

Die Sonette an Orpheus de Rainer Maria Rilke desde la perspectiva minika del rafue

Die Sonette an Orpheus by Rainer Maria Rilke from the perspective of the Minika rafue

Die Sonette an Orpheus de Rainer Maria Rilke a partir da perspectiva minika do rafue

Selnich Vivas Hurtado

Dossier: Cosmología-Canastos-Poéticas: Entrelazamientos entre literatura y antropología

Artículo de investigación. Editores asociados: Barbara Göbel, Susanne Klengel

Recibido: 2017-08-03. **Devuelto para revisiones:** 2018-02-23. **Aceptado:** 2018-04-18

Cómo citar este artículo: Vivas Hurtado, S. (2018). *Die Sonette an Orpheus de Rainer Maria Rilke desde la perspectiva minika del rafue*. *Mundo Amazónico*, 9(1): 73-85. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.66849>

Resumen

En ese artículo se analizan *Die Sonette an Orpheus* (1922) de Rainer Maria Rilke desde un marco teórico indígena con dos propósitos: explorar las posibilidades interculturales de los estudios literarios y resaltar la modernidad estética de la poesía oral. La concepción ancestral de los minika en torno a la ceremonia del *rafue*, durante la cual se danza, se canta, se comparten alimentos y medicinas, es una fuente valiosa para estudiar la poesía moderna. Este artículo permite rastrear las semejanzas entre la poesía moderna en lengua alemana y la poesía oral minika. En ambos casos se considera la poesía como un proceso de sanación. El territorio de los minika se ubica entre los ríos colombianos Caraparaná, Igaraparaná, y Caquetá. Rilke jamás estuvo allí, pero al parecer sí se sintió atraído por las lenguas indígenas y por las poéticas ancestrales, como era usual en su tiempo.

Palabras clave: Rilke; *rafue* minika; estudios literarios interculturales; poéticas ancestrales.

Selnich Vivas Hurtado. Escritor y doctor en literaturas alemanas y latinoamericanas de la Universitat Freiburg. Profesor de la Universidad de Antioquia. Este artículo hace parte de Germanística Intercultural Latinoamericana del Gelcil, Facultad de Comunicaciones y de Cátedras UdeA Diversa: formación para la diversidad epistémica en la educación superior, proyecto CREE, 2015-2018 de la Vicerrectoría de Docencia. selnich.vivas@udea.edu.co

Abstract

In this article are analyzed *Die Sonette an Orpheus* (1922) by Rainer Maria Rilke from an indigenous theoretical framework with two purposes: To explore the intercultural possibilities of literary studies and to highlight the aesthetic modernity of oral poetry. The ancestral conception of the Minika around the *rafue* ceremony, during which they dance, sing and share food and medicine with guests, is a valuable source for studying modern poetry. This article makes it possible to trace the similarities between modern poetry in German language and oral poetry in Minika language. In both cases poetry is considered as a healing process. The territory of the Minika is located between the Colombian rivers Caraparaná, Igaraparaná, Putuyamo and Caquetá. Rilke was never there, but apparently he was attracted to Indian languages and ancestral poetics, as was usual in his day.

Keywords: Rilke; Minika *rafue*; intercultural literary studies; ancestral poetics.

Resumo

Die Sonette an Orpheus (1922) de Rainer Maria Rilke são analisados aqui a partir de um quadro teórico indígena para duas finalidades: explorar as possibilidades dos estudos literários interculturais e destacar a modernidade estética da poesia oral. A concepção ancestral dos minika em torno da cerimônia de *rafue*, durante o qual eles dançam, cantam e compartilham alimentos e medicamentos, é uma fonte valiosa para estudar a poesia moderna. Este artigo pode traçar as semelhanças entre a poesia moderna em língua alemã e a poesia oral minika. Em ambos os casos, a poesia é considerada como um processo de cura. O território dos minika está localizado entre os rios colombianos Caraparaná, Igaraparaná, Putumayo y Caquetá. Rilke nunca foi lá, mas ele realmente foi atraído pelas línguas indígenas e as poéticas ancestrais, como era de costume em seu tempo.

Palavras chave: Rilke; *rafue* Minika; estudos literários interculturais; poéticas ancestrais.

Estudios literarios interculturales

Tal parece que la humanidad no se acostumbra a pensar gozosamente en experiencias interculturales, y mucho menos en la academia. La humanidad declara su incapacidad para aceptar que existen numerosas culturas y, por tanto, numerosas epistemes que orientan y entienden la vida. Negarse a la posibilidad de estudiar las culturas —europeas y no europeas— para acceder a la creación poética en varias latitudes es uno de los errores más frecuentes entre los estudios literarios, que lamentablemente siguen fundando sus herramientas conceptuales exclusivamente desde el aporte de los científicos europeos. Establecer un diálogo entre la poesía escrita en lenguas europeas y la poesía cantada en varias lenguas ancestrales africanas, americanas, asiáticas, constituye una suerte de apertura mental, pues permite revisar de manera plural el origen, la necesidad y la función de la poesía. Allí vemos, por supuesto, raíces comunes, debidas sin duda al lugar que ha ocupado el *roraima*, el cantor, dentro de los diferentes modelos de sociedades hasta ahora conocidas.

Si partimos de la propuesta de Jorge Zalamea Borda de que “en poesía no existen pueblos subdesarrollados” (1965: 11), llegaremos al convencimiento de que la poesía más genuina es aquella que en todas las culturas y épocas revela el milagro de la existencia de los seres, humanos y no humanos, y que en esa medida constituye un aporte fundamental para la continuación de la vida en el planeta. El problema es que nos hemos acostumbrado a

interpretar la poesía del continente americano únicamente desde las formas occidentales del entendimiento y de la sensibilidad, a partir de una noción de sujeto que intenta apropiarse del mundo. Incluso la poesía indígena pasa por este rasero sin que medie la pregunta, legítima por demás, de si es posible hacer lo contrario, esto es, leer la poesía europea moderna desde los presupuestos de una tradición no occidental (cfr. Vivas Hurtado 2009). Este ejercicio puede servir para abrir un debate en contra de la enseñanza de la poesía bajo caprichos nacionalistas, lingüísticos, de época, generaciones o movimientos artísticos. Creemos que los poetas, en todas las culturas y lenguas, se alimentan del diálogo entre las tradiciones poéticas más disímiles y más remotas en el tiempo y en el espacio, que se enriquecen cuando entran en contacto con autores y voces inexplorados. La poesía no es propiedad de una nación, tampoco de una lengua y muchísimo menos de un conjunto de editoriales o revistas. La poesía (el arte) es una necesidad antropológica indispensable para la armonización de la vida, en una era, tal como lo cuentan los minika, donde la especie humana asumió el predominio y puso en peligro la existencia de numerosas especies, incluyendo la propia.

Queremos leer aquí *Die Sonette an Orpheus* de Rainer Maria Rilke con la ayuda de la poesía minika, siguiendo las enseñanzas de las plantas de poder que nos hablan durante el *rafue* de la palabra de crecimiento, la *komuiya uai*, y los consejos de las abuelas y los abuelos que nos han llegado a través de los cantos. A Riazéyue, Noinuigido, Noinuyi, Kuegákudo, Kíneraí, Jitoma Fairinama, Jirekuango, Tinuango, Oblanier, Jitomaña, Juan Kuiru, Noinui Jitoma y otros más debemos esos cantos que hoy nos sirven de episteme-otra, aunque el sistema de citación los desplace a un lugar invisible. ¿Cómo citar una fuente si los autores de los cantos son numerosos, más de diez, la comunidad, la tradición milenaria? ¿Cómo citar los cantos si algunos dicen que ellos vienen incluso desde el *jiyaki*, el origen? ¿Cómo citar un canto si cada *rroraima* lo canta a su manera, en su tono y de acuerdo con las circunstancias sociales que rodean el *rafue*? El *rafue* es una palabra danzada en celebración colectiva. La danza culmina un largo proceso de preparación que incluye la adecuación de la chagra, la siembra, la cosecha y la preparación de alimentos y medicinas. Concluye cuando las acciones humanas que acompañan la celebración corresponden a la promesa de armonizar la vida y garantizar la tranquilidad del individuo y de la comunidad. Del mismo modo, Rilke abogaba por los humanos que hablaban melodiosamente, esos humanos son los “Tiere aus Stille” (Rilke 1997: 53), animales de silencio. O, para decirlo con los minika, animales que aun cuando callan saben celebrar. Rilke y los minika acentúan con frecuencia la conexión entre el cantar y los organismos vivos, como si una separación ontológica entre ambas entidades fuera imposible. En este contexto, en lugar de ser meros “Treibenden” (Rilke 1997: 107), los humanos deberían transformarse en seres vivos que cantan. *Treibenden* es una palabra esquiva a la traducción y bien valdría pensar que Rilke se refería a nuestro acelerado estar en el mundo y a nuestro afán económico.

Los humanos modernos son, entonces, los estresados, los que viven en permanente actividad productiva sin saber que su trabajo ha sido enajenado de antemano. Los *Treibenden* son los que se privan del instante meditativo, del canto silencioso y restaurador, del acto creativo. Esto es así porque la modernidad ha hecho de nosotros “immer-in-Betrieb-Wesen” (Rilke 1997: 107), seres siempre en servicio, cajeros automáticos. Ahora somos los que odian el silencio, los que siempre se tienen que dar prisa en todo, hasta para morir. Esa sería la traducción de *Treibenden*. En minika serían los *raakuyani*, los que acumulan cosas y se desviven por acumular otras muchas más. Llevan tantas cosas a cuestas que se olvidan de sí mismos.

Rilke y lo ancestral indígena

Lo ancestral en Rilke es crítica a la modernidad tecnológica. Un poeta absolutamente moderno coincide claramente con la defensa de la tradición que hace el *roraima* minika, aunque sus lenguas sean distintas, aunque el primero escriba y el segundo cante. Así que nos podríamos imaginar en qué medida un libro pensado para la sociedad moderna europea del periodo de entreguerras, *Die Sonette an Orpheus* (1922), es pariente lejano de una tradición poética ancestral, no occidental, la cultura minika. Digo pariente en el mismo sentido espiralado que Hölderlin imaginaba la poesía, es decir, como un diálogo sinestésico con los ancestros, los *Ahnen*. Los *Ahnen* ya no están, pero su existir, saberes y virtudes, se sienten por todos lados: “Und der letzter Gesang noch hallt” (Hölderlin 1984: 69), ‘Y el último canto todavía resuena’, porque toda música escuchada por los ancestros, sean animales, plantas, minerales o fenómenos climáticos, pervive de algún modo.

Los *roraimani* minika se han forjado en lo más profundo de la selva amazónica colombiana, alejados del influjo poético europeo. Europa ha representado para ellos la invasión del mundo cristiano, la presencia del comercio y las distintas formas de la guerra. Eso quiere decir que, al igual que Rilke, el *roraima* ha presenciado la destrucción de la naturaleza con fines económicos. Está claro que no hablamos de la influencia de los minika en Rilke, quien muy seguramente sabía muy poco de los indígenas del Amazonas, aunque en su época los viajeros y etnógrafos alemanes eran verdaderos expertos en el tema (Karl von den Steinen, Theodor Koch-Grünberg, Theodor Konrad Preuss) y sus obras habían logrado interesar a los escritores y filósofos (Kafka, Musil, Döblin, Cassirer, Benjamin). En los años veinte del siglo pasado existía en Alemania una verdadera pasión por el mundo indígena y se publicaron varias antologías de la poesía indígena amazónica con transcripciones de lenguas nativas al alfabeto latino y con traducciones al alemán. Podríamos incluso rastrear la presencia de esas antologías en *Die Verwandlung* de Kafka y en *Amazonien. Romantrilogie* de Döblin. La recepción del pensamiento indígena en Europa, sea desde una mirada exotista, sea desde una dignificación de la otredad, tuvo gran impacto y sirvió de punto

de partida de la crítica al modelo de civilización desarrollista predominante, como se puede ver, por ejemplo, en Ernst Cassirer. Hay pruebas de que Rilke había estudiado y conocía de primera mano algunos aspectos de las culturas ancestrales americanas. Se sabe, por ejemplo, que mantuvo una larga correspondencia con la pintora Otilie Reylaender, quien vivió diecisiete años en México y realizó varios retratos de mujeres indígenas, entre los que se destaca *Indianerin in Cuernavaca*. Otro testimonio al respecto lo suministra su amigo Walter Benjamin. Al referirse a su estudio sobre la labor/renuncia del traductor (“Die Aufgabe des Übersetzers”) comenta lo siguiente:

Von vornherein ist das Interesse für die Philosophie der Sprache neben dem Kunsthistorischen vorherrschend bei mir gewesen. Es veranlaßte mich während meiner Studienzeit an der Universität München der Mexikanistik mich zuzuwenden — ein Entschluß, dem ich die Bekanntschaft mit Rilke verdanke, der 1915 ebenfalls die mexikanische Sprache studierte.

[Desde el comienzo ha primado en mí el interés por la filosofía del lenguaje junto al de la teoría del arte. Esto me motivó, durante mi época de estudiante en la Universidad de Múnich, a prestar atención a la mexicanística [filología de las lenguas mexicanas] —una decisión que le debo a la amistad con Rilke, quien del mismo modo en 1915 estudiaba las lenguas mexicanas—]. (Benjamin 1991a: 226. Traducción del autor)

Que el interés por la filosofía del lenguaje y la teoría del arte haya llevado a Benjamin y a Rilke al estudio de las lenguas mexicanas significa que para ambos, filósofo y poeta, era absolutamente relevante comprender cuáles eran las concepciones de arte y poesía que manejaban pueblos distantes de la tradición europea. En esas otras concepciones se podría hallar una respuesta complementaria al origen del lenguaje y a la función del arte en la sociedad humana. Esas investigaciones llevaron a Rilke, con toda seguridad, a buscar en otras culturas figuras y temas que pudieran enriquecer su oficio poético. Así se entiende, además, que Rilke haya sido un aficionado a las tradiciones ancestrales árabe y egipcia, para no mencionar en primera instancia su conocimiento de culturas antiguas de lo que se llamó Europa del Este: Checoslovaquia, Bulgaria, Macedonia, etcétera.

Su *roraima*, Orfeo, es parcialmente una forma del exotismo de la época. Orfeo era un tracio, no un griego como se podría pensar; no un griego sino un nómada indogermánico. Un poeta que se levantó en contra del culto dionisíaco y que se formó en tradiciones poéticas egipcias, no griegas. Se podría afirmar que Rilke eligió a Orfeo y a su joven bailarina Wera Ouckama Knoop justo porque representaban enunciados de esa crítica a la modernidad tecnológica que odia lo antiguo. Orfeo, Wera y la crítica a la modernidad son los protagonistas y el tema de *Die Sonette an Orpheus*. Orfeo y Wera cantan una forma del pensamiento no occidental y expresan la desconfianza del poeta frente al progreso y al desarrollo. Tal coincidencia permite que los sonetos de Rilke puedan ser entendidos, sin perder su intención original, según la manera

de vivir y practicar la poesía que cultivan los minika. Esta lectura minika constituiría una ampliación de la semántica de la obra de Rilke y permitiría pensar que el poeta praguense escribió sus sonetos pensando también en una cultura ancestral, anterior a la modernidad europea o sobreviviente en otro continente y resistente a la expansión del modelo económico extractivista.

La danza y el canto durante el *rafue*

Me voy a concentrar en el soneto XVIII de la segunda parte, aunque constantemente voy a referirme a otros sonetos y a la celebración del *rafue*. El soneto XVIII habla de una bailarina cuya esencia es definida como “Verlegung alles Vergehens in Gang” (Rilke 1997: 98), ‘desplazamiento de todo lo transcurrido en paso de danza’. La acción del danzar no es una actividad reducible a un mero movimiento corporal, sino una forma singular del entender. A través del paso lo transcurrido es desplazado, quizás aplazado y adelantado, es decir, llevado de un instante a otro posterior o anterior. Eso quiere decir que el paso de la danza transforma temporal y espacialmente todo lo ocurrido, es decir la existencia. La poesía tiene un papel transformador, pedagógico. Es un torbellino, como Erika, la protagonista de *Die Klavierspielerin* de Elfriede Jelinek. Tal torbellino altera las nociones económicas, científicas. Durante la danza, un torbellino es un “Baum aus Bewegung” (Rilke 1997: 98), ‘un árbol de movimiento’, es decir una combinación de estabilidad y movilidad, la suma y por tanto abolición de los contrarios. Dicho con mayor decisión: el ser de un organismo vivo deviene de su movilidad estática dentro del vientre de la Madre. Árbol, tanto para Rilke como para los minika, significa *komuiya*, germinación, emergencia desde la Tierra, “reine Übersteigung” (Rilke 1997: 53), ‘pura trascendencia’.

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

Durante el danzar, así como durante el parto de la Tierra, las imágenes y los movimientos tienen el mismo valor. Corresponden al paso natural de la vida, en contraposición a la escritura, que es una forma artificial, mediada, del “Hierseins” (Rilke 1997: 57), del ‘estar aquí’. Con la danza se puede

experimentar mucho más directamente que con la escritura lo que corresponde al proceso de la vida porque el cuerpo pone en funcionamiento todo el proceso biológico. El cuerpo danzante es respiración en movimiento, es evidencia de existencia que potencia las funciones del sistema perceptivo. En los *Sonetos* de Rilke, la escritura aparece demasiado cerca de las máquinas y por consiguiente próxima a la destrucción del árbol, de lo humano. Es muy conocido el verso de Rilke que dice: “Der Maschinenteil will jetzt gelobt sein” (1997: 70), ‘ahora el componente de la máquina quiere ser alabado’. Las piezas de una máquina son expresiones cada vez más efectivas de la destrucción. Ellas amenazan todo lo ancestral, “alles Erworbene” (1997: 90), ‘todo lo cultivado’. La nueva religión nos exige que obedezcamos a la máquina, que imitemos sus ritmos acelerados. La antigua religión nos enseña a danzar y a cantar con palabras dulces. El danzar ilustra el cambio, la transformación, la metamorfosis de la vida. El canto, el agradecimiento a la abundancia de la vida.

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

El pensamiento poetológico de los minika

A continuación voy a hablar de lo que quisiera llamar el pensamiento poetológico de los minika. Este pueblo, al igual que otras culturas del fogón y de la placenta, reflexiona permanentemente sobre la existencia de los seres vivos en un contexto en el que cantar y danzar proporcionan el hilo conductor para una vida plena, sana. Ese buen vivir coincide con un anhelo particular, conservar el vínculo, volver a lo más primigenio de la existencia, al momento de la unión con el mundo en su totalidad. Si seguimos a Hugo Friedrich, no nos parecerá sorpresivo que las ideas de la poesía ancestral sean parte de la semántica de los poetas modernos europeos, quienes desde el siglo XVIII y hasta la mitad del siglo XX también aspiraban a esa unión trascendental con el planeta:

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

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

La danza cantada del *rafue* les recuerda a los minika en qué medida ellos *son* en profunda conexión física y mental con organismos de las más variadas clases. El prototipo del arte entre los minika es el *rafue*, un ritual en el que participan cientos de familias. El aporte de cada familia se compone de cantos ancestrales que contienen la esencia de la sabiduría en la selva. Nadie se atreve a decir que es el inventor de tales cantos, aunque cantores y cantoras componen constantemente nuevos cantos a partir de los antiguos modelos. El patrón rítmico de un canto ancestral se preserva gracias al tono de voz, al *noginua*, a la cadena de sonidos que se combinan para acompañar un paso de la danza. La letra, el texto, no es lo fundamental. La semántica de un canto minika va de la mano del cuerpo en movimiento. Quien conoce el *noginua* y los pasos de la danza fácilmente puede componer una letra que se acople a las nuevas circunstancias. No obstante, el *roraima* no se atribuye el canto, sino que supone el canto como un regalo de la Madre, de los ancestros, de los espíritus que gobiernan el mundo. La razón de esta humildad creativa se puede aclarar si atendemos a los temas fundamentales de su poesía: aunque varían las palabras, los registros léxicos, la tradición poética minika se refiere a esa relación cósmica entre los seres y el universo, entre los hijos y la Madre. Los humanos son uno con y dentro de otras formaciones biológicas. El propósito del *rafue*, por tanto, es educar al humano para que se asuma como órgano de la Tierra, no como su dueño. La función de este órgano es armonizar las energías. Tomada exactamente, la palabra *rafue* significa boca llena de cosas de poder. Nos cuesta trabajo imaginar una boca llena de cosas de poder. La sociedad de la etiqueta ha enseñado incluso a no hablar con la boca llena. En cambio, el ritual nos anima a combinar todos los estados posibles del conocimiento. Diríamos sin miedo a equivocarnos que entre los minika se cumple a cabalidad la idea de que el saber es el resultado de los sabores. Saborear es acceder al saber. Saboreamos las palabras al cantar y, por eso, cantar también es una forma de saber, de compartir el conocimiento.

El estilo de vida moderno está atravesado por las ocupaciones mecánicas, repetitivas. Ellas nos han arrebatado casi completamente o nos han adormecido el vínculo necesario con la palabra ancestral del *Ur-Eines*. Si por casualidad todavía pensamos en rituales, se nos aparece más bien la idea de la misa en las iglesias del cristianismo. Todo ritual que esté por fuera de este

parámetro es calificado por el establecimiento prohispánico como primitivo, demoníaco, ilegítimo. La persecución a los rituales afrodescendientes en todo el continente por parte de las iglesias católicas y protestantes confirma que todavía no hemos llegado a puerto seguro, aunque hablamos de tolerancia y pluralidad. ¿Cuáles son las cosas de poder en la boca a las que se refieren los minika? Para responder esta inquietud podríamos volver a Rilke. Somos seres cantantes que aprenden “aus Hören” (Rilke 1997: 53), ‘con el oído’. Dicho de manera más categórica: “Gesang ist Dasein” (1997: 55), ‘el canto es Dasein’. Los inventos más poderosos de los humanos son los cantos. Ellos habitan la boca para que el cantor los emplee en el encantamiento de lo humano. Tanto en *Die Sonetten an Orpheus* como en el *rafue* el encantamiento humano es posible gracias a las plantas de poder armonizadas con el canto. Encantar quiere decir *finoriya*, es decir ‘transformar’, y este es uno de los fenómenos más estudiados por los minika. La naturaleza es transformación; la vida, la muerte, el amor, también el conocimiento. El *roraima* le da gran importancia a estudiar y a admirar lo que sucede en el proceso de transformación. Allí se asiste a un proceso de identidad frente a otros seres. Cada uno a su manera conoce, experimenta la transformación. Este fenómeno nos enseña que somos entidades múltiples. Mientras nos percibamos en metamorfosis perpetua, entenderemos con mayor facilidad nuestros estados de fragilidad. Para el *roraima* los humanos no son los dueños del planeta. Todo lo contrario, cuando la Madre quiere responder los ataques humanos tiene la capacidad de moverse, de reacomodar sus capas. No importa que en este paso caigan millones de seres humanos. Rilke entiende que la función de la palabra cantada es *Sich-übertreffen*, es decir superarse, controlar nuestros desmanes. A esto también se le podría llamar árbol, que es otra forma de trascendencia. Para el *roraima*, los humanos no han sido llamados para destruir y consumir, sino para honrar el planeta. El mensaje de un buiñua, canto para ofrecer bebida y comida durante el *rafue*, lo confirma:

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

Al *rafue* no vamos a comer sino a aprender. *Finorizaabitikai* es una expresión altamente elaborada de la plástica verbal minika. Descomponerla y analizarla es ya un ejercicio fantástico. *Finorite*, el verbo sin conjugar, se refiere a la preparación en el conocimiento; dietar el conocimiento es la educación del intelecto en relación con las plantas de poder, respetando sus condiciones y recomendaciones. *Zaibi* es un interfijo que indica que hay movimiento, un acercarse a, un acercarse para. El *kai* es el pronombre de primera persona del plural. Literalmente: nos hemos acercado a esta ceremonia para prepararnos. Lo mismo sucede con el *guizaibiñedikai*, solo que en sentido negativo, es decir, no hemos venido a comer. *Guite* es comer, devorar alimentos. No obstante, ambas dimensiones (el alimento y el saber) van de la mano y no se excluyen.

Lo que se canta es lo que se aprende y lo que se aprende nos alimenta. El canto posee esa doble dimensión: alimenta y agradece. Dietar es comer poco, pero alimentarse abundantemente del conocimiento. El conocimiento se alcanza mediante la disciplina; el canto, también.

El poeta, *der Beschwörer*

Por su parte, Rilke anuncia que el poeta es un invocador, “Beschwörer” (1997: 58), alguien que con su magia despierta sentimientos, conocimientos ocultos. El poeta invocador trabaja con palabras, sonidos y plantas. En los sonetos esas plantas se llaman “Erdrauch und Raute” (1997: 58), ‘fumaria y ruda’. Ambas han sido utilizadas en la medicina alternativa europea desde la más remota Antigüedad. En el *rafue* las plantas se llaman *diona*, *jiibina* y *fareka*, plantas de tabaco, coca y yuca. Las tres sintetizan el principio de equilibrio energético del cuerpo. En ese sentido, el *rafue* puede ser definido con las palabras que definen el acto poético en Rilke: “Raum der Rühmung”, el ‘espacio de la celebración’. En este transcurso del volverse colectivo, “werden die Stimmen ewig und mild” (1997: 56), ‘las voces se vuelven eternas y dulces’. No importa que estas voces hablen de lo terrible de la existencia, del momento de la partida o del inicio de una nueva fase de transformación. Ningún tema queda excluido del *rafue*. La muerte, el nacimiento, la fertilidad, la abundancia, la sexualidad, los alimentos, los animales, las plantas, el río, etcétera. Cada fenómeno de transformación, cada ser en metamorfosis, hace parte de la formación de los humanos en vigías de la Naturaleza. La palabra del vigía se canta y se danza sin fin económico. El vigía no espera dominio o fama; apenas la tranquilidad de saber que la vida continuará ostenta el poder de su verdad: “In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch” (1997: 55), ‘cantar en verdad es un aliento-otro’. El canto nos prodiga el otro aliento, el cambio de aliento para decirlo con Celan, es decir, la superación de lo inmediato, de lo doloroso. Cantar y danzar ahuyentan lo más terrible de la existencia, lo transforman en un árbol de movimiento, en el vuelo de la imaginación, en un Dasein-otro, un aliento común a los antiguos y a los futuros. El lamento diario frente al peso de la vida se vuelve canto y en el canto la vida se aliviana, se celebra. El origen del canto en la tradición miníka está asociado a la neutralización de energías negativas. En un *jagagi* se cuenta cómo la hija asesina al padre violento para evitar que devore a la comunidad. En ese momento la comunidad inventa la poesía que celebra la vida y recuerda el peligro de los espíritus dictatoriales.

El objetivo de la vida, cantando y danzando, es alcanzar “unsern wahren Platz” (Rilke 1997: 64), ‘nuestro verdadero lugar’, nuestra verdadera función dentro del vientre de la madre: detener las fuerzas destructivas. Para llegar a ese feliz término es indispensable celebrar con orgullo nuestra condición de retoños, de brotes. La Tierra no quita, es dadora de vida, muerte, frutos, aientos, palabras, ritmos. De esta forma, el *rafue* se torna muchas bocas llenas

de cosas de poder. Lo indispensable para el vivir sale de y entra a la boca: la palabra y el alimento. “Wo sonst Worte waren, fliessen Funde” (1997: 65), ‘donde había palabras, fluyen hallazgos’. Las palabras del *rafue* son dulces descubrimientos. Los minika hacen homenaje a la *fareka*, la planta de yuca, cuyo jugo es la fuente más antigua de la dulzura y de la sabiduría. Ya sabemos que esta planta se domesticó en la selva amazónica hace doce mil años. Las mujeres más sabias lo saben y lo transmiten a las más jóvenes. *Jaigabi* y *taingo*, bebida de yuca y arepa de yuca, ejemplifican ese genial encuentro de sabiduría y dulzura de madres. Los pasos y los cantos apropiados crean “die Verwandschaft [...] mit dem Saft, der die Glückliche füllt” (1997: 67), ‘el parentesco con el jugo llena de plenitud a la afortunada’ que, en los *Sonetos*, aprende de la naranja. Mujeres y hombres se comparten sus saberes mediante los cantos a la yuca: “bue mei kai yoiti?”, ‘¿quién nos va a enseñar?’. La respuesta suena: “eiño fareka joreño buinaño kai yoiti”, ‘la madre de la yuca nos va a enseñar con su jugo’, con su espíritu guía. Cada planta es una maestra que regala sus cantos más preciados. Solo debemos escuchar con atención para poder cantar y aprender con ella. Rilke lo dice con los mismo términos: “die Erde ist wie ein Kind, das Gedichte weiss” (1997: 73), ‘la Tierra es como un niño que sabe poemas’.

El *rafue* celebra y agradece la presencia de la poesía en la vida colectiva. El poema es un vibrar de voces cuyos efectos se perciben en la alegría de los miembros de la comunidad. Desde ese movimiento del cuerpo y desde las más variadas tonalidades y voces brota el aliento de vida primigenio. Lo ancestral de la vida en transformación y la respiración constituyen las formas originales de la educación musical, artística. *Jagiyi* es el aliento que da vida y que aviva la imaginación y el pensamiento. El poema es un retorno al *jagiyi* porque el aliento, el inhalar y exhalar en sus diversos ritmos, marcan la pauta de una existencia musical. Por eso la escritura no es el único ni el principal escenario de la poesía. La poesía es canto, debe ser cantada, pasar por y salir del cuerpo. En ese respirar musical los humanos recuperan la esencia como organismos vivientes. Gracias al respirar comprendemos la necesidad de combinar ritmos, de crear melodías, de subir y bajar el tono, de seguir el paso. La ausencia de una educación musical, de un aprendizaje por ritmos, es la causa de nuestro nuevo estar en el mundo en calidad de *Treibenden*. Sin la experiencia musical en los más variados ritmos no hay bienestar. Utilizo el plural, digo variados ritmos, porque durante el *rafue* se prueban justamente los diversos modos de ser en ritmo. La armonía para el minika no es mantener un mismo tono, sino saber variar los tonos, las cadenas melódicas y los movimientos del cuerpo. Tonos y melodías ejemplifican las fuerzas vitales en tensión. El canto las pone en diálogo dentro del cuerpo. Desde las tres de la tarde y hasta la madrugada del día siguiente, a veces durante tres días con sus noches, se canta, se danza, sin pausa y con los más variados motivos y pasos. Los cambios temáticos, melódicos, corresponden a las múltiples relaciones entre el cosmos y la vida en comunidad, de la que hacen parte, no me canso de insistir, los animales,

las plantas, los sitios sagrados. La semántica de un poema minika está ligada a la experiencia del *rafue*. El sentido parte de la sensación de pertenencia a una colectividad. El sentido de lo cantado se debe crear junto con otros para ser comprendido, seguido. En esto consiste la función pedagógica de la poesía cantada. Durante esta presencia del todo se teje el conocimiento, con mi mano, con las manos de los otros.

Danzando, guiados y apoyados en las manos, se logra el restablecimiento de una experiencia vital malograda por la vida moderna: la experiencia del crecimiento mutuo. Uno siente que es en la medida en que otros comparten su energía y la armonizan con los movimientos, con los giros. El girar colectivo, en forma de espiral, posibilita y hace visible la presencia del éxtasis. Un ser otros sin que esto conduzca a una pérdida de conciencia sino a un momento sublime de la lucidez. El danzar del *rafue* no es una profesión; es una educación para el agradecimiento a la vida. Durante la ceremonia el movimiento de los danzantes se equipara al movimiento de los astros y, en esa medida, se recibe como obsequio. Gracias al ritual, a los humanos nos es permitido reencontrarnos con “unsere uralte Freundschaft” (Rilke 1997: 76), ‘nuestras antiguas amistades’, esas amistades desconocidas, desdenadas por el frío acero, por las fábricas. La sociedad de los *Treibenden* cree en las máquinas, en los bancos, en la producción en serie de objetos y en la rentabilidad del dinero. La sociedad del *jagiyi* necesita las viejas amistades con el pájaro, con la montaña, y cree que sus transformaciones nos afectan. El canto y la danza del ritual provocan, para decirlo con Benjamin, “tief greifende Veränderungen der Wahrnehmung” (Benjamin 1991b: 466), ‘profundas modificaciones de la percepción’. Abandonamos nuestro afán productivo y adoptamos la tarea del vigía: somos “Mund der Natur” (Rilke 1997: 78), ‘boca de la Naturaleza’. Dejar hablar a la Naturaleza por nuestra boca no es hablar por ella o de ella. Es darle la palabra a ella para que cante sus concepciones de tiempo, de espacio, sus modos de representar y expresar el proceso de la vida en plenitud. La escritura jamás llegará a esta plenitud, pero lo intentará una y otra vez, en un rapto melancólico por lo que era. La letra sabe que escritura (*Schrift*) y progreso (*Fortschritt*) son hijas del discurso civilizatorio, en el que algunos humanos masculinos, eurocéntricos e ilustrados fueron privilegiados para dar rienda a sus deseos de dominación. La bailarina de los *Sonetos* propone un cambio epistémico, desde una mirada femenina. Ella se mueve, como los danzantes del *rafue*, en la dirección contraria a la modernidad tecnológica. Ella y los minika tienen rasgos orientales, no europeos, es decir, invitan a llevar la vida con otros ritmos. Nos invitan a danzar, a todos, sin distingo: “Zaizaibiri, zaizaibiri, zaizaibiri, zaizaibiri. Ebireno zaizaibiri. Kaimareno zaizaibiri”; ‘vengan a danzar, vengan a danzar, vengan a danzar, vengan a danzar. Dancen hasta que sea agradable a la vista. Dancen hasta que sea delicioso al gusto’. *Kaimare* es un concepto que bien podría traducirse como sabroso. Lo que es sabroso al gusto es también dulce, agradable, armonioso, sereno, melodioso. En el sabor está el saber. Lo *kaimare* agrada al estar y al ser

en el mundo cuando resuena la palabra de verdadero crecimiento espiritual. Los articula de tal modo que haya concordancia entre lo pensado, lo sentido, lo vivido y lo obrado. En esto consiste, esencialmente, el proceso curativo que propicia la poesía. A eso aspiramos quienes confiamos en ella. Queremos llamarla en alemán o en minika para que ella venga a danzar con nosotros y nos recuerde que debemos estar preparados para vivir cada paso, por difícil que sea.

Referencias

BENJAMIN, W. (1991a). Curriculum Vitae Dr. Walter Benjamin. En: *Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften* (pp. 225-228). Band VI. Frankfurt: Suhrkamp.

BENJAMIN, W. (1991b). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En: *Gesammelte Schriften* (pp. 430-469). Band I. Frankfurt: Suhrkamp.

FRIEDRICH, H. (1992). *Die Struktur der Modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt.

HÖLDERLIN, F. (1984). *Gedichte*. Frankfurt: Insel Verlag.

RILKE, R.M. (1997). *Die Sonette an Orpheus*. Stuttgart: Reclam.

VALÉRY, P. (1921). *L'âme et la danse*. <https://bit.ly/2CK2632>

VIVAS HURTADO, S. (2009). Vasallos de la escritura alfabetica. Riesgo y posibilidad de la literatura aborigen. *Estudios de Literatura Colombiana*, 25: 15-34.

ZALAMEA BORDA, J. (1965). Magia y poesía I. En: *Poesía ignorada y olvidada* (pp. 9-47). La Habana: Casa de las Américas.