

Anastasia Candre: *nimairango* —mujer de saber— en *Yuaki Murui-Muina*

Laura Areiza Serna

Resumen

Este artículo trata sobre la investigación de Anastasia Candre Yamacuri en torno al ritual de frutas (*yuaki*), en su texto inédito *Yuaki Murui-Muina: cantos del ritual de frutas de los uitoto*. La primera parte presenta a Anastasia como *nimairango*, mujer de conocimiento, a partir de su introducción autobiográfica, y discute sobre las difíciles relaciones entre producción de conocimiento y género para una mujer indígena en la ciudad. Luego aborda dos aspectos de su investigación sobre el ritual de frutas: el significado y estructura del ritual, y una aproximación a la interpretación de un canto de adivinanza de la variante *jaioki*. Finalmente, hace una breve referencia a las pinturas elaboradas por Anastasia que ilustran el proceso del ritual de frutas.

Palabras clave: escritura femenina indígena; cantos *rua*; ritual de frutas *Yuaki*; lengua y tradición uitoto.

Anastasia Candre: *nimairango*—woman of knowledge—in *Yuaki Murui-Muina*

Abstract

This article deals with Anastasia Candre Yamacuri's research about the ritual of the fruits (*Yuaki*), in her unpublished text *Yuaki Murui-Muina: cantos del ritual de frutas de los uitoto* (songs of the ritual of the fruits of the Uitoto). In the first part, it presents Anastasia as a *nimairango*, woman of knowledge, from her autobiographical introduction, and discusses the difficult relationships between production of knowledge and gender for an indigenous woman living in the city. Then, it addresses two aspects of her research about the ritual of the fruits: the meaning and structure of the ritual and an approach to the interpretation of a song of divination of the *jaioki* variety. Finally, it refers briefly to the paintings elaborated by Anastasia to illustrate the process of the ritual of the fruits.

Keywords: female indigenous writing; songs; ritual of the fruits; Uitoto language and tradition.

Laura Areiza Serna. Egresada de Letras Filología Hispánica de la Universidad de Antioquia. Ha investigado sobre la etnopoética uitoto y sobre autores de la literatura hispanoamericana. Actualmente es estudiante de la maestría en Estudios Amazónicos de la Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonia, e integrante del grupo de investigación Etnología y lingüística amazónicas. laurita_areiza@hotmail.com

Introducción

La estructura de la investigación de Anastasia, en el texto inédito *Yuaki Murui-Muina: cantos del ritual de frutas de los uitoto*¹, consta de tres momentos principales. Primero, ella presenta una narrativa bilingüe acerca del proceso de la investigación y del abuelo Alfonso Jimaido (Jimuizitofe), el sabedor principal con el que trabajó. En segundo lugar, presenta el proceso y el significado del ritual de frutas, quiénes participan y cómo se dispone. En tercer lugar, se presentan los cantos de forma bilingüe organizados por cada variante del ritual. Al final incluye el registro fotográfico de algunas sus pinturas. Anastasia hace un inventario de los 138 cantos que grabó del abuelo Jimuizitofe, dándoles una numeración, un título y el momento del baile en que se interpretan. Además, presenta la transcripción en idioma uitoto con su traducción al español, acompañado por notas lingüísticas y explicaciones complementarias, de veintisiete de esos cantos².

En la primera parte de este artículo me refiero a Anastasia como *nimairango*, mujer de conocimiento, a partir de su introducción autobiográfica. Luego abordo dos aspectos de su investigación sobre el ritual de frutas: el significado y estructura del ritual, y, a partir de uno de los veintisiete cantos transcritos, una aproximación a un canto de adivinanza de la variante *jaioki*. Finalmente, hago una breve referencia a las pinturas elaboradas por Anastasia que ilustran el proceso del ritual de frutas.

Una mujer de *fareka* o yuca dulce

Es inevitable no figurarnos la risa, la danza y los cantos de Anastasia Candre al adentrarnos en su investigación sobre el *Yuaki* o ritual de frutas uitoto. Ella fue pionera entre las mujeres intelectuales indígenas, pues dio a conocer en el mundo occidental el conocimiento ancestral de su cultura. Anastasia, como artista y mujer, está presente en su obra del ritual de frutas cuya narrativa bilingüe resalta su experiencia y embates como mujer sabedora de yuca dulce.

En la introducción de su texto, Anastasia emplea un estilo coloquial y a la vez poético que evoca una escritura dada en la intimidad del trabajo femenino, presentada de forma bilingüe en su mayoría. Ella

describe el proceso de la investigación y su objetivo de la siguiente manera:

Dar a conocer al lector el sentido de las palabras, las expresiones contenidas en los cantos, muchas de las cuales son exclamaciones y otras son onomatopeyas de un río crecido, caída de hojarascas, sonido de manguaré, ebullición de agua que se hierve, en otras palabras, sonidos de la naturaleza y de los objetos. (Candre 2007)

Es decir, su propósito es aproximarnos al sentido y significado del ritual de frutas a través de los cantos, ya que son ricos en alegorías, metonimias, personajes, animales y motivos propios del contexto amazónico. Además los cantos, por su ritmo, prolongan los conocimientos, son altamente recordables y conservan léxico de otros dialectos que han desaparecido.

Lo investigado por Anastasia es producto de una larga preparación y de enfrentamientos con el “mundo de los blancos” y con su misma gente, pues estas palabras rituales no son aptas para una mujer uitoto. Sin embargo, ella no se conforma con su vida de mujer indígena en medio de la sociedad urbana: “*Kue ua bieze fia ua gaya-gayakaidikue ua riamai juiñoi feka-fekakaidikue ua abina onoñedikue daidikue*” (yo pues así como estoy, barriendo oficinas, repartiendo tintos, no voy a aprender nada, dije) (Candre 2007). Sus palabras son de una soñadora que busca encontrar en la palabra tradicional un proyecto de vida que no sólo representa un valor fundamental en su trayectoria como indígena, sino un aporte a las narrativas, al arte nativo; ya que Anastasia es mujer de *fareka*, cantora, danzante, escritora, poeta y pintora tradicional, es decir, *nimairango* o mujer de saber, de abundancia, de aliento, de empeño.

Este libro sobre *Yuaki* o baile ritual de frutas da cuenta de un largo trabajo de investigación en la vida de Anastasia y también del apoyo que recibió del profesor Juan Alvaro Echeverri (Jofokai), quien le dio ánimo y orientación para investigar: “Usted puede ir escuchando de asistente, de ahí va a aprender; de parte de ustedes es puro oral, de parte de nosotros es con papel” (Candre 2007). Jofokai impulsó y respaldó a Anastasia para que adquiriera las herramientas necesarias y sola pudiera asumir su investigación sobre el ritual de frutas y en general sobre su cultura. Con este apoyo ella no sólo investigó sobre el ritual de frutas, sino que se nutrió de su cultura para configurar una obra propia compuesta por poesía, narrativa y pintura a partir de pigmentos naturales; de hecho, sus pinturas son el trabajo más

apegado a la tradición, hacen parte de una elaboración más íntima y personal que conserva los aspectos tradicionales que ha heredado.

Asumir su trabajo como artista e investigadora implicó superar muchos escollos, no sólo económicos y de formación, sino también relacionados con su posición como mujer uitoto. La mujer ejerce su sabiduría a través del ejercicio de acompañar los procesos vitales: siembra, cosecha, nacimiento, preparación de alimentos y consejos. La mujer está representada en la dulzura de su *jaigabi* (cahuana, bebida de almidón) y también en el poder de su ají; esta dulzura es enfriamiento de las energías fuertes que evocan los hombres a través de la ingesta de *yera* (miel de tabaco) y *jiibie* (mambe). Sin duda Anastasia cumplía los requisitos tradicionales, no podemos olvidar las muchas veces que ella nos compartió su rico *jaigabi* mientras estudiábamos en la universidad o escuchábamos sus cantos e historias, o de su esfuerzo por conservar sus costumbres en la ciudad; pero también sintió un llamado hacia las palabras rituales y tradicionales que manejan los hombres. Por ello, la producción de Anastasia refleja una dualidad e integración entre los conocimientos masculinos y femeninos de los uitoto. Una indígena que se establece en la ciudad construye nuevas vías culturales que no necesariamente son acordes a los roles de género que tiene en su cultura. Es común en contextos urbanos escuchar en los círculos de palabra uitoto expresiones como “mi chagra es mi trabajo, y la plata es mi cacería” en boca de los hombres mambeadores.

Pero, ¿cómo asume una mujer indígena su papel en la tradición en el contexto citadino y contemporáneo? La labor de Anastasia también hace que cuestionemos esa difícil relación entre producción de conocimiento y género. Las mujeres indígenas contemporáneas han tenido que recurrir a la escritura para sistematizar su propia experiencia como mujer, ya que, como dice Luz Marina de la Torre: “La experiencia traumática de violencia más bien ha tenido la posibilidad de producir una recontextualización y una rehistorización de nuestras vidas personales y colectivas” (De la Torre Amaguaña 2010: 5). Se ha perpetuado la idea de que el hombre uitoto es quien porta las palabras y el conocimiento. Es decir, existe una marginalidad de la mujer a partir del orden colonial europeo que se replica en muchos contextos indígenas como el uitoto. Con el paso del tiempo la coacción llevó a que muchos indígenas tomaran una actitud colonizada, “Adoptando de forma inconsciente esa subordinación” (De la Torre Amaguaña 2010: 11), muy al contrario de la simbología nativa que ha circundado en expresiones como Madre Tierra y todas aquellas deidades femeninas

provenientes de las mitologías³.

A pesar de esa fuerza femenina presente en las tradiciones mitológicas antiguas, las diferencias de género en la producción de conocimiento no han adquirido una visión cabal. Como lo expresa María E. Fernández, “Todavía es difícil identificar referencias al papel crítico del género en el desarrollo de los sistemas de conocimientos indígenas” (citada en Huenchuan 2005). Algunos de los acercamientos académicos no se han ocupado por distinguir las formas de producción de conocimiento entre las mujeres y los hombres indígenas, lo que se suma al hecho común de que la producción intelectual de la mujer en general aún permanezca mayormente en la marginalidad.

En el caso de los indígenas que han migrado a la ciudad, la producción de conocimiento borra las fronteras de género. En ese ambiente de pérdida de costumbres y de degradación que impone la ciudad, las palabras no se cuentan únicamente para generar equilibrio con el medio natural, sino también como respuesta a una necesidad de narrarse y recordar, de atestiguar ante una posible desaparición. Esto explica la forma como Anastasia Candre pudo acceder al conocimiento sobre los bailes del abuelo sabedor Jimuizitofe y quien recíprocamente fue avalado por la autora a través de un sueño: ella explica que tuvo un sueño con su padre quien le dijo que Jimuizitofe era el sabedor indicado para hacer la investigación sobre el ritual de frutas. Estas fueron las palabras que el abuelo le dirige a Anastasia cuando decide trabajar en pro de la conservación de su saber:

Ahora yo te digo toda la verdad, para mí eres una mujer muy buena, inteligente, igual que tu papá, a pesar de que eres una mujer, porque estos saberes son para los hombres en nuestra tradición. Sin embargo, yo te dejo mi poder, ningún paisano puede criticar mal de ti, porque usted me preguntó respetuosamente, porque toda cosa que se pregunta decentemente se le enseña para que aprenda y conozca, y así poder transmitir a otras personas que pregunten. Toda cosa que se pregunta y se pide, no se niega. (Candre 2007)

El reconocimiento hacia el abuelo Jimuizitofe es esencial en la postura que adopta Anastasia frente a la investigación. Se le da un lugar privilegiado como portador y dueño de las palabras y de los cantos estudiados, se le pide el permiso para que estas palabras no generen problemas a la sociedad. El abuelo es dignificado en un panorama académico en que los saberes se han convertido en insumos donde se

desconoce la identidad de las personas que participan y, además, su palabra es abordada minuciosamente desde una perspectiva bilingüe por la autora.

Es así como Anastasia convirtió la universidad en un *gagibiri*, ese lugar sagrado donde se masca y se teje la palabra con el objetivo de dejar plasmada una pequeña parte de los vastos conocimientos de su cultura siguiendo su intuición sobre una posible pérdida: “*buu afena yoñenaza*” (porque no habrá nadie para contar) (Candre 2007). Como una *nimairango* o mujer de saber, Anastasia deja una huella, muere como una anciana de su cultura con la salvedad de que no se lleva consigo “la palabra que preparó en su cuerpo” sino que nos la ha dejado en su obra como una esencia perenne. Nos ha heredado una especie de *kipi*, concepto de la lengua quichua que se define como el registro de la memoria afectiva de la mujer, es una especie de *kirigai* o canasto donde cada mujer va depositando sus saberes⁴.

***Yuaki murui-muina*: un ritual de abundancia y manejo de la naturaleza**

El *Yuaki* o ritual de frutas es realizado en el momento del año en que hay abundancia de cosechas tanto de frutos silvestres como cultivados. En el calendario ecológico, las cosechas de frutas están marcadas por epidemias, gripa o daño de estómago y es por ello que este ritual es una forma de regular y controlar los cambios, de mantener la armonía en todo el entorno.

Anastasia pormenoriza la estructura del *rafue* o baile. Primero describe a los participantes del ritual y luego señala los principales momentos de la ceremonia. Explica: “El ritual de frutas es una de las cuatro carreras ceremoniales de los uitoto, que son: *Yadiko* (carrera de tablón), *Zikii* (carrera de guadua), *Menizai* (carrera de charapa) y *Yuaki* (carrera de frutas)” (Candre 2007). Una carrera ceremonial es heredada, entregada o soñada; comienza con la siembra de abundante comida y con la construcción de una *anáneko* o maloca, y parte de una secuencia de intercambios ceremoniales entre los *rafue naani* (dueños) y los *yainani* o *fuerani* (invitados o contendores)⁵. Estos intercambios son de dos tipos principales: de alimentos y medicinas y de palabras (cantos y discursos rituales). Una carrera ceremonial o *rafue* es un conjunto de conocimientos ceremoniales heredados de padre a hijo en los que se manifiestan saberes y prácticas relacionados con el manejo

del entorno a través de distintas representaciones artísticas puestas en escena (danza, música, gastronomía, juego) (Gasché 2008). La fiesta o el baile es el resultado un largo proceso de siembra, de preparación y de estudio de las palabras⁶.

En el ritual, la figura central es el anfitrión llamado *rafue naama*, dueño de la ceremonia, quien junto con su esposa y familia se convierten en los orientadores de la comunidad. Deben ser tolerantes, amables y cariñosos con sus invitados. Sin embargo, lo que determina la elaboración del ritual es la cantidad de plantas que siembren en sus chagras, principalmente yuca brava, yuca dulce, tabaco y coca. El papel de los dueños del ritual es fundamental en el control y manejo de la vida. Como escribe Anastasia, su papel es el “de cuidar la familia y a la comunidad y cómo se puede prevenir las enfermedades y es la manera de solucionar problemas de la comunidad, cómo se puede cuidar los lugares sagrados de un territorio” (Candre 2007). Asimismo, a través del ritual del *Yuaki* se compensan los espíritus cuidadores ya que estos necesitan “escuchar palabras agradables” (Candre 2007).

En segundo lugar están los *fuerañi* o *yainani*, contendores o grupos invitados, quienes bailan y cantan en alguna de las cuatro variantes —*muuiki*, *jaioki*, *jimoki* y *muinaki*—, para cada una de las cuales la autora presenta la descripción y algunos cantos. El *fueraña* o líder del grupo, quien a su vez es dueño de baile y tiene conocimiento de la fiesta, instruye y aconseja a su grupo de cantores. Se encarga de informar a los cantores y danzantes de qué se trata el ritual, cuál es la fruta pedida por el dueño y cuál va a ser el canto de entrada. En la carrera de *Yuaki* los invitados deben traer al ritual tanto los frutos que el dueño de la fiesta les ha encargado, acompañados con pescado y eventualmente carne ahumada, como los cantos en los cuales nombran públicamente a los dueños de la fiesta y aportan las buenas (o malas) palabras del ritual.

Anastasia presenta así los momentos principales del ritual: a) En las semanas de preparación previas al baile, los dueños envían el ambil de invitación a los contendores (*fuerañi* o *yainani*) y cosechan y preparan los alimentos necesarios para el baile; por su parte los invitados realizan cacería y preparan los cantos. Todas estas actividades están acompañadas de palabras rituales específicas. b) El día del ritual, hacia la mitad de la tarde, se comienza con el *zijiña rua* (canto de arrimada), en el que cada grupo invitado presenta y entrega su comida y el *netaja rua*, que es la segunda parte del momento de entrada. Después de esto

se ofrece comida a los invitados y se les acomoda. c) Se presentan los cantos de antes de medianoche, los cuales no deben ser vulgares ni inapropiados debido a que en ellos participan niños y jóvenes. d) Después de medianoche, vienen los *aiñua rua* (cantos de alargamiento), que por lo general son entonados por ancianos o personas adultas. e) Los *monaiya rua* (cantos de madrugada) que se cantan a partir de las cuatro de la mañana y son los que cierran el ritual. f) Al día siguiente, del atardecer hasta medianoche, los dueños y familiares realizan el *janai yudaia*, que significa “espantar a los fantasmas”; con esto se terminan los alimentos sobrantes y se sana toda la mala energía o enfermedad que se prolongue en el ambiente⁷.

Las cuatro variantes de *Yuaki* se distinguen por su inventario de cantos, melodías, pasos de baile y atuendos rituales, y dependen de la dirección de donde provienen los aliados ceremoniales. Los invitados que llegan de río abajo cantan en el género *muinaki*, los que vienen de río arriba en el género *muuiki*, los del centro norte del bosque en género *jaioki*, y los del centro sur del bosque en género *jimoki*.

La variante *muuiki* se distingue porque sus cantos son en los dialectos bue o mika y representan la parte alta o de río arriba. “El *muuiki* se baila con hoja de helecho en la mano, tanto hombres como mujeres” (Candre 2007), se baila despacio, los hombres doblan la rodilla y las mujeres alzan la pierna y la doblan la rodilla, “los hombres llevan en sus manos varas pintadas con colorante de achiote. Hombres, mujeres, niños, niñas y adultos muy contentos bailan intercalados unos y otros” (Candre 2007). En la variante *muuiki*, los cantores desafían al dueño del baile con adivinanzas. Sus canciones tienen que ver con el ambiente o atmósfera del baile. De esta variante la autora ha grabado sesenta y cinco cantos de los cuales traduce y presenta doce. Dentro de su investigación ésta es la variante con mayor número de cantos recopilados.

Los intérpretes de *jaioki* profieren algunas exclamaciones en una lengua particular, como *ro, ro, ro*, y también proponen adivinanzas al dueño. Explica Anastasia: “Todos los cantos tienen relación con la abundancia de comida y la culebra. La culebra simboliza la abundancia, el saber y el conocer lo tradicional” (Candre 2007). *Jaio* significa serpiente y también es una analogía entre su posición enredada en las ramas y los enredos del conocimiento o la dificultad que lleva consigo el conocer. “Los hombres bailan con palmas de chambira largas y las mujeres con palmas de chambira cortas o pequeñas, venteándose el

uno al otro” (Candre 2007). Esta variante hoy en día es poco común porque hay pocos clanes que lo heredan directamente y por lo general lo cantan los hablantes de bue. Esta variante de cantos se pide en momentos en los que ha ocurrido una calamidad como la mordida de una serpiente. La autora recopila treinta y un cantos y presenta traducidos ocho con sus respectivas explicaciones y notas lingüísticas.

La variante *jimoki* era interpretada antiguamente por el pueblo *jimuai*, uno de los primeros grupos pobladores de La Chorrera según lo investigado por la autora. Este pueblo desapareció, pero quedó su dialecto en los cantos. Las vestimentas son faldas y gorros elaborados de fibra de canangucho. En el anexo presentado al final por la autora, se cuenta de forma inconclusa la proveniencia del pueblo *jimuai*. Eran nómadas, cazadores y recolectores constantemente perseguidos y se distinguían por ser de tez blanca y guerreros; debido a ello se fueron extinguiendo. Los cantos de esta variante emplean el dialecto *jimuai*, cuyos significados son conocidos por pocos. La autora logró grabar veinte cantos y traducir tres.

Finalmente está la variante *muinaki* o de los de río abajo. La mayoría de estos cantos son sencillos y casi no tienen adivinanzas. Explica Anastasia: “Disfraz de yanchama, pintado con achiote rojo, símbolo de gallardía por la matanza de la culebra *agaro*, la culebra mitológica. El color rojo es símbolo de la sangre de la culebra *agaro*. Por eso, para bailar los hombres pintan las varas con achiote” (Candre 2007). Es la gente propiamente ribereña que canta en el dialecto *minika*, bailan intercalados unos de otros, sin hojas, cogidos de las manos y en pasos largos dando zancadas. Es el grupo más divertido, que agradece por la comida y los beneficios ofrecidos por los dueños.

***Eiki*: cantos-adivinanzas**

El ritual es un espacio de formación intelectual entre los aliados ceremoniales; muestra de ello es el género *eiki*, caracterizado por las adivinanzas y enigmas dirigidos al anfitrión, quien debe descifrarlos para demostrar su conocimiento. Los cantos y las adivinanzas se refieren a las frutas silvestres, que representan las enfermedades físicas y morales que aquejan a la gente, y son entregados al dueño como una manera de solicitar su curación. El dueño del ritual retribuye los aportes materiales y los cantos de los invitados con productos cultivados y sus derivados, principalmente cahuana, casabe y tamales de yuca brava,

polvo de coca y ambil o pasta de tabaco.

La mayoría de cantos de las variantes *murui* y *jaioki*, y algunas de *jimoki*, contienen *eiki* o adivinanzas formuladas en un lenguaje metonímico que el dueño del ritual debe conocer a cabalidad. Explica Anastasia: “Si la canción tiene adivinanza esta canción puede durar media hora hasta que el dueño del baile la interpreta” (Candre 2007); es decir, el dueño debe adivinar o de lo contrario será objeto de burla entre los invitados, e inclusive su falla puede desatar un problema, una discordia o enfermedad.

Los *eiki* son cantos-adivinanzas o acertijos para retar la sabiduría del dueño del ritual. *Eiki* se puede definir como una bola o fruto de preguntas, ya que *eikirite* significa “descifrar, evaluar o comprobar” y el sufijo *-ki* es la noción de bola o fruto que contiene algo por dentro. En otras palabras, el *eiki* es la palabra acertijo que a partir de la experiencia hace visionar el poder, es decir, el saber (Juan Kuiru, com. pers., 2014). Según Jorge Gasché (2008) el *eiki* posee ricas asociaciones metafóricas y metonímicas, es una forma de pensamiento operativo, realista, competitivo y figurado donde existe un intercambio entre los discursos materiales obtenidos del contacto con la selva y los discursos ceremoniales. En la ejecución del *eiki* existen tres roles: el proponente llamado *roraima*, el grupo que repite lo que el *roraima* propone llamado *rua raiñode*, y las mujeres que cantan en un tono más agudo la última sílaba. La forma como interpretan las mujeres se conoce como *aiaide* (contrastar)⁸.

Nos enfocaremos en un *eiki* de la variante *jaioki*, una de las menos conocidas del ritual de frutas: “*Nĩpai piaĩ reinuu*”, canto de entrada entonado por Alfono Jimaído, transcrito y traducido por Anastasia. El título traduce literalmente “¿Por qué levantan esas hojas?”, y es la pregunta adivinanza referida a la serpiente⁹. Este canto de arrimada o *zĩĩĩna rua* hace alusión a un grupo de cantores invitados que llega con sus regalos y comida a la ceremonia:

ĩĩĩĩ jĩĩĩ ĩĩĩĩ jĩĩĩ

ĩĩĩĩ jĩĩĩ ĩĩĩĩ jĩĩĩ

yĩĩĩĩ ruikaadĩĩ ruikaadĩĩ ruikaadĩĩ jĩĩai
naimanii ariffee

Agárrese del otro lado, del otro
lado, al otro lado también del
río mar, arriba

ĩĩoogoo me'ũire anaa forejediĩkĩĩ

debajo del yerbal, yo soy ese gran
señor (como una serpiente)

<i>nipai piai rainuu</i>	¿Por qué levantan esas hojas?
<i>ñaaa ñiii jia jia ñaaa</i>	<i>ñaaa ñiii jia jia ñaaa</i>
<i>ñiii jia jia</i>	<i>ñiii jia jia</i>
<i>nipai piai rainuuu kuripiai</i>	¿Por qué levantan esas hojas, esas hojas venenosas?
<i>ñaaa ñijii jia jia</i>	<i>ñaaa ñijii jia jia</i>
<i>ñiii jiii ruikadii ruikadii ruikadii</i>	al otro lado, al otro lado, al otro lado
<i>jiai naimani arife</i>	también del río mar, en lo alto
<i>Ñoogoo me'iire anaa riñojedüki</i>	debajo del yerbal, yo soy esa gran mujer (como una serpiente)
<i>ñibai piai ñaaa ñiii jia</i>	¿Por qué ventea?
<i>ñaaa ñiii jia jia</i>	<i>ñaaa ñiii jia jia</i>
<i>nipai piai rainuu kuripiai rainuu</i>	¿Por qué levantan esas hojas venenosas?
<i>ñaaa ñiii ñaaa ñiii</i>	<i>ñaaa ñiii ñaaa ñiii</i>
<i>jiii jiii</i>	<i>jiii jiii</i>
<i>[eikidode]</i>	[Adivinanza:]
<i>nipai piaireka piaire ro ro rooo</i>	¿por qué levantan? <i>ro ro rooo</i>
<i>ñiii jiii ñiii jiii</i>	<i>ñiii jiii ñiii jiii</i>

(Candre 2007)

La variante *jaioki* tiene que ver con estos reptiles que simbolizan las enfermedades, el desánimo, los dolores en el cuerpo. Levantar esas hojas significa espantar la calentura, las malas energías, es una forma de purificación para quedar limpio y sano. También se ventea para que cambien los malos olores, es por eso que este canto de entrada funge como una oración entonada por los invitados para controlar y expiar de todo peligro y mal humor el ambiente de la ceremonia¹⁰.



Uriya rua. Tintes naturales sobre yanchama. Anastasia Candre, 2007.

A modo de conclusión

Esta investigación sobre el ritual de frutas elaborada por Anastasia Candre es sin igual por ser el primer esfuerzo investigativo escrito y elaborado por una mujer uitoto sobre el ritual de frutas. En el apéndice al trabajo, Anastasia agrega una serie de fotografías de sus pinturas elaboradas con tintes naturales sobre yanchama. Su expresión pictórica refleja su visión del mundo uitoto a partir de la preparación de los alimentos ceremoniales, de los detalles de los utensilios como el tiesto o plancha de barro y el machucador. Llama la atención un dibujo titulado *Uriya rua*, representando a un cantor cuando entona un canto individual con su cacería al hombro¹¹. La concepción particular del cuerpo, especialmente de las manos y de los pies, quizá se relacione con el accionar del danzante, pues el ritmo se marca con

los pies y con la vara sobre la tierra. Asimismo se puede apreciar la pintura corporal, la corona, la vara y el animal silvestre producto de su esfuerzo y concentración en su preparación para el baile. La cacería representa las enfermedades que se van a curar en el baile y por ende es altamente recompensado por los dueños del baile con alimentos sagrados.

Anastasia Candre logra configurar en esta investigación no sólo el valor de su escritura autobiográfica, íntima, llena de sentidos y analogías provenientes de su formación cultural, sino que también, en compañía de Jimuizitofe, logra plasmar la expresión fundamental de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce: sus bailes. Asimismo, la autora logra llenar de matices esta investigación a partir de anécdotas, notas lingüísticas y expresión pictórica.

La configuración y estructura de la investigación, los aportes de la autora, su poética, dan cuenta de ese rasgo de femineidad que comparece también con la lucha universal de la mujer. Anastasia sienta su posición frente al mundo y se aleja de cualquier tipo de idea preconcebida:

Además algunos paisanos creen que escribir todo esto es vender la cultura, lo cual es un error tan grande que cometemos algunas personas que somos ignorantes, porque nadie vende la cultura, la cultura es autóctona de cualquier grupo, se sabe que es de una comunidad, no se puede robar, ni quitar, ni inventar. (Candre 2007)

Esto último es un aporte crítico con respecto al concepto de cultura y a la intervención del mundo occidental en el indígena; lo más valioso es que ninguna cultura se puede suplantar, vender o negociar, pues es auténtica y vital por lo que es, nadie la puede hacer suya sin vivirla.

Notas

Reconocimientos: Algunas de las interpretaciones empleadas en este artículo son producto de las asesorías de Ever Kuiru y Juan Kuiru, indígenas uitoto de la comunidad de Milán, río Igaraparaná, y de la permanente asesoría del profesor Selnich Vivas Hurtado de la Universidad de Antioquia.

¹ El vocablo uitoto es una palabra proveniente de la lengua carijona que significa “hormiga caníbal”. La gente de centro se reconoce ancestralmente por ser hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce.

² Nota del editor: Después de presentado el informe de su investigación

al Ministerio de Cultura en 2007, Anastasia continuó trabajando en la transcripción de los cantos.

³ Las luchas de las indígenas femeninas en Latinoamérica retoman aspectos de la teoría feminista con representantes como De Beauvoir y Arent, y en Latinoamérica las artistas y poetisas que se han enmarcado en una sociedad desigual. Este mismo análisis sirve para comprender la desigualdad indígena que durante siglos se amparó en la naturaleza salvaje e indefensa, excusa que ha servido para expropiar y menospreciar. La visión de género es algo que se puede ir transformando, por eso las luchas femeninas también son la apertura hacia una poética íntima y del desarraigo.

⁴ El *kirigai* es un tejido de ideas, un canasto. Esta expresión quiere decir que cada uno lleva un canasto imaginario donde va depositando sus saberes y experiencias. Asimismo un género discursivo, un capítulo, un tema forma parte de un canasto particular. Es un depósito de palabras que tiene que ver con la recepción y administración de energías individuales y sociales.

⁵ Utilizamos indistintamente los términos *fuerañi* y *yainani* para referirnos a los invitados, pero su significado no es exactamente el mismo. *Fueraña* (pl. *fuerañi*) significa literalmente “mi hermano de afuera”; *fuerañi* son los líderes de los grupos invitados que tienen una relación directa con el dueño de la ceremonia. *Yainama* (pl. *yainani*) es un concepto general que significa “invitados, contendores, vecinos, cantores o amigos”.

⁶ *Rafue* es palabra de baile, celebración o ceremonia que “instruye a la gente sobre el poder creador de esa Palabra” (Candre & Echeverri 2008: 29). Fernando Urbina sostiene que *rafue* es un discurso de poder para “hacer amanecer” el saber y los conocimientos mediante el trabajo y la disciplina, una “palabra obra” (Urbina 2010: 57). *Rafue*, en un sentido más integral, es el espacio de preparación de la cultura donde se ponen en práctica todo el conjunto de saberes que se han ido adquiriendo a través de los siglos (Vivas 2012). Es la materialización de la palabra, es decir, no puede existir una palabra que no pueda ser celebrada en este contexto, pues queda en el aire perjudicando. El *rafue*, como gran tejido, conserva, actualiza, afianza y reconstruye todo el saber.

⁷ Otra propuesta de estructuración del *Yuaki rafue* es la de Vivas Hurtado (2012), quien describe diez momentos en la realización de la ceremonia según lo contado por el clan Jitomagaro del cabildo San Antonio, La Chorrera.

⁸ El manejo de esta estructura por parte de los cantores tradicionales es indispensable en la tarea de sostener el mundo a través de la materialización del *rafue*. Los *eiki* son interpretados dentro de la estructura del *Yuaki* hasta la medianoche. La palabra de *eiki* es fuerte o dañina según su uso, porque en la ceremonia tiene un lugar que representa la enfermedad, la mala energía. Se

cantan *eiki* para que en la madrugada todos estén aliviados y contentos.

⁹ En sus notas lingüísticas, Anastasia explica el significado de algunas palabras en el canto que no son del dialecto *minika*, como por ejemplo: *nipai* es *nibai* (¿por qué?) y *piai* es *ibiai* (hojas).

¹⁰ Al final la traductora aporta un dato importante sobre el sapito hembra *zerifegi* “que croa en los laguitos cuando llueve, o en el invierno es símbolo de una mujer uitoto” (Candre 2007). Aunque no pudimos establecer una relación clara de por qué simboliza a la mujer uitoto, en el vocabulario presentado por Preuss hay un vocablo que se relaciona con la mujer *zerifete* que significa “dormir una mujer con las piernas separadas” (Preuss 1994: 909) es posible que sea una relación dada por la forma del sapo.

¹¹ *Uriya rua* (también llamada *fakariya rua*) es un género de canto individual, entonado por cualquier invitado llevando su cacería al dueño del baile, el cual es premiado con casabe y maní. En estos cantos se nombran las dificultades de la cacería, y es una expresión satírica que puede tener el objetivo de criticar o divertir.

Referencias

CANDRE, Anastasia. 2007. *Yuaki Muina-Murui: Cantos del ritual de frutas de los uitoto*. Informe final de la Beca Nacional de Creación en Oralitura Indígena del Ministerio de Cultura. Inédito.

CANDRE, Hipólito y Juan Alvaro ECHEVERRI. 2008. *Tabaco frío, coca dulce: palabras del anciano kinerai de la tribu cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos = Jírue diona riérue jíbina: jikofo kinéreni éirue jito kinerai ie jaiéniki komeki zuitaja ie jiyóitaja úai yoina*. Leticia: Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonia. www.bdigital.unal.edu.co/2277/

DE LA TORRE AMAGUAÑA, Luz María. 2010. “¿Qué significa ser mujer indígena en la contemporaneidad?” *Mester* 39(1). Disponible en: <http://www.escholarship.org/uc/item/9m93c0fs>

GASCHÉ, Jürg. 2008. “Cuatro cantos-adivinanzas huitoto.” *Folia Amazónica* 16(1-2): 89-100.

HUENCHUAN NAVARRO, Sandra. 2005. “Mujeres indígenas, conocimientos y derechos intelectuales”. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 9: 57-70. Disponible en: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0718-17952005000100006&script=sci_arttext#n14

PREUSS, Konrad Theodor. 1994. *Religión y mitología de los uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*. Traducido por Ricardo Castañeda, Gabriele Petersen de Piñeros y Eudocio Becerra. Bogotá: Editorial Universidad Nacional – Instituto Colombiano de Antropología – Colcultura – Corporación Colombiana para la Amazonia-Araraucara.

URBINA, Fernando. 2010. *Las palabras del origen: breve compendio de la mitología de los uitotos*. Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas. Bogotá: Ministerio de Cultura.

VIVAS HURTADO, Selnich. 2012. “Kirigaiai: los géneros poéticos de la cultura minika”. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología* 15: 223-244. doi:10.7440/antipoda15.2012.09