enterrada por

los españoles, pero que esta en verdad es como una especie de semilla sembrada en el cuerpo de la Pacha Mama y allí se está regenerando y creciendo el cuerpo del rey asesinado. Cuando Inkarri esté completo, regresará a la tierra para destruir a los españoles y restablecer entre los indígenas la armonía y el equilibrio perdido con la conquista.

En el mundo andino no existía una figura semejante al rey de España. Existía un gobernante llamado el inka quien tenía también atributos de figura sagrada ya que era considerado hijo del sol y como a tal, se le reverenciaba. El sol, Inti, es el padre de la humanidad, dador de vida y de sustento. La muerte del inca significó pues, la profanación de lo más sagrado que un pueblo pueda tener, y consistió en una destrucción del mundo andino. El concepto de Pachakuti refiere a ese evento magno en que el mundo se destruye por inversión y es suplantado por un nuevo mundo, soportado por la visión hispano-católica; el voltearse del mundo. "Pacha", es el universo espaciotemporal que encuentra su figura máxima en la Pacha Mama, madre de todos los seres, incluido el mismo dios Inti; *kuti* expresa esa vuelta catastrófica. Por eso el gobernante sagrado, el inka, no murió; su cuerpo empezó a regenerarse en el vientre de la Madre Tierra y, al completarse, regresará al mundo provocando un nuevo Pacha*kuti* que restablezca la armonía original del mundo andino. Allí los indígenas ya no serán más

sirvientes de los españoles, sino que se les restituye su esplendor perdido y empezarán a señorear sobre los nuevos sirvientes, los españoles. Este es pues, el misterio encerrado en la alusión a "nuestro dios que está creciendo". Rasu-Ñiti, en su trance, lo sabe y lo comprende y su cuerpo, poseído por el espíritu del dios, reactualiza su muerte al ser descuartizado. Rasu-Ñiti recrea la muerte del Inca: una pierna, otra pierna, un brazo, otro brazo, pero la cabeza y los ojos siguen luchando, esperando el renacer.

Referencias

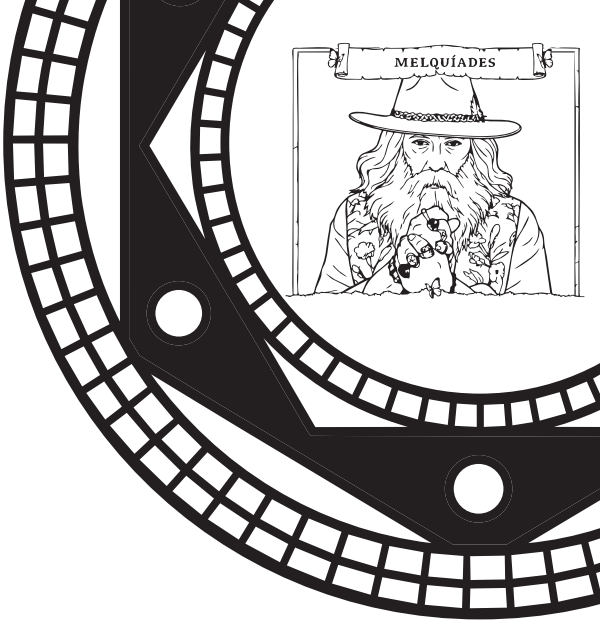
Álvarez González, J. (2007). *La danza de las tijeras en El Sexto de José María Arguedas. Contribuciones desde Coatepec, 12,* 61 -84. https://www.redalyc.org/pdf/281/28101204.pdf

Arguedas, J. M. (1974). *La agonía de Rasu-Ñiti.* En J. M. Arguedas, Relatos completos (pp. 116-123). Editorial Losada.

Arguedas, J. M. (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Siglo XXI Editores.

Durán, C. (2017). *La Danza de las Tijeras. Continuidad dinámica y reivindicación de la identidad indígena andina* [Tesis de posgrado]. SIT Study Abroad. SIT Digital Collections.

Gómez Cardona, F. (2022). *El rey que desapareció y otros enigmas de la cuentística arguediana.* En H. Jarrín, A. Bautista-Cabrera & H. Delgado (Comps.), Instantáneas del cuento latinoamericano (pp. 275-284) Universidad Autónoma de Occidente, Universidad del Valle, Universidad Icesi.



Modelo existencial chamánico en *Cien años de soledad*

Juan Moreno Blanco
Docente, Universidad del Valle, Colombia.


MELQUÍADES

A lo largo de cuentos y novelas, Gabriel García Márquez ha representado a personajes con atributos que sobrepasan la normalidad humana. Esos personajes de los mundos de la narrativa garciamarquiana pueden atravesar la frontera que separa el sueño de la vigilia, la vida de la muerte y el presente del futuro y delatan el nexo de esta literatura con una lógica cultural diferente a la moderno-occidental que caracteriza a la sociedad global colombiana del escritor. No sorprende que algunas lecturas críticas hayan vinculado la "anormalidad" de dichos personajes con el chamanismo.

En su trabajo *El chamanismo y la perspectiva chamánica en el análisis de la obra magicorrealista. Estudio aplicado a dos cuentos de Gabriel García Márquez,* James Guerra Overton (1994) concluye que en los dos cuentos del escritor colombiano que él analiza *"Eva está dentro de su gato"* (1948) y "*Ojos de perro azul"*, (1950), los personajes despliegan performancias propias del chamán. En cuanto al primero "[Eva] sabe todo de modo directo de ambos mundos [el de la vida y el de la muerte], simultáneamente conoce y está en múltiples dimensiones espaciales y temporales…" (Guerra Overton, 1994, p. 152) y en cuanto al segundo "…a lo largo de la narración la realidad onírica se distingue y contrasta con la realidad de la vigilia […] esto es debido […] al hecho de que los protagonistas

son conscientes de la coexistencia de ambas realidades…" (p. 158).

Que un escritor construya personajes de distintas ficciones con atributos similares, y no de cualquier tipo, en efecto, llama a reflexión. La mirada crítica tendría que preguntarse si esa manera de ser/estar en el mundo, esa idiosincrasia, de tales personajes se proyecta también -y cómo-, al tipo de mundo donde ellos se desenvuelven.

Ya antes, a propósito de *Cien años de soledad*, de su lado también Sthephan Minta (1987) había señalado las propiedades del personaje Melquíades que lo asemejan a un chamán:

> Melquíades, too, is a kind of eternal priest-king. He has many of the attributes of a shaman, the traditional priest-doctor among the American Indians : shamans are pre-eminent in their knowledge of myths and of the meaning of myths ; they are able to maintain close contact with the world of spirits, to travel to the spirit world, and to return with their knowledge enhanced ; they have the power of bilocation, enabling them to be seen simultaneously in different places ; they have skill in divination, in poetry, and in magical medicine, and , in general, they serve as the repository of a wisdom beyond ordinary people's power to attain. (1987, p. 151).

En Minta vemos el señalamiento, similar al que hace Guerra Overton, de que este personaje atraviesa las fronteras del mundo empírico, lo cual trasciende las capacidades de la gente común. Con todo, nos preguntamos si basta este rasgo, atributo o capacidad para identificar al mencionado personaje con el chamán.

Enfrentando este interrogante examinaremos a los personajes de *Cien años de soledad* que trascienden las capacidades de la gente común y atraviesan las fronteras naturales del mundo empírico. Nos interesa ver si, además de esta capacidad señalada por Minta, el personaje Melquíades posee otras de las propiedades del chamán y si ello afecta al mundo Macondo.

Tránsito entre vida y muerte prudencio Aguilar, a quien José Arcadio Buendía ha dado muerte, tiene la capacidad de volver al mundo de la vida a asediar con su presencia espectral a los fundadores de la estirpe Buendía. Además, una vez que los Buendía han abandonado la "ranchería de indios pacíficos" huyendo de su asedio, sigue buscándolos, en vano, hasta que el primer muerto de Macondo marca a la aldea en la otra mitad de la vida en la muerte:

> Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos. Tenía mucho tiempo de estar buscándolo. Les preguntaba por él a los muertos que llegaban del Valle

> de Upar, a los que llegaban de la Ciénaga, y nadie le daba razón, porque Macondo fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades y lo señaló con un puntico negro en los abigarrados mapas de la muerte (García Márquez, 1996, p. 100).

Tránsito entre sueño y vigilia José Arcadio Buendía sueña con Macondo; la aldea comienza a existir dentro de la realidad onírica. Como obra del sueño lúcido del chamán, al despertar, el patriarca de la novela le da existencia empírica a la aldea soñada:

> José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejos. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea(García Márquez, 1996, p. 38).

Tránsito entre presente y futuro desde niño, Aureliano Buendía se caracteriza por poseer el don de la adivinación. Sin que haya habido el menor indicio de ello, predice la llegada de Rebeca:

> —Alguien va a venir —le dijo—. Úrsula, como siempre que él expresaba un pronóstico, trató de desalentarlo con su lógica casera. Era normal que alguien llegara. Decenas de forasteros pasaban a diario por Macondo sin suscitar inquietudes ni anticipar anuncios secretos. Sin embargo, por encima de toda lógica, Aureliano estaba seguro de su presagio:
>
> —No sé quién será —insistió—, pero el que sea ya viene en camino. El domingo, en efecto, llegó Rebeca. (García Márquez, 1996, p. 56).

Rasgos del mundo del chamán

los atributos o capacidades del chamán que observamos en estos personajes insertan al mundo Macondo en un orden cultural o idiosincrático donde lo sobrehumano es posible o, dicho de otra manera, donde la noción moderno-occidental de la realidad se torna caduca. Quiere decir que en esta fábula literaria no sólo los personajes son singulares, sino que el mundo en que se desenvuelven es singular en su existencia misma; es decir que en *Cien años de soledad* el modelo existencial de mundo y modelo existencial del chamán están correlacionados. Entonces, en procura de respuesta a nuestro interrogante, se hace necesario abordar la cuestión del chamanismo más allá de la escala de los atributos individuales. Consideremos para ello, las tres propiedades que

encuentra Michel Perrin (1995) en el mundo que sirve de marco al chamanismo:

> Une concepcion dualiste de la personne et du monde […] Le sens de monde-ci est donné par le monde-autre, qui y est sans cesse présent. Il s'y cache, l'habite ou le parcourt, il l'anime et le gouverne […]
>
> Un type de communication […] le monde-autre s'adresse aux hommes á l'aide de langages spéciaux, tel celui des rêves ou visions, qui énoncent indirectement prédictions ou diagnostics.
>
> Une fonction sociale […] Le chamane est un personnage socialement reconnu (pp. 6-9).

El chamán en el mundo de *Cien años de soledad* (y en el realismo garciamarquiano)

Si el destino de los Buendía de la más célebre novela de este escritor está pre-escrito el pivote de esa escritura clarividente es un personaje que, punto por punto, cumple los rasgos del chamán: Melquíades. Él se sitúa en un mundo dualista —este mundo y el mundo-otro, lo visible y lo invisible— de donde deriva su saber y transita entre esas dos mitades: vuelve desde la muerte a rescatar a Macondo de la *peste del insomnio* y conoce, en el presente,el futuro de la estirpe, tiene una visión total de lo que va a pasar —"…parecía

conocer el otro lado de las cosas"—. Además, es socialmente reconocido y respetado.

Todo deja pensar que muchos de los personajes de cuentos y novelas del escritor, al poseer uno u otro rasgo del chamán, eran parte de una construcción narrativa ascendente cuya cima configuraba al personaje capital, y estructuralmente central, en la novela más leída de fábula literaria garciamarquiana. Esta constatación abre a la interpretación la tarea de comprender cómo y por qué, a lo largo de su obra, un escritor perteneciente a la cultura mayoritaria de Colombia enriqueció a sus personajes y a sus mundos narrados con rasgos del modelo existencial chamánico de alguno de los mundos amerindios del continente americano.

Sin duda, en el camino de comprensión de esa hibridación —Ángel Rama (1983) habría dicho transculturación narrativa— entre una cultura amerindia de lógica chamánica y la literatura de un miembro de la sociedad mayoritaria colombiana, también lograríamos dilucidar la razón de ser del paradójico mundo dual del innovador realismo garciamarquiano. Universo que persiste a lo largo de su obra: desde su primer cuento, "La tercera resignación", publicado en 1947, un personaje está muerto y a la vez vivo y en su penúltima novela, *Del amor y otros demonios,* de 1994, el personaje Sierva María de Todos los Ángeles pone en obra el sueño lúcido del chamán para darse la muerte

africana que la salva de los tormentos a que está siendo sometida en la Cartagena colonial.

Por esta vía interpretativa es posible que también comprendamos mejor el estilo contrapuntístico entre tradición y modernidad del arte verbal que convirtió al hijo mayor del telegrafista de Aracataca en el paradigma literario del Sur Global.

Referencias

García Márquez, G. (1996). *Cien años de soledad.* Oveja Negra.

Guerra Overton, J. (1994). *El chamanismo y la perspectiva chamánica en el análisis de la obra magicorrealista. Estudio aplicado a dos cuentos de Gabriel García Márquez* [Tesis de posgrado]. Queen's University Kingston. UMI Dissertation Service.

Minta, S. (1987). *García Márquez: Writer of Colombia.* Harper & Row.

Perrin, M. (1995). *Le chamanisme.* Presses Universitaires de France.



Artaud embrujado

Kajuyali Tsamani

Director, Fundación de Investigaciones Chamanistas, Colombia

Para Federico



La brujería, como le precisa don Juan Matus a Castaneda (1993), es "el acto de corporizar ciertas premisas especializadas, tanto teóricas como prácticas, acerca de la naturaleza de la percepción y el papel que ésta juega en moldear el universo que nos rodea" (p. 6). En diversas ocasiones, después de su viaje al país de los tarahumara en México, Artaud señala que fue embrujado... Tal vez su embrujamiento data de lo más antiguo, desde lo más arcaico, desde la llamada guerra de los principios, tras vivir y atestiguar en su vivir la imposibilidad de pensar y constatarlo en el tartamudeo del lenguaje y la escritura, en lo poético, para fluir en la crueldad propiciada por los ritos *Tutuguri* del Ciguri y acabar de una vez con el juicio de dios.

Se nace y se deviene brujo, en el encuentro con los brujos. Y la sociedad y la cultura con su juicio, con su actitud mezquina de juzgar, no acaba nunca de inventar los miles de procedimientos para trastocar la vida e instaurar suicidados de la sociedad. En este trastocar la vida, la sociedad y la cultura, instaura, así mismo, los procedimientos más finos de maleficio.

La vida en Artaud vibra a través de la fuerza del embrujo y la imposición con la cual la sociedad lo juzga, lo maleficia y lo suicida.

El encuentro con la potencia-brujería, se activa ante la imposibilidad de pensar, ante la dificultad de pensar. *En la Correspondencia con*

Jacques Rivière (1923), en *El Ombligo de los Limbos 1925a*, en *El Pesa-Nervios* 1925b, en *Fragmentos de Un Diario del Infierno* (1926), Artaud señala la difícil actividad de pensar, actividad propia de un filosofar-brujo-como lo experimentanDeleuze y Guattari (1991), como lo experimenta don Juan Matus.

A principios de 1923, Artaud envía a la *Nouvelle Revue Française*, dirigida por Jacques Rivière, "dos breves poesías" con la inquietud de saber si son "admisibles". La decisión del director es que son inadmisibles, pero hay algo en esa escritura que le despierta un "interés" por conocer el pensamiento de su autor. Se establece así una correspondencia entre Artaud y Rivière, en la cual precisará Artaud la radical diferencia entre la forma del lenguaje que no corresponde con la vida y con la fuerza vital de lo que significa pensar: "No se trata de ese más o menos de existencia que responda a lo que se ha convenido llamar la inspiración, sino de una ausencia total, de una verdadera pérdida" (...) "Cuando puedo aprender una forma, por imperfecta que sea, la fijo con el temor de perder todo el pensamiento (...) Estos giros, estas expresiones mal avenidas (...) provienen de la profunda incertidumbre de mi pensamiento" (...) (...)siendo las pocas cosas que le he presentado jirones que he podido ir arrancando de la nada absoluta (Artaud, 1923, pp. 60-61).

Artaud describe la imposibilidad de pensar, la dificultad de hacerlo, para poner en escena, el acto de pensar en la ausencia, en la pérdida de todo pensamiento, para "crear en nosotros espacios de vida" porque "no concibo una obra separada de la vida". En esta experimentación poética, Artaud hace rechinar y restallar, como el relámpago, al lenguaje en el mismo problema filosófico respecto a qué significa pensar, en el mismo acto vital-brujo consistente en "parar el pensamiento". Se produce una experimentación en la vida con lo indecible, por fuera del lenguaje del diálogo interior, una experimentación con un silencio innombrable en el que no hay acto que se manifieste decible, en el que vibran, se agitan, se lanzan y relanzan una infinidad de sensaciones no-pensadas para potenciar la existencia en un devenir, en algo que no piensa, que obliga a retornar al pensamiento y lo relanza en una resolución totalmente nueva y obligando, al mismo tiempo, al lenguaje a encontrarse con la vida en una decibilidad en la que se expresa de nuevo el ser del lenguaje. Es por esto por lo que "pensar es seguir siempre una línea de brujería"(Deleuze y Guattari, 1991, p. 33).

> Un gran fervor pensante y superpoblado lleva mi yo como un abismo pleno. Soplaba un viento carnal y resonante, y hasta el azufre era denso. Ínfimas raicillas poblaban ese viento como una red de venas y sus

> entrecruzamientos fulguraban. El espacio era mesurable y crujiente, pero sin forma penetrable. Y el centro era un mosaico de brillos, una suerte de duro martillo cósmico, una pesadez desfigurada, que caía sin cesar como una frente en el espacio, pero con un ruido destilado. Y la algodonosa envoltura del ruido tenía la instancia obtusa y la penetración de una mirada viva. Sí, el espacio devolvía su pleno algodón mental donde ningún pensamiento estaba aún claro ni restituía su descarga de objetos. Pero, poco a poco, la masa giró como una náusea fangosa y potente, un inmenso flujo de sangre vegetal y ruidosa. Y las raicillas que temblaban a la orilla de mi ojo mental, se separaron con vertiginosa velocidad de la masa crispada del viento. Y todo el espacio tembló como un sexo que el globo del cielo ardiente saqueaba. Y algo como un pico de paloma real perforó la masa confusa de los estados, todo el pensamiento profundo se estratificaba en ese instante, se resolvía, se volvía transparente y reducido (Artaud, 1925, p. 6).

Diez años después, en 1933, mientras investigaba sobre la vida de Heliogábalo — el anarquista coronado —, Artaud descubre la guerra de los principios en el antiguo paganismo sirio, mundo de ritos mágicos, mundo de crueldad. La guerra de los principios, y en sí, los principios no

están dados sino en una dimensión subjetiva, del pensamiento, del espíritu y del entendimiento.

Antigua preocupación teológica la de los principios. Esta es una acción falseante en el pensamiento, sustentadora de guerra. Se cree que detrás de las cosas y de los seres, detrás de su existencia, existen principios que los gobiernan, determinan y explican. Principios aislados, contradictorios y en guerra. Una guerra que conduce al dominio y supremacía del macho en mezcla "inextricable" con la hembra.

> "Y por encima de todo, los dos principios de que está suspendida la vida cósmica: el masculino y el femenino" (...) "Parece ser que en el comienzo aquellos principios quisieron arreglar sus cuentas solos y por encima de las masas de hombres inconscientes que se batían. (...) Pero la guerra no llegó a ser furiosa, no llegó a ser verdaderamente inexplicable y sin piedad hasta el día en que se volvió religiosa"(Artaud, 1934, pp. 57-58).
>
> Artaud se pregunta si un principio es algo diferente de una simple facilidad verbal (...) y si, en el absoluto, existen principios como realidades o como seres que dividen sus energías (...) ¿En qué medida, y por alto que nos remontemos hasta el origen de las cosas, existen principios que vivan como realidades

> separadas y que escapan a un juego del espíritu en torno a los principios? (Artaud, 1934, p. 52).

Esta pregunta no puede estar distante de la siguiente: "¿Hay en el hombre algo así como especies de facultades o principios que tengan una existencia distinta y que podrían vivir separadas?

> Sus respuestas son precisas:Lo absoluto no necesita nada. Ni dios, ni ángel, ni hombre, ni espíritu, ni principio, ni materia, ni continuidad". "Los principios solo valen para el espíritu que piensa y cuando lo hace; pero, fuera del espíritu que piensa, un principio queda reducido a nada (Artaud, 1934, p. 53).

Si la vida cósmica está suspendida entre dos principios, macho-hembra, bajo la acción falseante en el pensamiento que se pregunta por los orígenes, hay algo detrás de esa vida cósmica, el absoluto, (caos), regido por la fuerza de la anarquía y de la unidad. Como dicen Deleuze y Guattari (1987) a propósito de esta indagación artaudiana: "la anarquía y la unidad son una sola y misma cosa, no la unidad de lo "Uno", sino una unidad más extraña que sólo se dice de lo múltiple"(p. 158). Unidad-múltiple, omnitudo, en la que no cabe preguntar por los orígenes, puesto que es pura energía propiciadora de multiplicidad de devenires, en los cuales "la totalidad hirviente de los seres corresponde a

grados conscientes de la Voluntad en la Energía" (Artaud, 1934, p. 54).

Con su indagación respecto a Heliogábalo, Artaud (1934) activa el pensar por fuera del "espíritu que piensa", por fuera de la subjetividad; activa el pensar en una línea de brujería, en "la mirada que desprende fuegos y cambia el lugar de los fuegos", en el "flujo creador que arde al contacto con las cosas" y en el que "cada disparo de la vida sobre las cosas equivale a un pensamiento" (p. 54). Frente a la preocupación teológica por los principios, Artaud activa la preocupación bruja por las fuerzas que atraviesan e impulsan la existencia de las cosas y la vida desde el caos, el absoluto omnitudo. En esta preocupación bruja no existen la misma inadecuación entre el lenguaje y el pensar que señaló en la correspondencia con Jacques Rivière.

Artaud encuentra la guerra de los principios en el antiguo paganismo sirio, en Emesa, donde crece Heliogábalo pederasta, quien deviene mujer permaneciendo hombre. Pero el interés de Artaud es el del combate. El combate contra el espíritu falseante "que piensa" los principios. Pero ante todo el combate-entre las fuerzas: "proceso por el cual una fuerza se enriquece, apoderándose de otras fuerzas y reuniéndolas en nuevo conjunto, en un devenir" (...) "potencia vital no-orgánica que completa la fuerza con la fuerza, y enriquece eso de lo que se apodera"(Deleuze, 1993, pp. 23-24).

La experiencia vital del encuentro de Artaud con el combate-entre las fuerzas acontece en su viaje a la América india, en México, tres años después de su indagación respecto a Heliogábalo, en 1936. Como resultado de este viaje al mundo de las prácticas y ritos brujos de los tarahumara, Artaud publicaría una serie de textos en el periódico *El Nacional* de México; otros artículos fueron escritos en el asilo de Rodez "en el estúpido estado mental del convertido, a quien los maleficios de los curas, aprovechándose de su momentánea debilidad, mantenían en estado de servidumbre" (Artaud, 1984, p. 327); y culminar la redacción de esta experiencia diecisiete días antes de su muerte. Entre *La Montaña de los Signos*, escrita en México a comienzos de octubre de 1936 y la última redacción de *Tutuguri* (Ivry-sur-Seine, 16 de febrero de 1948), transcurren prácticamente doce años, durante los cuales la vida de Artaud pasaría en el más intenso combate-entre las fuerzas de embrujamiento que potencian la vida y las fuerzas de maleficio que poseen y doblegan la existencia-Artaud para sumirlo en la demencia del misticismo cristiano. Es como si en Artaud, amante y practicante de la numerología pitagórica y de la Cábala, se viviese aquello que él ya precisaba en el Heliogábalo: Los "Números" son los "grados de vibración" de la fuerza en "lo absoluto":

> Si el Número 12 da idea de la Naturaleza en su punto de expansión perfecta, de íntegra madurez, es que contiene tres veces el ciclo entero de las cosas, que se representa por 4; pues 4 es la cifra de la realización en abstracto o de la cruz dentro del círculo, y de los 4 puntos o nudos de la vibración magnética por los cuales debe pasar todo lo que existe; y 3 es ese triángulo que aspira tres veces el círculo, el círculo que contiene 4, y lo regenera por la Triada, que es el primer módulo, la primera efigie o la primera imagen de la separación de la unidad" (...) "Pero, mientras que 3, puro o abstracto, permanece fijo en el principio, 4 por sí solo cae dentro de lo sensible donde gira el alma, y 12 es la realidad que se pisotea, y en la que hay que batirse para comer pero sin comer (Artaud, 1934, p. 56).

En el transcurso de estos doce años (1936-1948), vive con mayor intensidad ese "batirse", el combate-entre el embrujamiento y el maleficio, para culminar cual guerrero impecable con el mejor conjuro-brujo que active la desorganicidad de ese organismo de maleficio que es el cuerpo organizado por la "civilización" capitalista activada en psiquiatría y cristianismo: ese conjuro-brujo, poesía-crueldad, titulado: *Para acabar de una vez con el juicio de dios* (Artaud, 1948).

En el recorrido entre Anvers y México, el barco hace una escala en Cuba. Artaud conoce en la

Habana a un hechicero negro, probablemente un practicante de santería cubana, quien le obsequia una "espada sagrada" con su "vaina de cuero rojo", "objeto conocido de todos los Iniciados": "una espadita de Toledo de doce centímetros de altura, atada con tres anzuelos". Este obsequio, en el que se inscribe de nuevo el número pitagórico como "nudo de vibración magnética", se constituirá en signo premonitorio de la existencia de "un mundo esotérico real en México" (Artaud, 1984, pp. 256-274). De esta forma, se convertirá en su objeto-brujo de poder guerrero que lo acompañará hasta la muerte.

Artaud llega al país de los tarahumara poseído por una enfermedad maléfica. Al llegar este mundo, se siente poseído por una fuerza de maleficio. Fuerza maléfica que agobia su cuerpo. Es la fuerza reactiva que impera en el mundo de la "civilización" blanca que quiere impedirle a toda costa acceder a otro mundo posible. Nadie mejor que Artaud ha podido describir la acción de las fuerzas reactivas que enferman en maleficio al cuerpo para impedirle acceder a un nuevo ámbito de experimentación en el cual poder afirmar la vida. Desde que empieza a adentrarse a "la montaña de los signos" (Artaud, 1984, p. 88), a la montaña tarahumara, empieza a sentir y a vivir ese "batirse", ese combate-entre la fuerza del embrujamiento y la fuerza del maleficio. Una montaña mágica plena de poder brujo no admite fácilmente la presencia

de un cuerpo maleficiado y un cuerpo poseído por la fuerza reactiva del maleficio, no quiere estar allí:

> aquel estado de hombre petrificado que necesitaba dos hombres para montar: y al que montaban y bajaban del caballo como a un autómata desamparado y, cuando iba a caballo, me ponían las manos en las bridas y tenían, además, que cerrarme los dedos en torno a las bridas, pues estaba claro que había perdido la libertad para hacerlo por mí mismo. No había vencido a fuerza de voluntad aquella invencible hostilidad orgánica, que hacía que fuera yo quien me negaba a andar para traer una colección de imágenes caducas, de las que la época, fiel en ello a todo un sistema, sacaría como máximo ideas para carteles e inspiración para sus modistas (Artaud, 1984, pp. 84-85).

Pero la fuerza bruja, mágica, de la montaña impone con su potencia una acción de embrujamiento a aquel cuerpo

> inerte, como la tierra con sus rocas puede serlo; y todas esas grietas que corren por los pisos sedimentarios amontonados. Quebradizo, no por fragmentos, sino por entero. Desde mi primer contacto con aquella terrible montaña, que estoy seguro había elevado barrera para impedirme entrar. Y, desde que estuve allí arriba, lo sobrenatural ya no se me

> parece como algo tan extraordinario para que no pueda decir que quedé, en el sentido literal del término: embrujado (Artaud, 1984, p. 289).

En el fragor de este combate-entre la fuerza del maleficio y la fuerza del embrujamiento, en el cuerpo-Artaud se activa un acto de curación por los brujos del Ciguri —peyotl, peyote, *Lophophora williamsii Lem*—, para potenciarlo en la experimentación de un cuerpo sin órganos. La curación del maleficio es un acto de crueldad. Y la crueldad es desterritorialización de toda fuerza reactiva que identifica la vida al espaciamiento de la sedentarización. La curación bruja, chamanista, permite experimentar la nomadización del cuerpo en la transcursividad de un rito. En él, le es permitido a la existencia vivirse como un cuerpo sin órganos:

> Fue una mañana de domingo cuando el anciano jefe indio vino a abrirme la conciencia con una cuchillada entre el corazón y el bazo: "Tenga confianza", me dijo, "no le haré ningún daño" y retrocedió tres o cuatro pasos muy aprisa, y, tras hacer que su espada describiera un círculo en el aire por el pomo y hacia atrás, se precipitó sobre mí, apuntándome con toda su fuerza, como si quisiera exterminarme. Pero la punta de la espada apenas me tocó la piel y sólo brotó

> una gotita de sangre. No noté ningún dolor, pero sí tuve la impresión de despertar a algo con respecto a lo cual hasta entonces era un mal nacido y erróneamente orientado, y me sentí colmado por una luz que nunca había poseído (Artaud, 1984, p. 305).

Pocos días después de esta curación, Artaud participa en el rito *Tutuguri* —Rito del Sol Negro— del Ciguri que le permitirá experimentar el cuerpo sin órganos:

> No se llega a él sin haber atravesado un desgarramiento y una angustia, después de lo cual uno se siente como regresado y transportado al otro lado de las cosas y se deja de comprender el mundo que se acaba de abandonar.
>
> Digo bien: transportado al otro lado de las cosas y como si una fuerza terrible te hubiese concedido la gracia de verte restituido a lo que existe en el otro lado. Uno deja de sentir el cuerpo, al que acaba de abandonar y que le daba seguridad con sus límites; en cambio, se siente mucho más feliz de pertenecer a lo ilimitado que a sí mismo, pues comprende que lo que era ese sí mismo procede de la cabeza de ese algo ilimitado, el infinito, y que uno va a verlo. Se siente uno como dentro de una ola gaseosa que desprende por todas

partes un incesante chisporroteo. Cosas salidas como del propio bazo y el hígado estallan en esa atmósfera que vacila entre el gas y el agua, pero que parece convocar las cosas y ordenarles que se reúnan.

Lo que salía de mi bazo o de mi hígado tenía la forma de las letras de un alfabeto muy antiguo y misterioso masticado por una enorme boca, pero espantosamente inyectada, orgullosa, ilegible, celosa de su invisibilidad; y dichos signos se veían barridos en todos los sentidos en el espacio, al tiempo que me pareció que subía, pero no solo. Ayudado por una fuerza insólita. Pero mucho más libre que cuando estaba solo en la tierra.

En un momento determinado, algo así como un viento se levantó y los espacios retrocedieron. Del lado donde estaba mi brazo se produjo un vacío inmenso que se peinó en gris y rosa como la orilla del mar. Y en el fondo de dicho vacío apareció la forma de una raíz abortada, una especie de "J" que tuviese en su cima tres ramas y sobre ellas una "E" triste y brillante como un ojo. Llamas salieron de la oreja izquierda de "J" y pasando por detrás de ella parecieron empujar todas las cosas hacia la derecha, del lado donde estaba mi hígado, pero mucho más allá de

> él. No vi nada más y todo se desvaneció o fui yo quien se desvaneció al volver a la realidad ordinaria. (Artaud, 1984, pp. 321-322).

Entre los últimos días del mes de agosto y los primeros de octubre de 1936, Artaud vivió intensamente una suerte de iniciación bruja en la sierra tarahumara. Allí entendió perfectamente la urgente necesidad de establecer una acción-crítica respecto al mundo de la representación que, a la manera de una enfermedad, se ha instaurado en las artes, en la literatura y el teatro. Es vital que, en el ámbito de las artes, de la literatura y del teatro se active una curación-bruja, un embrujamiento tal que permita revivirse como teatro de la crueldad. La crueldad es "apetito de vida", aquel acto que permite revitalizar "los planos de lo creado" (Artaud, 2011, p. 102), en el cual la existencia y los cuerpos, no representan nada, sino que ponen en acción fuerzas caósmicas —como en los ritos tarahumara, como en el teatro balinés, como en la antigua tragedia dionisíaca— para restituir la vida en una experimentación estética. Esta acción es aquello que se puede nombrar embrujamiento. Y todo embrujamiento es conjuro y curación.

El 12 de noviembre de 1936, Artaud ha regresado a París. El siguiente año, 1937, es decisivo en la vida de Artaud. En una carta a André Breton, fechada en julio de ese año, se

resume su diagnóstico de la cultura europea: Es la mirada de un embrujado.

> El mundo está acabado (...) Todas las formas de la vida han muerto (...) La única salida es consumar la abolición de las formas... Nos hemos engañado totalmente, hemos errado en todo. Nada veo que no haya sido adulterado, y por eso he renunciado a todo, a fin de volver a encontrar mi luz vernácula y de que pueda resucitar mi vida... Hoy todo encarcela la vida (Artaud, 1937, p. 236).

Pero los iniciados requieren de ciertos cuidados. Mientras no sean consagrados, no les conviene mostrarse demasiado, requieren de cierto anonimato que les permita la inubicuidad. Ante la presencia de un iniciado, las fuerzas reactivas de maleficio no dudan en actuar. En aquel año, al regresar a París, un "amigo", René Thomas, le ha obsequiado un junco, una caña, que dice poseer un poder mágico: y pronto se dará cuenta que el junco perteneció a san Patricio, quien lo heredó de alguna manera de Cristo: la caña que le sirvió de cetro cuando fue coronado con espinas. Este junco se activa, en manos de Artaud, como un objeto-maléfico que contrarresta los poderes del objeto-brujo, la espada que le obsequiase el "santero" cubano, para sumirlo en la demencia poseso-mística cristiana. En agosto de 1937 viaja a Irlanda portando el junco crístico, que lo posee

maléficamente, para desarrollar una actividad como predicador de una redención cósmica, de acuerdo con una profecía escrita 14 siglos atrás en la que se le elegía como enviado de Cristo para profetizar el castigo y destrucción por el fuego del mundo presente.

Cobh, Galway, Kilroman, Dublín serán los sitios escogidos para su prédica como portador del junco de Cristo, que le viene directamente de san Patricio, ese otro místico irlandés. Poseso por el junco, de pronto se encuentra preso en el hospicio de San Juan de Dios en Dublín. Allí ofrece resistencia al encierro, provocando ser repatriado de oficio a Francia. Durante el viaje en el Washington, es provocado por la tripulación, mientras miraba el mar. Dice Paule Thévenin que Artaud estaba solo, sin la presencia de amigo alguno a su lado; sin duda tuvo miedo, se sintió acosado y respondió con un movimiento de defensa que fue interpretado como un ademán de violencia. Fue entonces cuando se le puso la camisa de fuerza y se ordenó su internamiento al desembarcar en Le Havre (Derrida y Thévenin, 1986).

Es un hecho bastante común en la cultura occidental, a los posesos de maleficio se les diagnostica como "locos", se les encierra en hospitales psiquiátricos y se les impone tratamiento psiquiátrico. El testimonio de Artaud es aterrador. En una carta a Gaston Ferdière, fechada en Rodez el 11 de diciembre de 1943,

describe el itinerario casi infinito de su encierro psiquiátrico desde Dublín:

> Ya sabe usted que me metieron en la cárcel en Dublín, que allí pasé seis días, que luego fui deportado a Francia, internado en Le Havre, sin explicación alguna a mi llegada a territorio francés y sin haber sido examinado por médico alguno, trasladado de Le Havre a Rouen, de Rouen a Sainte-Anne, de Sainte-Anne a Ville-Evrard, de Ville Evrard a Chezal-Benoît y, por fin, de Chezal-Benoît vine a parar aquí[a Rodez] (Artaud, 1984, p. 370).

En este recorrido de asilo en asilo estuvo hasta el año de 1945: nueve años de terror.Al salir de Dublín, había perdido el objeto-maleficio, el junco. Hasta Chezal-Benoît aún conservaba el objeto-brujo, la espada. Allí se la decomisaron, y le será retornada al salir de su última reclusión, en Rodez.

Sin embargo, al irse de su lado el objeto-maleficio, el junco, la acción de maleficio continuó activa en él, mientras estuvo recluido en el asilo, mediante dos procedimientos: el psiquiátrico y, articulado a él, el de imposición cristianizante. El maleficio psiquiátrico se le imponía mediante electroshock, Artaud lo dice claramente:

> que no me vuelvan a aplicar electroshock por fallos que bien se sabe no están fuera del

> control de mi voluntad, de mi lucidez, de mi inteligencia propias (...) Cada aplicación del electroshock me ha sumergido en un terror que siempre duraba varias horas. Y no podía dejar de desesperarme al ver que se acercaba una nueva aplicación, pues sabía que otra vez volvería a perder la conciencia y que durante todo un día me iba a ver asfixiándome en medio de mí sin conseguir reconocerme, sabiendo perfectamente que yo estaba en alguna parte, pero el diablo sabe dónde, y como si estuviera muerto. (...) ¡Qué lejos está todo esto de la curación mediante el Peyote! Por lo que yo vi, el Peyote fija la conciencia e impide que se extravíe, que se entregue a las impresiones falsas. Los sacerdotes mexicanos me mostraron el punto exacto del hígado donde Ciguri, donde el Peyote produce esa concreción sintética que mantiene duraderamente en la conciencia el sentimiento y el deseo de lo verdadero y le da fuerzas para entregarse a él rechazando automáticamente el resto (Artaud, 1984, p. 326).

En el Post-scriptum a *El rito del peyote* entre *los Tarahumara*, Artaud (1984) describe de manera precisa la articulación del maleficio de cristianización al maleficio psiquiátrico:

> Escribí *El rito del peyote* en Rodez el primer año de mi llegada a este asilo, después

> de nada menos que siete años de estar internado, tres de ellos completamente aislado, con envenenamientos sistemáticos y diarios. Representa mi primer esfuerzo por regresar a mí mismo después de siete años de alejamiento y de castración de todo. Se trata de un envenenamiento de fecha reciente, secuestrado y traumatizado, que cuenta recuerdos anteriores a su muerte. Lo que equivale a decir que el texto no puede ser por menos de ser todavía balbuceante. Añado que este texto se escribió en el estúpido estado mental del convertido, a quien los maleficios de los curas, aprovechándose de su momentánea debilidad, mantenían en estado de servidumbre servidumbre (p. 327).

Al salir de Rodez, y al recuperar su objeto-brujo, la espada, se empieza a activar una voluntad bruja, de curación, en Artaud, la cual va a surcar la senda de buscar una escritura-bruja. Así lo realiza, a la manera de un poema que de algún modo anticipa su poderosa escritura-bruja que pondrá en acción para acabar de una vez con el juicio de Dios, en la continuación del Post-scriptum:

> Escribí *El rito del peyote* en estado de conversión y con nada menos que ciento cincuenta o doscientas hostias recientes en el cuerpo, de ahí que de vez en cuando haya

> delirado a propósito de Cristo y de la cruz de Jesucristo.
>
> Pues nada puede ahora parecerme más fúnebre y mortalmente nefasto que el signo estratificador y limitado de la cruz, nada más eróticamente pornográfico que cristo innoble concreción sexual de todos los falsos enigmas síquicos, de todos los deshechos corporales pasados a la inteligencia como si no tuvieran otra cosa que hacer en el mundo que servir de materia de deshecho, y cuyas más abyectas maniobras de masturbación mágica producen la salida eléctrica de la cárcel (Artaud, 1984, p. 327).

Libre de la influencia directa de los maleficios psiquiátricos y cristianizantes, Artaud se siente con poder suficiente para volverse a dedicar a dibujar, a escribir y a la acción teatral. Ya en 1945, Gallimard edita *El teatro y su doble*. Varios de sus nuevos textos son publicados en *Artaud le Momo*, *Ci-gît*, *La culture Indienne*; así mismo publica poemas en *La Rue*, *Les Quatre Vents*, *Les Cahiers de Sud, L'Heure Nouvell.* En 1947, publica en *84* y en *Les Cahiers de la Pléiade*. Vuelve a la actividad teatral, organizándolas en una fábrica, y montando *Las Bacantes de Eurípides* en el Vieux-Colombier. Así mismo vuelve a su actividad como conferencista. En julio de 1947, Artaud expone una serie de dibujos y retratos

en la galería Pierre (Loeb); con esta ocasión, redacta el catálogo correspondiente titulado *Le Visage Humain.* Y realiza, en esta misma galería, una lectura de poemas. Posteriormente escribirá su demoledor texto: *Van Gogh: el suicidado de la sociedad,* después de asistir a la exposición de la obra de este pintor en el Museo de L'Orangerie. Este texto fue publicado en diciembre de 1947 por la editorial Kra, y con él obtuvo el premio Sainte-Beuve el 16 de enero de 1948.

En el texto sobre Van Gogh, Artaud vuelve a poner en escena el combate-entre embrujamiento y maleficio, en una intensidad vital donde cruzan los brujos Van Gogh-Artaud. Este combate-entre embrujamiento y maleficio, entre magia y hechicería, pertenece a la misma relación entre la fosa que cava la sociedad y su cultura para obstruir los agujeros luminosos que activan las existencias guerreras para potenciar la vida. Así nos dice Artaud:

> A propósito de Van Gogh, de la magia y de los hechizos, toda la gente que ha venido desfilando desde hace dos meses frente a la exposición de sus obras en el museo de L'Orangerie, ¿están bien seguros de recordar todo lo que hicieron y todo lo que les sucedió cada noche de los meses de febrero, marzo, abril y mayo de 1946? ¿Y no hubo cierta noche en que la atmósfera del aire y de las calles se volvió como líquida, gelatinosa,

> inestable, y en que la luz de las estrellas y de la bóveda celeste desapareció? (...) Pero una de las noches de que hablo ¿no cayó en el boulevard de la Madeleine, en la esquina de la rue des Mathurins, una enorme piedra blanca como surgida de una reciente erupción volcánica del volcán Popocatepetl? (Artaud, 1968, p. 29).

La presencia de la pintura de Van Gogh no sólo es esa llamada erupción volcánica, sino también aquello que propicia la muestra de su pintura: actos brujos-escritura en Artaud, y en ellos, el señalamiento preciso del hechizamiento-maléfico, común a Van Gogh y a Artaud, causado por la psiquiatrización en santa alianza cristiana:

Al margen de los pequeños maleficios de los hechiceros rurales. Existen los grandes pases de maleficio global en los que participa periódicamente toda la conciencia en estado de alarma.

> Así es como, con ocasión de una guerra, de una revolución, de un trastorno social todavía en germen, la conciencia unánime es interrogada y se interroga, y luego emite su juicio.
>
> También puede sucederle que en ciertos casos individuales de resonancia la provoquen y la saquen de sí misma.

Así es como hubo hechizos unánimes en los casos de Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge,y los hubo en el caso de Van Gogh.

Pueden tener lugar de día, pero en general suelen tener lugar de noche.

Así es como extrañas fuerzas son elevadas y conducidas a la bóveda astral, a esa especie de cúpula sombría que, por encima de la respiración de la humanidad, constituye la venenosa agresividad del espíritu maligno de la mayoría de la gente.

Así es como las escasas buenas voluntades lúcidas que han tenido que debatirse en la tierra, en ciertas horas del día o de la noche se ven sumidas en las profundidades de auténticos estados de pesadilla en vela y rodeadas por la formidable succión, por la opresión tentacular de una especie de magia cívica que pronto veremos aparecer en las costumbres de modo manifiesto.

Ante esta porquería unánime, que tiene a un lado el sexo y al otro la misa, u otros ritos psíquicos, como base o punto de apoyo, no existe delirio en pasearse de noche con un sombrero coronado por doce velas para pintar un paisaje del natural;pues ¿cómo se la hubiera arreglado el pobre Van Gogh para iluminarse?

[...]

Cuando estoy enfermo es porque estoy hechizado, y no puedo considerarme enfermo si no admito, por otra parte, que alguien tiene interés en arrebatarme la salud y se aprovecha de mi salud.

También Van Gogh creía estar hechizado y lo decía.

[...]

En lo que respecta a la vida, es en el genio del artista donde tiene por hábito ir a buscarla.

En cambio, Van Gogh, que se hizo asar una mano, nunca tuvo miedo de la guerra para vivir, es decir, para arrancar el hecho de vivir a la idea de existir, y por supuesto todo puede existir sin tomarse el trabajo de ser, y todo puede ser sin tomarse el trabajo de irradiar y rutilar, como Van Gogh el frenético.

Es esto lo que le arrebató la sociedad para realizar la cultura turca, la de esa honestidad de fachada que tiene por origen y puntal al crimen.

Y así fue como Van Gogh murió suicidado, porque el concierto de la conciencia universal ya no pudo soportarlo.

Pues si no había ni espíritu, ni alma, ni conciencia, ni pensamiento,había

> fulminato,volcán maduro,piedra de trance,paciencia,bubas,tumor cocido,y escara de despellejado (Artaud, 1968, 99. 6-7).

En noviembre de 1947, Fernand Pouey, director de las programaciones dramáticas y literarias de la Radiodifusión Francesa, invitó a Artaud a preparar una emisión para un ciclo titulado *"La voz de los poetas"*. Artaud propuso el poema *Para acabar de una vez con el juicio de dios*. Los textos se grabaron entre el 22 y el 29 de noviembre de 1947, con una duración de 40 minutos, propiciándose una experimentación poética-verbal como teatro de la crueldad, en la que participa la fuerza de las voces de María Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin, Antonin Artaud e instrumentos musicales como xilófonos, tambores, timbales y gongs. La emisión estaba programada para el lunes 2 de febrero de 1948, a las 22:45. Pero a última hora Wladimir Porché, el entonces director general de la Radiodifusión Francesa, asumiendo una actitud moralista, decide censurar y cancelar la emisión radial.

El poema "*Para acabar de una vez con el juicio de Dios"* es sometido a juicio y sentenciado al silencio por un burócrata. Este texto, último documento literario de Artaud, activa de forma definitiva una línea de brujería, una escritura-bruja que conjura la enfermedad maléfica de este tiempo, de esta sociedad y su cultura. Su acción

llega hasta el punto fijo y determinante, el nudo ciego, sobre el cual se constituye la embriaguez ontológica del endilgamiento sedentarizante humano:

> Todo lo que huele a mierda
>
> huele a ser.
>
> El hombre bien hubiera podido no cagar,
>
> no abrir el bolsillo anal,
>
> pero eligió cagar
>
> del mismo modo en que debió elegir la vida
>
> en vez de consentir en vivir muerto.
>
> Porque para no hacer caca
>
> hubiera tenido que consentir
>
> en no ser,
>
> pero no pudo decidirse a perder
>
> el ser,
>
> o sea, a morir vivo.
>
> En el ser hay
>
> algo especialmente tentador para el hombre
>
> y ese algo es precisamente LA CACA. (Artaud, 1948, p. 18).

El hombre, como dice Artaud, sólo tiene una reducida idea del mundo y quiere conservarla

eternamente. Es urgente, es necesario, es vital, es una actitud bruja, acabar con el juicio de Dios, ese ser que "si lo es, es una mierda. Si no lo es, no existe", para poder acceder a otra dimensión que está "tras el orden de este mundo"(Artaud, 1948, p. 20). Esa otra dimensión múltiple es caosmos, conocida por los indios brujos guerreros de América, que le permiten precisar:

> El hombre está enfermo porque está mal construido.
>
> Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animálculo
>
> que le pica mortalmente,
>
> Dios,
>
> y con Dios
>
> sus órganos.
>
> Pues áteme si así lo quiere,
>
> pero no existe nada más inútil que un órgano.
>
> Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos,
>
> entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos y
>
> devuelto a su verdadera libertad.
>
> Entonces usted volverá a enseñarle a bailar al revés

como en el delirio de los bailes populares

y ese revés será su verdadero derecho (Artaud, 1948, pp. 30-31).

Construir un cuerpo sin órganos pasa por acabar ya no con Dios sino con la identidad hombre: "Quiero decir que he hallado el medio de acabar de una vez por todas con ese mono y que si ya nadie cree en Dios todo el mundo cree cada vez más en el hombre" (Artaud, 1948, p. 30).

Artaud escribe este, su conjuro-brujo, justo doce años después de visitar el mundo tarahumara, doce años después de ser iniciado en la senda-bruja. Durante ese ciclo de doce años en que se ha producido el combate - entre las fuerzas de maleficio y las fuerzas de brujería, en la cual su existencia se potencia a la enésima potencia porque "la lucha-entre es el proceso mediante el cual una fuerza se enriquece, apoderándose de otra fuerza y sumándose en un nuevo conjunto, en un devenir" (Deleuze, 1993, p. 184). Un devenir-brujo que potencia su existencia por fuera de toda identidad:

¿Quién soy?

¿De dónde vengo?

Soy Antonín Artaud

y si lo digo

como sé decirlo

inmediatamente

veréis mi cuerpo actual

saltar en pedazos

y reunirse

bajo diez mil aspectos

notorios

un nuevo cuerpo

con el que no podréis

olvidarme

nunca jamás (Artaud, 1968, p. 40).

Su cuerpo, agotado por las prácticas de maleficio que en él ejercieron, falleció el 4 de marzo de 1948. Los hechizos-maléficos psiquiátricos y cristianizantes le produjeron un cáncer anal. Pero su existencia-bruja centellea siempre en el crepúsculo.

Referencias

Artaud, A. (1923). Las intermitencias del ser: Correspondencia con Jacques Rivière. KRK Ediciones.

_____. (1925a). El Ombligo de los Limbos. La Nouvelle Revue Française.

_____. (1925b). El Pesa-Nervios. Visor Libros, S. L.

_____. (1926). Fragmentos de Un Diario del Infierno. Las Furias Editora.

_____. (1934). Heliogábalo o el anarquista coronado. Gallimard.

_____. (1937). Les nouvelles révélations de l'être. Fata Morgana.

_____. (1948). Para terminar con el juicio de dios. MCA.

_____. (1968). Van Gogh: el suicidado de la sociedad. Gallimard.

_____. (1984). México y viaje al país de los tarahumaras. Fondo de Cultura Económica.

Castaneda, C. (2014). Las enseñanzas de don Juan: una forma yaqui de conocimiento. Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, G. (1993). Critique et clinique. Les Editions de Minuit.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. University of Minnesota Press.

_____. (1991). ¿Qué es la filosofía? Les Editions de Minuit.

Derrida, J. y Thévenin, P. (2000). The secret art of Antonin Artaud. MIT Press.

Pareciera que la escritura es una tecnología ajena, e incluso contraria, al espíritu del chamanismo, porque se la concibe como una herramienta de la razón, de lo fijo y lo definitivo, que poco tiene que ver con la oralidad, la experiencia directa y el fluir de las energías sagradas que caracterizan a las prácticas chamánicas.

Este libro, sin embargo, propone que la escritura y el chamanismo han tejido una relación profunda, diversa, vigente y proteica. Hay escritura chamánica en las pinturas rupestres trazadas con pigmentos naturales; en las fibras trenzadas que narran historias en los cestos y los tejidos; en la máscara que inscribe en el rostro del chamán la esencia de un animal; y en los cantos de sanación que, como una escritura viva, resguardan la sabiduría de la Madre Tierra. Esta relación, lejos de ser arcaica, se revitaliza y transforma. Así, el chamanismo se manifiesta en el análisis de novelas como *Cien años de soledad, La vorágine* y la obra de José María Arguedas; en la reivindicación de la palabra poética en clave chamánica; en las prácticas de sanación de mujeres cuyas manos se convierten en un texto de poder; en la resistencia del chamanismo mapuche; en la revelación del "yo" a través de los cuentos tradicionales de Japón y en la búsqueda espiritual de Antonin Artaud. Escritura y chamanismo, en lugar de ser prácticas excluyentes, se fecundan mutuamente, desplegando un nuevo universo de sentido y significado que enriquecen nuestro tiempo.

ISBN 978-9942-625-73-1