

**Volumen 9, número 1, 2018**

# MUNDO AMAZÓNICO

**ISSN 2145-5074**

Instituto Amazónico de Investigaciones,  
Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social,  
Universidade Federal do Amazonas PPGAS/UFAM

Leticia, Amazonas, Colombia | 2018

# MUNDO AMAZÓNICO

Volumen 9, número 1, 2018

*Mundo Amazónico* es una revista semestral de libre acceso, con carácter transnacional y multidisciplinario. Acepta contribuciones originales e inéditas en español, inglés o portugués de autores de cualquier nacionalidad. Se dirige al público académico de investigadores y estudiosos, y busca también llegar a tomadores de decisiones, profesionales y comunidades locales. *Mundo Amazónico* es editada por dos instituciones académicas ubicadas en la cuenca amazónica que buscan crear lazos de comunicación de alcance regional: el Instituto Amazónico de Investigaciones de la Sede Amazonia de la Universidad Nacional de Colombia y el Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social de la Universidade Federal do Amazonas PPGAS/UFAM.

## UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Dolly Montoya Castaño,  
Directora

Jhon Charles Donato,  
Director Sede Amazonia

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Sylvio Mário Puga Ferreira,

Reitor

Sérgio Augusto Freire de Souza,  
Diretor da EDUA

## EQUIPO EDITORIAL

### Editor

Juan Álvaro Echeverri,  
Universidad Nacional de Colombia

### Comité editorial

Carlos Machado Dias Jr.,  
Universidade Federal do Amazonas,  
Brasil

Carlos Rodríguez,  
Fundación Tropenbos, Colombia.

Germán Palacio,  
Universidad Nacional de Colombia,  
Sede Amazonia.

Gilton Mendes dos Santos,  
Universidade Federal do Amazonas,  
Brasil.

Luisa Elvira Belaunde,  
Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil.

### Editores invitados

Barbara Göbel,  
Instituto Iberoamericano de Berlín.  
Susanne Klengel,  
Universidad Libre de Berlín.

### Editores asociados

Edgar Bolívar,  
Universidad Nacional de Colombia  
Germán Ignacio Ochoa,  
Universidad Nacional de Colombia.  
Carlos Gilberto Zárate Botía,  
Universidad Nacional de Colombia.

## Comité técnico

### Gestora editorial

Ingri Gisela Camacho Triana

### Corrección de estilo (español)

Felipe Chavarro

### Corrección de estilo (portugués)

Sérgio Augusto Freire de Souza,  
UFAM

### Corrección de estilo (inglés)

Stephen McNabb,  
Fulbright English Teaching Assistant  
Fellow

## Comité científico

Carlos David Londoño

University of Regina, Canadá

Cástor Gisande González

Universidad de Vigo, España

Christian Gros

Institut des Hautes Etudes de  
l'Amérique latine IHEAL, Francia

Elsa Gomez-Imbert,

CNRS, Francia

Guillermo Rueda,

Universidad Jorge Tadeo Lozano,  
Colombia

Javier Lobón-Cerviá,

Museo Nacional de Ciencias  
Naturales, España

Jean Pierre Chaumeil,

CNRS/IFEA, Francia

João Pacheco de Oliveira,

Museu Nacional, Universidade

Federal de Rio de Janeiro, Brasil

John Charles Donato Rondón,

Universidad Nacional de Colombia

Jon Landaburu,

CNRS, Francia/Colombia

Jorge Gasché,

Instituto de Investigaciones de la  
Amazonia Peruana IIAP, Perú

Ligia Stela Urrego,

Universidad Nacional de Colombia,  
Sede Medellín

Margarita Chaves,

Instituto Colombiano de  
Antropología e Historia ICANH

María Clara van der Hammen,  
Universidad Externado de Colombia

María Emilia Montes,

Universidad Nacional de Colombia-  
Sede Bogotá

Mauricio Sánchez,

Universidad Nacional de Colombia-  
Sede Medellín

Norbert Fenzl,

Universidade Federal do Para, Brasil

Renato Monteiro Athias,

Universidade de Pernambuco, Brasil

Roberto Pineda Camacho,

Universidad Nacional de Colombia,  
Sede Bogotá

Santiago Mora,

St. Thomas University, Canadá

Stephen Hugh-Jones,

Kings College,Cambridge, Reino  
Unido

Suely Aparecida do Nascimento

Mascarenhas,

Universidade Federal do Amazonas,  
Brasil

## ÍNDICES, BASES DE DATOS Y DIRECTORIOS

Emerging Sources Citation Index  
de Web of Science, Google Scholar,  
Red Iberoamericana de Innovación  
y Conocimiento Científco Academic  
Journals Data Base, Academic  
Research Premier (EBSCO),  
PROQUEST, Sucupira-CAPES,  
Directory of Open Access Journal  
DOAJ, Latindex, Sherpa Romeo  
(verde), WorldCat

## Evaluadores pares del presente número

Alexis Uscategui Narvaez,  
Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador  
  
Ana Pizarro,  
Universidad de Santiago de Chile, Chile  
  
Andrea Scholz,  
Museo Etnológico, Museos Nacionales de Berlín,  
Fundación de Patrimonio Cultural Prusiano  
  
Barbara Arisi,  
Vrije Universiteit Amsterdam  
  
Camilo Vargas Pardo,  
Univeristé Paris–Sorbonne, Paris  
  
Carlos Pérez Ricart,  
Freie Universität, Berlin  
  
Edmundo Pereira,  
Universidade Federal do Amazonas, Brasil  
  
Edson Matarezo Filho,  
Universidade de São Paulo, Brasil  
  
Georg Wink,  
University of Copenhagen, Dinamarca

Laura Areiza Serna,  
Universidad Nacional de Colombia  
  
Lena Schubmann,  
United Nations World Food Programme  
  
María Ortiz Rodríguez,  
Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia  
  
Marília Rocha Librandi,  
Stanford University, California.  
  
Nina Vincent Lannes,  
Universidad Federal de Rio de Janeiro, Brasil  
  
Oscar Hincapié,  
Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín,  
Colombia  
  
Ricardo Pérez-Montfort,  
Centro de Investigación y Estudios Superiores en  
Antropología Social, México  
  
Selrich Vivas Hurtado,  
Universidad de Antioquia, Colombia  
  
Thiago Lopes da Costa Oliveira,  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

ISSN 2145-5074 (impreso) | ISSN 2145-5082 (en línea)

Anual: 2010-2014 – Semestral: desde 2015 – Coeditada por IMANI y PPGAS/UFAM: desde 2017

Dirección para correspondencia: Kilómetro 2 Vía Tarapacá, Leticia, Amazonas, Colombia.

Teléfono: +57-8-592-7996.

Correo electrónico: mundoamaz\_let@unal.edu.co

Página web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/index>

Diseño y diagramación: Solmi Angarita

Impresión: Editorial JL Impresores SAS Nit. 830000468-4, Calle 10 A N° 68 c 45, Bogotá - Colombia.

Impresa en papel Earth Pact 70 g., 300 ejemplares.

Publicación financiada por el Instituto Amazónico de Investigaciones IMANI, con apoyo de la Editorial da Universidade do Amazonas EDUA.

 Se publica en los términos de una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 internacional.

# Contenido

## Editorial

- 7 | Cosmologías-Canastos-Poéticas: Entrelazamientos entre antropología y literatura

## Artículos de investigación

- 13 | ANA PIZARRO  
Trama, tejido: pensar la construcción cultural  
*Knitting, weaving: to think the cultural construction*  
*Trama, tecido: pensar a construção cultural*
- 25 | CAMILO ALEJANDRO VARGAS PARDO  
Relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir del curupira  
*Intertextual and interdiscursive relations from the image of the curupira*  
*Relações intertextuais e interdiscursivas a partir do curupira*
- 49 | THALES AUGUSTO BARRETO DE CASTRO  
Perspectivas híbridas, concepções descentradas: estéticas do porvir em *Laços de família*  
*Hybrid perspectives, decentralized conceptions: Aesthetics of the future in Family Ties*  
*Perspectivas híbridas, concepciones descentralizadas: estéticas del porvenir en Lazos de familia*
- 73 | SELNICH VIVAS HURTADO  
*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*
- 87 | MELISA STOCCHI  
El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe

- The concept of taypi ch'ixi as a contribution to the study of Mapuche bilingual poetry  
*O conceito de taypi ch'ixi como contribuição ao estudo da poesia Mapuche bilíngue*
- 105 CAROLINA VILLADA CASTRO  
De dobles y trocas: a propósito de la traducción del portugués al español de cantos marubo  
*Of doubles and exchanges: about the translation of Marubo chants from portuguese into spanish*  
*De duplos e trocas: a propósito da tradução do português para o espanhol de cantos marubo*
- 119 ANDREA SCHOLZ  
Tejiendo nuevos enlaces: la revitalización de una colección etnográfica por la plataforma Compartir Saberes  
*Weaving new links: the revitalization of an ethnographic collection by the Sharing Knowledge platform*  
*Tecendo novos enlaces: a revitalização de uma coleção etnográfica pela plataforma Compartilhar Saberes*
- 143 EDMUNDO PEREIRA  
Política, desentendimento e representação fonográfica entre os Tikuna  
*Politics, disagreement and phonographic representation among the Tikuna*  
*Política, desentendimiento y representación fonográfica entre los Tikuna*
- 173 ERNST HALBMAYER  
Los escritos de los objetos: hacia una textualidad material entre los yukpa  
*The writings of objects: towards a material textuality among the Yukpa*  
*Os escritos dos objetos: para uma textualidade material entre os Yukpa*

203 RICARDO PÉREZ MONTFORT

Estudiosos, científicos, esotéricos, literatos y artistas:  
conocimiento y creación en torno a las drogas mexicanas  
(1930-1945)

*Scientists, esoteric scholars, writers and artists. their art and  
knowledge of Mexican drugs between 1930 and 1945*

*Estudiosos, científicas, esotéricos, literatos e artistas: conhecimento  
e criação ao redor das drogas mexicanas (1930-1945)*

## Testimonio

227 VITO APÜSHANA

El hombre canasto

*Reflexiones sobre una construcción del ethos amazónico*

# Cosmologías-Canastos-Poéticas: Entrelazamientos entre antropología y literatura

---

El presente número de la revista *Mundo Amazónico* es, de cierta manera, un experimento. Tiene su origen en una iniciativa tomada por representantes de la antropología, de las teorías literarias y de personas afines a los museos y sus colecciones que se dejaron atraer por la idea de pensar similitudes y puntos de contacto entre las temáticas, objetos y modos de pensar en la antropología y la literatura y la poesía. El campo discursivo contemporáneo de los estudios del llamado poshumanismo (posantropocentrismo) y del perspectivismo, los recientes estudios de la materialidad, así como un pensamiento poético en analogías y correspondencias, forman el trasfondo de nuestra iniciativa. También queremos recordar una línea discreta en la poetología occidental que solía ser llamada etnopoesía y que logra abrir otras formas de percepción, otras maneras de ver, a pesar de ciertos exotismos difíciles de superar. El lugar del intercambio fue un coloquio internacional en Berlín, organizado en diciembre de 2015 por el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität Berlin, el Instituto Ibero-American de la Fundación Prusiana y la Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonia. El coloquio trató de establecer una conversación en el campo interdisciplinario de la literatura, la etnopoética, la etnografía y la literatura amerindia; entre palabra escrita, textos y oralidades y entre profesionales de diferentes disciplinas: teoría literaria, etnología, etnolingüística, medio ambiente, sociología. El foco escogido fue el ámbito geográfico-cultural de las tierras bajas de Suramérica, y particularmente el espacio cultural transnacional de la Amazonia.

El objetivo de este intercambio fue una reflexión novedosa sobre similitudes, analogías, semejanzas y el estatus ontológico del mundo de las cosas, como están apareciendo en diferentes campos de investigación, por ejemplo en el llamado “primitivismo” de las vanguardias latinoamericanas e internacionales, en los textos de autores como Clarice Lispector, en la literatura (oral) indígena y en las nuevas relaciones de autores y creadores indígenas con los textos y las obras, en las teorías del perspectivismo y sus alcances y limitaciones, en las brechas entre etnología indígena y las concepciones prevalentes de lo que es “cultura” y “literatura” latinoamericana, en las diferentes formas de la memoria amazónica y de las tierras bajas, en las relaciones de los pueblos originarios con las colecciones y los museos, y en todo lo que esto implica sobre autoría, derechos y agencialidad.

## Canasto

Escogimos, como punto de referencia común, *el canasto* con su materialidad y con sus imaginarios. Las cosmogonías y poéticas indígenas se asocian con las imágenes y la materialidad tejida del *canasto* así como con los universos narrativos y poéticos occidentales se relacionan con la materialidad y los

imaginarios (textiles) del *texto*. El texto también es tejido, red, enrejado. El canasto, en muchas culturas indígenas, es más que un utensilio con una función meramente práctica, es un operador mental que representa una forma de organización de la memoria y del conocimiento. Los hilos que lo forman son imagen de los entrelazamientos entre grupos y sexos: es un cuerpo. Su forma entrelazada sirve para separar un adentro de un afuera. Un canasto no es cerrado, tiene agujeros más o menos grandes, que operan como filtros: es memoria. Para las culturas de la Gente de Centro de la Amazonía noroccidental, por ejemplo, un canasto es un tejido de ideas, episodios, personajes; es un artefacto conceptual tal vez más poderoso que el de “géneros poéticos” u otros que tratan de hacer sentido de la riqueza verbal y cosmológica que se ha buscado explorar en este encuentro.

Por su parte, el tejido o enrejado (u ornamento) remite también en las estéticas (no solamente) occidentales a la noción del texto, y con esto a una de las grandes metáforas de la organización del saber. Pero no queremos evocar solamente la pragmática de la producción de saberes en su racionalidad, a la que subyace a menudo una intención hegemónica, sino que se deben destacar también las vertientes poéticas, subcutáneas, etnopoéticas, dialógicas en la producción de saberes que buscaron sentidos y perspectivas *otras* diferentes, a menudo contrarias a los discursos hegemónicos. Es importante insistir, aquí también, en las materialidades, en lo textil de los tejidos, en lo concreto de su confección y construcción. A partir de esto, se pueden indagar las perspectivas —instrumento intrínseco también de las teorías literarias—, en un sentido más profundo para tomar en serio una pluralidad de puntos de vista que remiten incluso al estatus ontológico de las cosas y los estilos del pensamiento tanto de diferenciación como de analogismos. Uno de los objetivos principales de nuestra iniciativa fue precisamente indagar sobre el entrelazamiento de conceptos y figuras del pensamiento amerindio con categorías del pensamiento, las poéticas y la filosofía más allá del mundo indígena.

## Contenido del dossier

El dossier está conformado por once artículos, encabezado por el artículo de Ana Irene Pizarro, “Trama, tejido: pensar la construcción cultural”, en el cual explora el pensamiento sobre las operaciones de la cultura en América Latina y su historia reciente. La multiplicidad de flujos culturales, así como el movimiento interno entre los diferentes sistemas literarios, nos conducen a pensar un sistema de relaciones en donde se interfieren varios aportes culturales al mismo tiempo o en secuencia. Los cruces pueden o no consolidarse, y cada flujo posee en el momento una energía diferenciada a partir del contexto histórico, por esto los hay hegemónicos y subalternos. Todo esto puede observarse como un tejido, una trama en movimiento constante: un canasto.

Esta noción de entrelazamiento entre diferentes formas de pensamientos y culturas es elaborada desde diversas perspectivas en todos los textos que siguen. Los tres siguientes artículos se dedican explícitamente al territorio limítrofe entre el discurso literario-poético y la experiencia antropológica. Tratan, a través de lecturas entrecruzadas, de reunir ambos mundos y de entrelazarlos, ensayando lecturas de textos literarios a través de la *energeia* del arte verbal (Vargas), las nociones amerindias del perspectivismo (Barreto de Castro) y la estética del canto y la poesía nativas en su capacidad de curación (Vivas Hurtado).

Camilo Vargas busca trazar, en su artículo “Relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir del curupira”, una red de relaciones entre la tradición oral y la literatura ilustrada, que invita a proponer nuevas lecturas de la literatura latinoamericana. Vargas realiza un itinerario de lectura que recorre tres textos donde aparece el Curupira: *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* de Clarice Lispector (1987), *Cuentos amazónicos* de Juan Carlos Galeano (2007) y *Macunaíma* de Mario de Andrade (1928). Esta lectura se contrasta con el texto oral “Canto del kurupira y el toche”, interpretado por Alba Lucía Cuéllar, del pueblo tikuna. Vargas presta especial atención a los ecos que desde la tradición oral permanecen en cada una de las versiones literarias, reflexionando sobre la manera como se reconfigura el plano interpretativo al identificar los vínculos entre la tradición oral y la literatura latinoamericana.

Thales Barreto de Castro, por su parte, en su artículo “Perspectivas híbridas, concepções descentradas: Estéticas do porvir na obra de Clarice Lispector”, discute cómo cierta estética de la materia, presente en la literatura de Lispector, contribuye a la disolución del racionalismo occidental, revisitando las fronteras tenues entre parejas dicotómicas típicas de la modernidad: humanidad-animalidad, naturaleza-sociedad, objeto-sujeto, trascendencia-inmanencia. La percepción del mundo presente en las narrativas de Lispector puede ser aproximada, argumenta Barreto de Castro, al perspectivismo multinaturalista amerindio que extiende la condición humana a otras especies, dotándolas de intencionalidad.

Finalmente, el texto de Selnich Vivas Hurtado, “*Die Sonette an Orpheus* de Rainer Maria Rilke desde la perspectiva minika del *rafue*”, analiza un conjunto de poemas de Rilke (1922) desde un marco teórico indígena con el propósito de explorar las posibilidades interculturales de los estudios literarios, y resaltar la modernidad estética de la poesía oral. Vivas Hurtado propone que la concepción ancestral de los minika (uno de los dialectos de la lengua Muina-Múrui o Uitoto) en torno a la ceremonia del *rafue* (durante la cual se danza, se canta y 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.

Los dos siguientes artículos abordan ese mismo entrelazado de relaciones presentes en los procesos de traducción, tanto como espacios de complementariedad y conflicto en procesos de autotraducción, en el caso de autores mapuche (Stocco), como también en procesos de traducción indirecta (marubo-portugués-español) para demostrar cómo la poética chamánica permite orientar procesos de traducción (Villada).

Melissa Stocco, en “El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe”, busca indagar en la profundidad conceptual y la aplicabilidad de nociones como *ch'ixi* y *taypi* para analizar la práctica autotraductora en la actual poesía originaria bilingüe. En los tejidos andinos aymara, el *taypi* es el centro que ordena las simetrías, asimetrías y ritmos de la práctica textil; Silvia Rivera Cusicanqui retomó ese concepto para referirse a un *taypi ch'ixi* como el espacio donde lo indígena y lo occidental se entrelazan y donde se evidencia la vitalidad de la compleja trama cultural latinoamericana. Stocco analiza poemas y metatextos de dos autores mapuche, Leonel Lienlaf y Adriana Paredes Pinda, como espacios intermedios plenos de tensiones, como tejidos urdidos en el conflicto y la complementariedad entre lenguas, culturas y subjetividades y en los que se plantea la tensión entre oralidad y escritura.

Por su parte, Carolina Villada Castro, en su artículo “Imágenes del traducir en fragmentos de cantos marubo”, propone un análisis poético de algunos fragmentos de cantos marubo, un pueblo que habita en la cuenca del río Yavarí en la frontera Brasil-Perú, traducidos de modo indirecto del portugués al español. Villada aborda algunos textos marubo compilados y traducidos por Pedro Niemeyer Cesarino. Ella se enfoca en las imágenes del traducir que nos traen los cantos, tales como el trato con las voces venidas de lejos a las que intenta responder el chamán-traductor con su escucha en “Raptada por el rayo (*Kaná kawā*)”; la “troca de ojos” invocando su operar como cantador y doble en “Payé Flor de Tabaco (*Rome owe romeaya*)”, y el canto de la brevedad que recuerda la traducción como variación entre variaciones, siempre transitoria y fragmentaria en “Origen de la vida breve (*Roka*)”. Villada busca explorar las contribuciones de la poética chamánica marubo para pensar el acto de traducción.

Los dos siguientes artículos abordan las relaciones tejidas entre comunidades nativas y agentes institucionales en torno a los desentendimientos y acuerdos relacionados con colecciones museográficas, particularmente canastos, que son revitalizadas a partir de proyectos colaborativos (Scholz) o colecciones fonográficas que conllevan al encuentro de diferentes tecnologías de la comunicación y musicalidades (Pereira).

El artículo de Andrea Scholz, “Tejiendo nuevos enlaces: la revitalización de una colección etnográfica por la plataforma Compartir Saberes”, trata de *canastos* tanto en su acepción literal como en su sentido metafórico. Scholz nos presenta un proyecto piloto de colaboración entre el Museo Etnológico

de Berlín y la Universidad Nacional Experimental Indígena del Tauca (Uneit), Venezuela. En ese proyecto los canastos (físicos) desempeñan un papel fundamental. La idea de tal colaboración es “revitalizar” una parte de la colección etnográfica histórica tejiendo nuevos enlaces entre los artefactos y las “culturas de origen”, entre el presente y el pasado, y entre representantes de dos instituciones y países. Usando un canasto ye'kwana como ejemplo, se presenta la plataforma en funcionamiento, desde el enfoque teórico de la “vida de las cosas” y su traducción al espacio del museo y a la idea de la plataforma Compartir Saberes.

Por su parte Edmundo Pereira, en “Política, desentendimento e representação fonográfica entre os Tikuna”, hace una etnografía sucinta del proceso fonográfico realizado entre aldeas, grupos y músicos tikuna (el CD *Magüita ari wiyaegü, cantos tikuna*) por agentes del Museu Nacional de la Universidade Federal de Rio de Janeiro. Pereira presenta sus reflexiones sobre los alcances y límites de metodologías participativas, tanto desde el punto de vista de las incompetencias lingüísticas generadas por el encuentro de tecnologías de comunicación distintas, como de los desentendimientos estratégicos accionados en la generación y ampliación de musicalidades en disputa.

Los dos artículos finales contribuyen a explorar la imagen del *canasto*, tanto desde la etnología mostrando la escritura inscrita en los cuerpos de los cestos yukpa como parte de un sistema de relaciones entre humanos y no-humanos (Halbmayer), como desde la historia social, explorando la producción textual y artística nacida de las experiencias con drogas enteógenas en la configuración del debate sobre estas sustancias, en el plano social y jurídico (Pérez Monfort).

Ernst Halbmayer, en su artículo “Los escritos de los objetos: hacia una textualidad material entre los yukpa”, explora la intertextualidad de ciertos objetos entre los yukpa, un grupo indígena de habla Caribe, enfocándose especialmente en su noción de ‘escritos’ (*tumeno*). Aunque los canastos yukpa no llevan motivos iconográficos, el nombre del canasto es “el que posee ‘escritos’” e incluso un tipo de canasto es llamado *tumeno*. La capacidad de actuar de estos escritos se demuestra centrándose en los objetos que llevan el *tumeno* de la serpiente. Halbmayer argumenta que estos escritos no son símbolos, sino íconos e índices. Como tales, forman parte de la semiosis entre diferentes especies y son utilizados para comunicarse con los no-humanos.

Por su parte, Ricardo Pérez Monfort, en su texto “Estudiosos, científicos, esotéricos, literatos y artistas: conocimiento y creación en torno de las drogas mexicanas (1930-1945)”, revisa las investigaciones tempranas en torno de las drogas en la primera mitad del siglo XX en México. Estos trabajos de antropólogos, arqueólogos, etnógrafos y etonobotánicos darían a conocer la persistencia de los consumos rituales antiguos en comunidades indígenas contemporáneas. Atraídos por estos conocimientos, aficionados, literatos y

artistas experimentaron con dichas sustancias produciendo textos, poemas e imágenes que tuvieron un impacto importante en el debate sobre qué hacer con ellas tanto en términos sociales como jurídicos.

El dossier concluye con el texto poético de Vito Apúshana (Miguelángel López), del pueblo wayúu, titulado “El hombre-canasto”. La construcción humana en la cotidianidad, en el espacio común colectivo, requiere de enlaces e interpretaciones con esos otros mundos o dimensiones que rodean al Hombre desde la invisibilidad... este lenguaje teje y enlaza el espacio breve y tangible del humano con el espacio infinito del universo. El hombre-canasto representa la comunicación circular de la memoria de todo lo existente.

Agradecemos a los autoras y autores sus contribuciones. Un agradecimiento especial a Susanne Klengel, de la Universidad Libre de Berlín, a Barbara Göbel, del Instituto Iberoamericano de Berlín, quienes organizaron el coloquio en Berlín, y particularmente a la Fundación Alexander von Humboldt que lo apoyó.

# Trama, tejido: pensar la construcción cultural

*Knitting, weaving: to think the cultural construction*

*Trama, tecido: pensar a construção cultural*

Ana Pizarro

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

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

**Recibido:** 2017-06-01. **Devuelto para revisiones:** 2017-09-04. **Aceptado:** 2018-02-06

**Cómo citar este artículo:** Pizarro, A. (2018). Trama, tejido: pensar la construcción cultural.

*Mundo Amazónico*, 9(1): 13-24. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v8n1.65425>

## Resumen

La multiplicidad de flujos culturales, así como su movimiento interno entre los diferentes sistemas literarios, nos conducen a pensar un sistema de relaciones en donde interfieren varios aportes culturales al mismo tiempo o en secuencia, en una escala de tiempo específica para cada situación, en donde los cruces pueden o no consolidarse y en donde cada flujo posee en el momento una energía diferenciada a partir del contexto histórico —y por esto los hay hegemónicos y subalternos—. Se puede observar un tejido, una trama, en movimiento constante.

*Palabras clave:* tejido; trama; cultura; literatura.

## Abstract

The scholarship cultural interactions in Latin America and its recent history: a critical perspective and a proposal. The multiplicity of cultural flows as well as the internal movement in them between the different literary systems conduct us to think a system of relations where many cultural contributions interfere at the same time or in sequence, in a specific time scale for each situation, where the crossroads can consolidate or not, where each flow has at the time a different energy from the historic context and that is why there are hegemonic and subaltern ones. It can be seen as knitting, a weave, in constant movement.

*Keywords:* knitting; weave; culture; literature.

Ana Pizarro. Profesora del Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile. Autora de numerosas publicaciones, entre las cuales *Amazonía: el río tiene voces* (Pizarro 2009). [ana.pizarro@usach.cl](mailto:ana.pizarro@usach.cl)

### Resumo

A multiplicidade de fluxos culturais, assim como seu movimento interno entre os diferentes sistemas literários, nos conduzem a pensar em um sistema de relações no qual interferem vários aportes culturais ao mesmo tempo ou em sequência, uma escala de tempo específica para cada situação, onde os cruzamentos podem ou não consolidar-se e onde cada fluxo possui no momento uma energia diferenciada a partir do contexto histórico —e por isso os há hegemônicos e subalternos—. Pode-se observar um tecido, uma trama, em movimento constante.

*Palavras chave:* tecido; trama; cultura; literatura.

Hace casi cinco décadas se planteó la necesidad de construir referentes propios para nuestra cultura. Quien acuñó en términos teóricos este punto de partida del vuelco descolonizador en el pensamiento de la cultura en América Latina fue Roberto Fernández Retamar (1975), en un ensayo titulado “Pour une théorie de la littérature latinoaméricaine”, que leyó primero como ponencia en el Coloquio de Royaumont, a fines de 1972, organizado por Jacques Leenhardt y sobre el que poco conocemos en América Latina. Después lo integró en su libro del mismo nombre. Ese coloquio fue un evento memorable, a pesar de ser pequeño; en él Julio Cortázar lanzó la idea del exilio como una “beca funesta” de la que era necesario revertir el signo, transformando su sentido y usándola con una orientación positiva. Roberto Schwarz, por su parte, planteaba sus “ideas fuera de lugar”, adentrándose en un mecanismo propio de la construcción cultural del Brasil, donde Roger Bastide analizaba la penetración cultural. También Walnice Galvão introdujo el tema de la literatura de cordel y yo misma hablaba del discurso poético de la avanzada mapuche en Chile, con lo que cuestionábamos implícitamente el concepto canónico de literatura, incorporando en él el sistema popular vivo y propio de nuestro continente. Esa reunión es un referente en el camino de las discusiones sobre la descolonización intelectual. Como en el caso de De Las Casas, el pensamiento descolonizador emergía desde el centro mismo de la historia colonial.

El año anterior se había publicado en México el *Calibán* de Fernández Retamar (1971), que en una consideración teórica en la línea de Lamming y Aimé Césaire hacía una relectura de *La Tempestad* de Shakespeare, recuperando la imagen del personaje denostado, el bárbaro Calibán, en tanto símbolo positivo de América Latina que se enfrenta a Próspero, el colonizador. Eran años en que la Revolución cubana representaba una vanguardia no solo política y social, sino también intelectual. Todo esto iba a la par de otros acontecimientos que habían visto la luz hacia poco y obligaban a reflexionar sobre la situación del continente: la lucha por los derechos civiles, en los Estados Unidos, de quienes habían tenido un sueño y por allí iban encaminados; las luchas anticoloniales en África, cuando tras la Revolución argelina las naciones iban logrando desprenderse de las metrópolis —aún ignoraban las estrategias de estas para mantenerlas subordinadas de todos modos— y también los movimientos crecientes de masas que, desde el comienzo del siglo xx, mostraban en

América Latina la expansión de una conciencia propia. Ejemplo de esto también son los trabajos de la ciencia social latinoamericana, que daba los primeros pasos en el seno de la Cepal con los conceptos de *centro* y *periferia*, así como las posteriores discusiones sobre *dependencia* y otros términos para comenzar a designar, con nombre propio, los fenómenos y mecanismos de nuestras sociedades subdesarrolladas y subalternizadas.

Iban a ser décadas de revisión de cánones y de subversión del pensamiento. A partir de Fanon, con *Piel negra, máscaras blancas* (Fanon 1952) y luego con *Los condenados de la tierra* (Fanon 1961), la periferia empezaba a construir un pensamiento desde su perspectiva. Más tarde aparecería *Orientalismo*, de Edward Said (1978), revisando la imagen del mundo árabe desde Europa, y *Las Cruzadas vistas por los árabes*, de Amin Maalouf (1983), que miraba la historia desde otro lugar. Luego vendrían los trabajos de Spivak y Bhabha, relativos a la experiencia del colonialismo en la India.

Los ochenta y noventa fueron décadas en que comenzaba entonces a forjarse un lenguaje nuevo para acercarse a la cultura latinoamericana. En este espacio se dio lugar a conceptos que pudiesen asumir el carácter —considerado dual— de la cultura latinoamericana: Ángel Rama (1998) elaboró, a partir de Fernando Ortiz, el concepto de *transculturación* para el análisis literario, Cornejo Polar (1994) habló de *heterogeneidad* social y cultural, mientras que García Canclini (1990) optó por *hibridez*. Se intentaba superar la noción tan arraigada —que en su momento había sido un acierto y un avance— de *mestizaje*. Señala Cornejo Polar:

Varias veces he comentado que el concepto de mestizaje, pese a su tradición y prestigio, es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo solo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tercos y nada conflictivos espacios de convivencia. (2002: 867)

Así, hemos estado trabajando con nociones como *subalternidad* y ha resurgido la noción de *colonialismo*, que remite a la obra señera de Fanon y que subyace en nuestras sociedades actuales como *colonialidad*, en la mirada del peruano Aníbal Quijano (2000).

Como vemos, las relaciones entre diferentes comunidades culturales han sido objeto de discusión durante todo el siglo XX. Nociones como *aculturación*, representada por el mexicano G. Aguirre Beltrán, dieron lugar a políticas públicas asimilacionistas en América Latina hasta los años setenta por lo menos, en una reflexión evidentemente lineal que desemboca en la noción de mestizaje. El pensamiento del mexicano Bonfill Batalla desarrolló la crítica a esta opción de corte colonialista, llevando la delantera de una postura respetuosa de la diversidad de los pueblos indígenas.

En realidad, más allá de las discusiones a que dieron y dan lugar estos conceptos, se ha estado en busca de las operaciones que van constituyendo a la cultura latinoamericana y que le imprimen asimismo un sello como producto de procesos coloniales. Esto es lo valioso de este trayecto que, en un similar intento descolonizador, se propone encontrar las formas que pueden explicar a estas culturas con las que trabajamos y en las que vivimos.

En el área de la literatura, en los años ochenta el uruguayo Ángel Rama siguió el camino abierto por el cubano Fernando Ortiz, planteando el concepto de *transculturación* como el paso de una cultura a otra, con relación a la cultura africana. Se trata de las operaciones en donde dos culturas operan con instancias de *deculturación* e *inculturación*. Rama retoma la idea de *fases*, que operan sobre las estructuras literarias, la lengua y la cosmovisión en la obra literaria y que comportan el carácter de pérdida, selección, redescubrimiento e incorporación. Esta propuesta fue discutida por Antonio Cornejo Polar —con relación al Perú—, con su concepción de *heterogeneidad* de culturas que conviven conflictivamente y que no pueden ser menos heterogéneas que la sociedad de donde provienen.

Nuestro planteamiento tiene que ver más con esta última propuesta, apuntando sobre todo a la multiplicidad que no encuentra necesariamente una resolución, más a la variedad de culturas que a la pugna entre dos, y siempre considerando factores como la región en que se sitúa, los diferentes momentos de interacción y los diversos resultados.

Con este objetivo, he trabajado en dos direcciones —todo esto en una perspectiva comparativa—: por una parte, en una línea de pensar la pluralidad, por otra, los flujos. Este cañamazo está contituido por flujos externos, apropiaciones y movimientos entre un sistema literario y otro.

Al estudiar primeramente el Caribe pude advertir la existencia de un archipiélago también cultural y las formas de su convivencia. La conformación de sus culturas daba cuenta de su interacción, y lenguas como el papiamento hablaban de la imbricación de diferentes lenguas africanas con el portugués, el arahuaco, el español, el ladino. En la literatura se expresaba en obras como la de D. Walcott, con sus elementos occidentales clásicos, su inglés, las intromisiones del francés, la presencia del mundo hindú, entre otras; en suma, la afirmación de la fragmentariedad en la imagen de la vasija rota, que hace en el discurso de aceptación del Premio Nobel. Lo reproducimos por su belleza:

Cuando se rompe un jarrón, el amor que vuelve a juntar los fragmentos es más fuerte que aquel otro que no valoraba conscientemente su simetría cuando estaba intacto. La cola que pega los pedazos es la autenticación de su forma originaria. Un amor análogo es el que vuelve a reunir nuestros fragmentos asiáticos y africanos, la rota reliquia de familia que, una vez restaurada, enseña blancas cicatrices. Esta reunión de partes rotas es la pena y el dolor de las Antillas, y si los pedazos

son desparejos, si no encajan bien, guardan más dolor que su figura originaria: esos iconos y vasijas sagradas que nadie aprecia conscientemente en sus atávicos lugares. El arte antillano es esta restauración de nuestras historias hechas añicos, nuestros cascos de vocabulario, lo cual convierte a nuestro archipiélago en un sinónimo de los pedazos separados del continente originario. (Walcott 2011)

Estudiar el área amazónica me entregó otras variadas evidencias de esa pluralidad de culturas. Desde antes del desembarco de los europeos, el esplendor de la cultura marajoara era el resultado de una población multiétnica y multilingüística llegada en diferentes épocas, según señalan estudios arqueológicos actuales.

Samuel Benchimol señala, por ejemplo, la diversidad que constituía a las culturas amazónicas antes de la llegada de los portugueses: “durante esses longos 250 anos, as matrizes culturais do povo amazônico foram sendo formadas por justaposição, sucessão, diferenciação, miscigenação, competição, conflito, adaptação, por diferentes levas e contingentes de diversos povos, línguas, religiões e etnias” (Benchimol 2009: 13). Y comprende el proceso posterior en los términos siguientes:

O conhecer, o saber, o viver e o fazer na Amazônia equatorial e tropical inicialmente foi um processo predominantemente indígena. A esses valores e culturas foram sendo incorporados, por via de adaptação, assimilação, competição e difusão, novas instituições, instrumentos, técnicas, incentivos e motivações transplantados pelos seus colonizadores e povoadores. Entre eles: portugueses, espanhóis, em particular, europeus, com algumas contribuições africanas, semíticas e asiáticas, além de novos valores aqui aportados por migrantes nordestinos e de outras regiões brasileiras. (Benchimol 2009: 17)

El autor apunta entonces que el carácter principal de la ocupación humana de la Amazonia fue la “multidiversidade de povos e nações” (Benchimol 2009: 17).

Además de esto, se trataba de culturas en contacto. Hoy puede examinarse este hecho en restos arqueológicos encontrados en Colombia y en el Caribe. El río que cruza el continente del sur siempre fue el vehículo central de los habitantes de la región, el que llevaba a cabo las vinculaciones culturales. No siempre fueron buenas relaciones, pues nos referimos a sociedades fragmentadas y con diversas tensiones. La Conquista añadió, desde luego, componentes centrales a la pluralidad de grupos étnicos. No se trata aquí del encuentro de españoles e indígenas, que es una simplificación del intento por caracterizar el área andina, por ejemplo. Los orígenes culturales y las mezclas son aquí mucho más plurales. Por una parte, porque no solo fueron españoles o portugueses —que a su vez provenían de una fuerte mezcla árabe y judía— quienes dominaron sectorialmente la región, sino que desde el periodo colonial distintas culturas europeas (holandesas, francesas e inglesas), tomaron posesión de parte importante del territorio durante un periodo.

A lo largo de la historia, las migraciones fueron diversas en diferentes regiones: españoles y portugueses desde luego, africanos de diferentes etnias como esclavos y, sobre todo a partir del siglo XIX, alemanes, italianos, norteamericanos, escoceses, árabes, franceses, judíos, chinos, marroquíes entre muchos otros. La mayoría de las veces los encuentros se han traducido en relaciones de conflicto con las sociedades locales.

A menudo se ejemplifica la europeización de la Amazonia con el caso de Manaos a comienzos del siglo pasado, pero poco se habla del caso peruano. La ciudad de Iquitos, una de las tres más desarrolladas por la extracción y comercialización del caucho y adonde llegaba la flota naviera, tenía en la época un aire cosmopolita y rasgos *belle époque* que se adivinan hoy en día detrás de los vestigios de la época. De espaldas a la capital, con la que no tenía comunicación directa porque no había caminos (tampoco los hay en nuestros días), Iquitos se relacionaba más fácilmente con Europa a través de la compañía de navegación inglesa que hacía todo el recorrido del Amazonas partiendo de Iquitos y atravesando la parte brasileña, y que llevaba el caucho para traer a cambio mercaderías de Londres y París para la *belle époque* local. Esto generaba impactos culturales que hacían merecer una descripción crítica en la época, en donde se caracterizaba a Iquitos como poblada por “una raza bastante mezclada y por ello mismo *desnacionalizado*, con una agrupación de individualidades preocupada únicamente del trabajo que trae dinero, pero indiferente a toda labor moral y a toda idea religiosa” (Lausent Herrera 1986: 56, cursivas mías).

La mirada hacia el Caribe y la Amazonia nos lleva a preguntarnos entonces por el resto de las sociedades latinoamericanas. Percibimos así que, con diferencias importantes —con razón Darcy Ribeiro y Marta Traba hacen la distinción, en sus respectivos ámbitos, entre sociedades más abiertas al cambio y otras cerradas a este—, la pluralidad de culturas es un fenómeno generalizado en el continente. Empezando porque hablamos de cultura europea, cuando en realidad hay diferencias sustanciales entre la francesa, la alemana, la portuguesa, la húngara, la española o la checa. Es decir, cuando decimos Europa estamos hablando de culturas en plural. Al mismo tiempo, cuando hablamos de culturas indígenas estamos refiriéndonos a etnias muy diferenciadas, las cuales en general no tienen contacto lingüístico —de hecho el neeghatu, la lengua franca, surge como una necesidad de comunicación en el área amazónica desde la perspectiva del colonizador— y cuyas cosmogonías tienen los mismos puntos de encuentro que podrían tener con etnias australianas o africanas. Es decir, al hablar de mundo indígena nos estamos refiriendo a una pluralidad. Es el mismo caso de las culturas africanas venidas con la esclavitud .

Si pensamos en el tránsito de las culturas durante el siglo XX, la dinámica adquiere una agilidad cada vez mayor. Por una parte están los fenómenos de inmigración que se desarrollan en función de las crisis europeas: italianos, alemanes, centroeuropeos de distintos linajes culturales, judíos de diferente

raigambre en la Amazonia, árabes de lugares e historias disímiles, chinos, asiáticos en general, entre otros. Por otra, la dinámica interna del continente no es menos compleja, sobre todo a partir de mediados de siglo cuando las fuertes migraciones de México, Centroamérica y el Caribe dan lugar a un área cultural diferente y extraterritorial, como es la de los latinos en los Estados Unidos, de carácter también intercultural pero en una dirección diferente.

Cada uno de estos fenómenos constituye, en sus variantes, un flujo —una red de significados y prácticas de referentes comunes en tránsito entre fronteras simbólicas— que se incorpora a las operaciones de construcción cultural con distintos grados de presencia, en distintos momentos y bajo formas diferentes de interacción. Es el caso de las culturas africanas a partir de la esclavitud atlántica, las diferentes europeas a partir de la Conquista y la inmigración, entre otras (Pizarro 2012; 2017). Pensemos que los sistemas literario-culturales —ilustrado, popular rural, popular de masas e indígena— establecen distintos nexos con relación a estos flujos, pero también entre ellos mismos. Es decir, la cultura latinoamericana es un proceso de articulación de flujos; por una parte, de imposición europea, con diversidades internas a nivel espacial y a nivel temporal, a partir del desarrollo histórico diferenciado de las áreas culturales, de elementos más sólidos en la memoria cultural y otros más débiles, que entran por lo tanto en juego con distinto valor. Por otra parte, y como señalábamos más arriba, los flujos africanos son también múltiples, porque se trata de una diversidad de etnias que llegaron a América con la esclavitud, que es un primer momento de incorporación; pero hay otros, como el momento en que la negritud se vigoriza y se amplía como red, o la presencia actual, parcial pero real —sobre todo en algunos ámbitos del continente como Brasil o el Caribe—, de la poesía y la narrativa africanas posteriores a la descolonización. Pero hay mucho más que eso si pensamos en la presencia árabe, judía (más fuerte en algunos lugares como la Argentina, y en especial Buenos Aires), inglesa, norteamericana, italiana, española, a partir de los procesos migratorios.

Por esto me interesa observar los elementos, direccionalidad, velocidad, cruces, choques, superposiciones o rechazos, carácter hegemónico o subalterno, y otros ámbitos de la historia social en la que estas fuerzas del imaginario actúan. Es lo que se conjuga en una trama, un tejido en espesor que asimilo al concepto de *canasto* de los indígenas muinane citado por Juan Alvaro Echeverri (2013), un espacio que tiene exterior y al mismo tiempo volumen. *Canasto de tinieblas* y *canasto de vida* dan lugar a dos formas de una cosmovisión, es decir de una propuesta filosófica.

Todo este enjambre cultural, en donde hay elementos que aparecen como más evidentes en nuestro momento actual, dependiendo desde dónde se les observe, forman parte de la conformación de nuestra cultura, es decir, son elementos que en movimiento forman el entramado, las dinámicas internas

de esta, que es lo que estudiamos cuando observamos con mirada comparatista (Pizarro 2014). Así pues, la historiografía del continente no puede ser reducida a la suma de las culturas o literaturas nacionales. Una columna vertebral articula estos procesos y les da sentido. Esta columna es la historia de la colonización, y más allá de ella su efecto posterior, la colonialidad de las estructuras de relación, la colonialidad del poder construyendo el espacio cultural.

En este sentido, me parece que debemos volver a pensar la noción de *transculturación* que nuestro maestro Ángel Rama toma de Fernando Ortiz. El concepto ha sido enormemente productivo en los estudios de la cultura latinoamericana. Pero la apertura a la pluralidad que ha significado, en el desarrollo del pensamiento, el paso a la modernidad tardía (Pizarro 2004; 2015), nos lleva a percibir una cierta linealidad, como señalábamos, y una cierta unicidad en las lógicas de este pensamiento, pese a tratarse indudablemente de uno de los mayores logros teóricos de los estudios de la cultura latinoamericana. El término *transculturación* pertenece al pensamiento de la modernidad, y en su etapa tardía, que vivimos hoy, tenemos perspectiva más plural en la percepción de la realidad. He comenzado esta reflexión en textos anteriores, que cito en este escrito.

La operación transculturadora nos parece ser uno de los mecanismos de un proceso mucho mayor, cuya complejidad, que se hace evidente en la actualidad, exige una nueva mirada. Una mirada más rizomática y múltiple hacia un entramado cultural cuyos elementos confluyen, se dislocan, rechazan, contradicen, cruzan, reconvierten, superponen, seleccionan, reelaboran en cadena y en movimientos paralelos, en un mismo momento o a lo largo del tiempo. Ellos no desembocan necesariamente en una cultura específica, una instancia final, sino que van constituyendo relationalmente un entramado de formas discursivas que es posible tipificar en un momento dado pero que forma parte de un movimiento de construcción, cercano al modo como lo han pensado los caribeños Édouard Glissant (2005) y Stuart Hall (2003), que se proyecta en diferentes direcciones, en puntos de fuga, a partir de la historia como detonante de procesos de hegemonía, reapropiación y resistencia.

En esa medida, vemos el *cañamazo* de la cultura latinoamericana como un proceso, es decir la entendemos en permanente movimiento, como una formulación más cercana a un *sistema complejo*, a lo que concibe el epistemólogo argentino Rolando García como “una representación de un recorte de la realidad” (García 2006: 20), en concomitancia con Piaget. Como sistema abierto, como totalidad relativa y organizada suficientemente autónoma, que lleva a cabo intercambios con el medio externo, en donde los límites son lábiles, están también en movimiento y son identificados por el sujeto cognosciente en el diseño de su funcionamiento. Todo elemento externo, todo flujo, produce perturbaciones y genera reacciones. En los cruces, los flujos tienen diferente espesor, actúan con su propia velocidad y a

distintos niveles (popular, indígena, masivo o ilustrado), y funcionan varios a la vez, desencadenando distintos procesos de aceptación parcial, rechazo, transformación, yuxtaposición u otros, y no necesariamente conducen a un equilibrio permanente porque cuando llegan a una estabilización hay una nueva situación perturbadora, compuesta por otros o los mismos flujos con nueva intensidad que los altera. La complejidad tiene que ver con que, como representación de la realidad, sus elementos, su proceso, sus estructuraciones no pueden ser estudiados aisladamente sino en conjunción disciplinaria. En este sentido, nuestra reflexión sobre estas formaciones nos conduce más cerca de Cornejo Polar, quien habló de sistemas en 1982 en una reunión de Caracas (Cornejo Polar 2014) y antes, en 1977, de *heterogeneidad* al estudiar la literatura peruana como totalidad contradictoria, atisbando ya la diferencia de sistemas.

Utilizamos la noción de sistema en los términos de Antonio Cándido para la literatura, quien en su *Formação da literatura brasileira* (Cándido 1975) habla de un conjunto de obras ligadas por denominadores comunes que, además de su externalidad en lengua, temas o imágenes sociales y psíquicos, están literariamente organizadas, se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un elemento orgánico de la civilización. En este hay productores, un mecanismo transmisor y un público. En este punto también resulta pertinente el concepto de R. García que ya trabajamos.

Otras dimensiones de los flujos se dan internamente, con movimientos internos de relación entre los diferentes sistemas (Pizarro 2015): el sistema popular que se incorpora al ilustrado, el indígena como el más resistente, el ilustrado que es absorbido por el popular, por el sistema de masas; los caminos y las relaciones son múltiples, pues los movimientos evidencian el paso de un sistema a otro, la reapropiación de ese mismo sistema, las conexiones internas de ese recorte de la realidad que llamamos cultura y literatura, y un recorte aún más restringido, latinoamericanas. Es un espacio delineado por la reflexión, que tiene fronteras lábiles y abiertas en movimiento; que se apropia de flujos de diferente potencia (hegemónicos o subalternos); que los procesa en tiempos múltiples, cada uno con su velocidad y dependiendo de su inscripción histórica, algunos de ellos con el tiempo lento de las constantes. Estos flujos no se cruzan necesariamente en combinación binaria sino múltiple, dada la pluralidad de sus componentes, unos de mayor potencia que otros; producen desarrollos imprevistos y no necesariamente llegan a una fusión; suponen procesos paralelos sin fusión posible, como en el caso andino o amazónico de los grupos indígenas; se proyectan entonces no necesariamente en una dirección determinada sino en puntos de fuga; encuentran equilibrio, se desestabilizan y luego se reequilibran, en procesos de diferentes tiempos; su multiplicidad y movimiento, así como su potencia, se enmarcan en el efecto de la colonización y luego en la colonialidad del poder. Cada uno de ellos, cada corriente de lecturas, de arte, transcurre en

el espacio visual y auditivo que se multiplica a medida que pasa el siglo con el avance de la cultura popular de masas, y adquiere la velocidad del vértigo con la entrada de la televisión y luego internet.

Dada la multiplicidad de flujos a que nos hemos referido, así como la actualidad de los desplazamientos internos dentro del continente, no nos es suficiente trabajar para su comprensión con una percepción binaria: dos culturas que dan lugar a una tercera. La multiplicidad de flujos culturales, así como el movimiento interno de ellos entre los diferentes sistemas literarios, nos conducen más bien a pensar unas relaciones en las que interfieren varios aportes culturales al mismo tiempo en secuencia, en una escala de tiempo específica para cada situación, en las que los cruces pueden o no consolidarse y en la que cada flujo posee en el momento una energía diferenciada a partir del contexto histórico —y por esto los hay hegemónicos y subalternos—. Desde esta perspectiva, la velocidad de cambio nos permite considerarlos constantes si son lentos, periódicos si se dispersan en el tiempo, efímeros si su existencia es breve.

Todo esto en la medida en que ellos se desenvuelven en una sociedad mayor o menormente abigarrada, como son las latinoamericanas, en las que se observa claramente, por ejemplo, una variación entre la sociedad mexicana y las del Cono Sur. Se trata de sociedades *ch'ixi*, como lo apunta la boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, situada en la línea de pensamiento sobre la *sociedad abigarrada* de René Zabaleta: “la noción de *ch'ixi*, por el contrario, plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras en forma contenciosa” (Rivera Cusicanqui 2010: 70).

Es por esto que me pregunto si este tejido, esta trama, en su movimiento, su entrecruzamiento de flujos, energías culturales diferentes y diferenciadas en la sociedad en que se agitan, podría responder al entramado del *canasto* del que hablan los muinane, que da estructura y expresión a los múltiples grados y sentimientos del horror vivido por su etnia en el Putumayo en tiempos de la Casa Arana; por eso hablan de un *canasto de tinieblas*, cuyo sentido dislocan para depurar la existencia de las generaciones que vienen y transformarlo en *canasto de vida*. Pienso que es necesario explorar, como lo hacen mis colegas antropólogos Echeverri y Vivas, la conformación del concepto de *canasto* que ellos han estudiado, abriendo un diálogo posible. Esto para observar entonces si a partir de un lugar epistemológico diferente es posible vislumbrar ese entramado compacto y abierto al mismo tiempo —por estar en permanente movimiento y cambio—, si a partir de ese otro lugar podríamos pensar la complejidad de nuestra construcción cultural.

## Referencias

---

- BENCHIMOL, S. (2009). *Amazônia: Formação social e cultural*. Manaus: Valer.
- CÁNDIDO, A. (1975). *Formação da literatura tatiáia*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- CORNEJO POLAR, A. (1994). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- CORNEJO POLAR, A. (2002). Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana*, 68(200): 867-870.
- CORNEJO POLAR, A. (2014). La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias. En: Pizarro, A. (coord.). *Latinoamérica: el proceso literario* (pp. 157-173). Santiago de Chile: RIL.
- ECHEVERRI, J.A. (2013). Canasto de vida y canasto de las tinieblas: memoria indígena del tiempo del caucho. En Correa Rubio, F., Chaumeil, J.-P. & Pineda Camacho, R. (eds.). *El aliento de la memoria: antropología e historia en la Amazonía* (pp. 471-484). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEAS); Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).
- FANON, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. París: Seuil.
- FANON, F. (1961). *Les damnés de la terre*. París: François Maspero.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1971). Calibán. *Casa de las Américas*, 68: 124-151.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1975). Pour une théorie de la littérature latinoaméricaine. En: AA.VV. *Idéologies, littérature et société en Amérique latine*. (Colloque organisé conjointement par l’Institute de Sociologie de l’Université Libre de Bruxelles et l’École Pratique des Hautes Études, 1972). Bruselas: Éditions de l’Université de Bruxelles.
- GARCÍA, R. (2006). *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas (estrategias para entrar y salir de la modernidad)*. México D.F.: Grijalbo.
- GLISSANT, É. (2005). *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Juiz de Fora.
- HALL, S. (2003). Creolité and the process of creolization. En: Enwezor O. (ed.). *Creolité and creolization*. Documenta 11, Platform 3. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- LAUSENT HERRERA, I. (1986). Los inmigrantes chinos en la Amazonía peruana. *Bulletin de l’Institut Français d’Ethnologie Andine*, 15(3-4): 9-60.

- MAALOUF, A. (1983). *Les Croisades vues par les Arabes*. París: Jean-Claude Lattès.
- PIZARRO, A. (2004). La situación cultural de la modernidad tardía en América Latina. En: *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante.
- PIZARRO, A. (2009). *Amazonía: el río tiene voces*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- PIZARRO, A. (2012) Flujos en la construcción del discurso. En: Ette, O. et al. (eds.). *El Caribe como paradigma*. Berlín: Travnía Verl Frey.
- PIZARRO, A. (2014). Tituba y Kehinde: la lengua, la escucha, la mirada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 16(25): 13-26.
- PIZARRO, A. (2015). *Tránsito de la oralidad a escrituras amazónicas*. Simposio Linguagem e Identidade. Linguas e literaturas indígenas. Universidade de Rio Branco.
- PIZARRO, A. (2017) *Configuración cultural: el flujo afroamazónico*. Coloquio Los Océanos de Fronteras Invisibles. Universidad de Valparaíso, 8 de noviembre [en prensa].
- QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).
- RAMA, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- SAID, E. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.
- WALCOTT, D. (2011). *Las Antillas, fragmentos de una memoria épica*. <https://goo.gl/6ow3VF>

# Relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir del curupira

*Intertextual and interdiscursive relations from the image of the curupira*  
*Relações intertextuais e interdiscursivas a partir do curupira*

Camilo A. Vargas Pardo

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

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

**Recibido:** 2016-04-20. **Devuelto por revisiones:** 2017-11-16. **Aceptado:** 2017-03-21

**Cómo citar este artículo:** Vargas Pardo, C.A. (2018). Relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir del curupira. *Mundo Amazónico*, 9(1): 25-47. <http://dx.doi.org/ma.v9n1.57069>

## Resumen

En este artículo se busca trazar una red de relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir de la imagen del curupira. En la primera parte se propone una lectura del “Canto del kurupira y el toche”, interpretado por Alba Lucía Cuéllar, reparando en el contexto ritual de enunciación de los cantos. En la segunda parte se realiza un itinerario de lectura que recorre tres textos literarios donde aparece el curupira. Este ejercicio permite identificar ciertos vínculos entre la tradición oral y la tradición literaria ilustrada, evidenciando una larga historia de intercambios y transferencias culturales que continúa vigente. Asimismo, se manifiestan las tensiones que emergen de una lectura que se debate entre la interpretación del texto literario y el acercamiento a las culturas orales.

**Palabras clave:** curupira; cantos tikuna; literacidad; intertextualidad; interdiscursividad; Amazonia.

Camilo A. Vargas Pardo. Realizó sus estudios de pregrado (2003) y maestría (2008, *cum laude*) en literatura en la Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Actualmente realiza su tesis doctoral sobre literatura indígena en Colombia en la Université Paris-Sorbonne en opción cotutela con la Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonia. camilo.vargaspar@gmail.com

### Abstract

The main objective of this article is to weave an intertextuality and interdiscursivity net from the image of the curupira. In the first part I propose an interpretation, in its ritual contexts, of “Canto del Kurupira y el toche”, performed by Alba Lucía Cuéllar. In the second part I design a reading itinerary among three literary texts in which the curupira is a character. This exercise allows identifying certain links between the oral tradition and the literary illustrated tradition demonstrating a long history of exchanges and cultural transfers. Likewise, it demonstrates the tensions that emerge of a reading debated between the interpretation of the literary text and the approximation to the oral cultures.

*Keywords:* curupira; literacity, tikuna songs, intertextuality, interdiscursivity, Aamazonia.

### Resumo

Neste artigo pretendo desenhar uma rede de relações intertextuais e interdiscursivas a partir da imagem do curupira. Na primeira parte propõe-se uma leitura do “Canto del kurupira y el toche”, na interpretação de Alba Lucía Cuéllar, reparando no contexto ritual de enunciação dos cantos. Na segunda parte realiza-se um itinerário de leitura que percorre três textos literários onde aparece o curupira. Este exercício permite identificar algumas conexões entre a tradição oral e a tradição literária ilustrada, demonstrando uma extensa história de intercâmbios e transferências culturais que ainda continua atual. Igualmente, manifestam-se as tensões que emergem de uma leitura que se debate entre a interpretação do texto literário e a aproximação às culturas orais.

*Palavras chave:* curupira; cantos Tikuna; literacidad; intertextualidade; interdiscursividade; Amazônia.

## Introducción

---

**H**acia finales del siglo xix y principios del xx, mientras el delirio del caucho se expandía como una epidemia por gran parte de la Amazonia, marcando la memoria colectiva de numerosos grupos indígenas así como las dinámicas de transmisión de sus tradiciones, algunos aventureros europeos como Ermanno Stradelli, Theodor Koch-Grünberg, Konrad Theodor Preuss, entre otros, registraron una valiosa muestra de la riqueza de las tradiciones orales de varios de estos pueblos de la cuenca orinoco-amazónica. Entre tanto, en la capital de Colombia se firmaba el Concordato de 1887 entre el gobierno y la Santa Sede a partir del cual se definiría el sistema de “conversión y adoctrinamiento religioso” (Landaburu 1987: 103) de estas sociedades, enmascarado con el pretexto del progreso y la alfabetización.

Al recurrir a las lecturas de autores como Ángel Rama (2004) y Mary Louise Pratt (2010), se hace notorio en hechos como estos que el uso de la escritura alfabética ha estado vinculado con el ejercicio del poder y con la imposición de la mirada imperial europea en todo el continente americano. No obstante, creemos que resulta pertinente preguntarse por los procesos de reconstrucción de la memoria individual y colectiva, de reafirmación cultural y, por ende, de negociación con la cultura dominante que hoy en día son impulsados y dinamizados por autores indígenas a través de la apropiación de esta tecnología de la palabra, de su uso “literario” y de su articulación con sistemas tradicionales de producción de sentido que se forjan a través de un vínculo estrecho con la oralidad.

Consideramos que la escritura no puede sustituir las dinámicas de cohesión social inherentes a la oralidad y propias de las sociedades indígenas (no podría reemplazar el rol de la fiesta ritual o de la minga, por ejemplo); sin embargo, las iniciativas que surgen al interior de diferentes grupos para definir las convenciones alfabéticas de sus lenguas, para transcribir y traducir sus mitos y sus cantos, para investigar y conocer su propia tradición oral y para renovar sus creaciones verbales, nos sugieren la continuidad de una tradición que se vale de la escritura alfabética para seguir tejiendo memoria. Estas iniciativas se desarrollan en formas diferentes y en general le apuestan, hacia fuera, a la visibilización y negociación con la cultura dominante, y hacia adentro, al enriquecimiento de una tradición y unos principios culturales.

Frente a este panorama, María Chavarría (2011) nos plantea una reflexión interesante. Esta investigadora describe el proceso que las lenguas indígenas de la Amazonia peruana han sufrido, pasando de la oralidad hacia lo que ella llama la “literacidad”, es decir, el proceso por el cual estas lenguas han adoptado un alfabeto. Según Chavarría, la llegada de la escritura alfabética a la Amazonia peruana empezaría hacia los años treinta con la instauración de las escuelas misionales católicas a cargo de franciscanos, jesuitas y dominicos. En la segunda mitad de los años cuarenta se continúa con las iniciativas evangelizadoras del Instituto Lingüístico de Verano, una organización perteneciente al cristianismo protestante evangélico interesada en estudiar las lenguas nativas con el propósito de trasmitir las verdades universales de la Biblia. Luego, hacia finales de los años cincuenta, vendrían las escuelas del Estado (Landaburu 1987).

En el caso de la Amazonia colombiana este proceso es similar. El control del aparato educativo quedó en manos de las misiones capuchinas que se instalaron en el Caquetá y el Putumayo desde finales del siglo XIX. Posteriormente, en 1936 los capuchinos recibirían el apoyo de la congregación de las Hermanas de María Inmaculada, conocida como Las Lauritas, para administrar los internados (Sánchez Silva 2012). Luego, en 1962, durante la presidencia de Alberto Lleras Camargo, los misioneros católicos le pasarían la batuta de la “educación” al Instituto Lingüístico de Verano gracias a un convenio con el Estado que duró hasta principios del presente siglo.

A propósito del uso del alfabeto latino para registrar las diversas lenguas indígenas en la Amazonia, Chavarría se plantea una pregunta muy pertinente: “¿cuáles son las consecuencias a nivel expresivo-literario después de setenta años de haber sido forzados a aprender a escribir en su propia lengua?” (2011: 447). En su artículo muestra que actualmente diferentes grupos étnicos reivindican un uso adecuado del alfabeto para nombrar sus lenguas. Por ejemplo, en 2008 se da una revisión de los alfabetos yine y asháninka. En 2010 la región de Loreto inicia un proceso de validación de las lenguas indígenas habladas en dicha región. En 2000 los ese'ejja crean su propio

alfabeto. En 2008 los awajún hacen un pedido público para que se use la ortografía correcta de sus topónimos y de sus nombres. En 2009 los matsés acudieron a la defensoría del pueblo reclamando que sus nombres fueran bien escritos en sus documentos (Chavarría, 2011).

Asimismo, la autora muestra un panorama de varios autores indígenas de la Amazonia peruana que han publicado en años recientes diferentes tipos de textos, tanto en español e inglés como en su lengua nativa, en ediciones que combinan la letra escrita con otros tipos de expresión: pintura, canto, tejido, etcétera. En este proceso parece jugar un papel importante el Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional de San Marcos, fundado en 1966, donde se apoya, se asesora y se publican autoetnografías, recuperación de historias orales y otras iniciativas relacionadas con el mundo indígena. De igual forma, numerosas publicaciones procedentes de la Amazonia colombiana dan testimonio de un proceso que sugiere la continuidad de la tradición oral.

Vemos entonces que hay iniciativas comunitarias y personales que deciden valerse de la tecnología de la escritura, en un complejo proceso de negociación e intercambio cultural con la sociedad hegemónica, para darle continuidad a su palabra, a su memoria, a sus costumbres, a su pensamiento y a sus sueños. Este proceso nos invita a reflexionar sobre la relectura que la aparición de estos textos sugiere de la literatura latinoamericana y colombiana. Surge por ejemplo la siguiente pregunta: ¿cómo influyen los intercambios y transferencias culturales que ponen en relación la tradición literaria ilustrada de la cultura dominante con las expresiones orales de las culturas indígenas que han pasado al registro escrito en nuestra percepción de la tradición literaria latinoamericana y colombiana? Y, por otro lado, ¿en qué medida se transforma el proceso interpretativo?

Para avanzar en esta reflexión nos proponemos poner en diálogo diferentes dimensiones poéticas. Recurrimos a los conceptos de intertextualidad e interdiscursividad procedentes de la teoría literaria. El primero, relacionado con la acepción amplia de “texto” propuesta por Roland Barthes (1982), nos permite poner de manifiesto relaciones entre textos diferentes en la medida en que el texto se asume como un conglomerado indeterminado de signos que entrelaza el lector para producir múltiples sentidos. El segundo concepto, relacionado con la concepción polifónica del discurso desarrollada por Mijaíl Bajtín (1982), permite vincular fuentes disímiles presentadas en soportes diversos (oralidad, imágenes, audiovisual, escritos, etc.). En nuestro caso específico, permite plantear relaciones entre discursos escritos y orales, pues, desde la perspectiva de Bajtín, comprendemos el discurso como una entidad habitada por diversas voces que interactúan en situaciones de comunicación específicas, en forma de múltiples enunciados que tienen una carga significativa relacionada a su vez con otros enunciados emitidos en eventos comunicativos del pasado.

Teniendo como base esta plataforma conceptual, tomamos como nodo articulador la imagen del curupira para así revisar, en la primera parte del artículo, el modo en que la representación de este espíritu en un canto tikuna interpretado por Alba Lucía Cuéllar se articula con el festejo más importante de este grupo étnico. Vale la pena aclarar que la lectura del “Canto del kurupira y el toche” (*Kurupira rü puchuita arü wiyae*) responde a la pregunta: ¿cómo interpretar un texto que proviene de la tradición oral y que expresa un sistema de pensamiento con valores tan diferentes a los de la sociedad dominante? Como se verá, nuestra aproximación está mediada por el diálogo con fuentes orales (Ruth Lorenzo) y escritas (Goulard 2008; Camacho 1995), así como por las vivencias que he tenido en la comunidad tikuna de San Sebastián de Los Lagos, cerca del casco urbano de Leticia. En la segunda parte del artículo analizaremos las representaciones del curupira en tres textos literarios, como son: un cuento de la reconocida autora brasilera Clarice Lispector (1920-1977) contenido en su libro *Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras* (1987); un cuento más reciente del poeta y narrador colombiano Juan Carlos Galeano (1958) incluido en su libro *Cuentos amazónicos* (2007); y la reconocida novela del modernista brasileño Mario de Andrade (1893-1945), *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1928).

## El dueño de la selva en el canto

---

*Un jour, on saura peut être qu'il n'y avait pas d'art mais seulement de la médecine.*

Jean-Marie Gustave Le Clézio. *Hai'*

Entre los habitantes del Trapecio Amazónico en Colombia se oye circular un rumor que no respeta edad, género ni raza. Se habla de un ser cuyo rastro es imposible de seguir puesto que tiene los pies volteados. Se dice además que tiene la capacidad de transformarse, que su casa es el árbol de la ceiba y que puede desoriarntar a los cazadores codiciosos para hacerlos perderse en las profundidades de la selva. Dicha criatura hace parte del imaginario local y encierra un halo de misterio que aumenta cada vez que alguien narra cómo se le apareció a algún amigo o familiar.

Este ser misterioso aparece representado en el “Canto del kurupira y el toche” (*Kurupira rü puchuita arü wiyae*) interpretado por Alba Lucía Cuellar, una reconocida cantora y conocedora de la tradición oral en la comunidad tikuna de Puerto Nariño, en la Amazonia colombiana. El canto está consignado en el libro *Magütagü arü wiyae. Cantos tikuna*, publicado por la editorial Terra Nova (Ahué et ál. 2006). Se trata de un libro bilingüe en el que los cantos son transcritos en lengua tikuna, traducidos al español y recogidos en archivos sonoros en un CD. Estos cantos tienen por tema diferentes elementos de la flora y la fauna amazónica, y una de sus funciones es vehicular un saber colectivo que se complementa con otras manifestaciones orales y culturales relacionadas con el pensamiento mítico tikuna.

Para acercarnos al “Canto del kurupira y el toche” (*Kurupira rü puchuita arü wiyae*) hemos consultado algunas fuentes bibliográficas sobre la mitología y la cosmología tikuna<sup>1</sup>, pero también hemos recurrido a las explicaciones de una tikuna-hablante, doña Ruth Lorenzo<sup>2</sup>, sobre la versión en tikuna del canto. Antes del canto hay una narración, de modo que el canto y la narración quedan emparentados. Como la narración no está traducida en el libro, Ruth Lorenzo me explicó que esta forma de discurso en tikuna se llama *naküma*, un relato en el que la curupira, “la madre del monte”, huele y persigue a una señora que había ido al bosque a buscar materia prima para fabricar sus “necesidades”: canasto, mochila, hamaca.

Después de este preámbulo podemos oír la voz de doña Alba Lucía Cuéllar entonando su canto encantador sobre el curupira y el toche:

Ngiā ngiā ngiā rü depawa ta î  
 ngiā ngiā ngiā rü depawa ta î  
 ngerütürü ngerütürü  
 ngerütürü rü oetürü choû  
 rü choütürü ni üäkúraü. (Ahué et ál., 2006: 15)

En el texto escrito constatamos que el proceso de traducción privilegia la estructura semántica del canto, de manera que de las dieciséis estrofas transcritas en tikuna tan solo tenemos siete estrofas en español. Esto no impide, sin embargo, captar algunos elementos de la estructura composicional del canto, como el hecho de que los primeros versos de cada estrofa casi siempre se repiten, haciendo de este un texto rico en anáforas y aliteraciones, como es usual en las expresiones orales. La primera estrofa está traducida así: “Vamos, vamos, vamos a buscar guarumo. No y no porque mi viejo me regaña”. Este apartado sintetiza el conjunto de la canción: un diálogo donde una voz invita a la señorita a adentrarse al bosque y, en consecuencia, la respuesta de ella rechazando la invitación.

En una primera lectura me surgió la pregunta: ¿de quién es esta voz que invita con tanta insistencia a la señorita? Doña Ruth Lorenzo me explicó que el diálogo se sostiene entre dos muchachas. El diálogo es una estrategia enunciativa recurrente en los cantos y en este canto en particular evidencia dos “fuerzas”: la voz de la muchacha que invita a la señorita a ir a buscar un árbol de guarumo, lo cual representaría el impulso de acceder al bosque, un espacio atractivo y apto para la adquisición del conocimiento; y, por otro lado, la voz de la señorita que rechaza la invitación por miedo al curupira y al regaño del padre, lo cual alude a los preceptos de los mayores como reguladores de la interacción con la selva, un entorno misterioso que cuenta con reglas y normas.

En el canto, el curupira tiene tres epítetos: el dueño de la selva, el dueño del monte y el dueño del árbol, y así como en otros relatos orales, se caracteriza por perseguir infatigablemente a las personas encerrándolas entre

las raíces de la ceiba cuando las atrapa. Sus epítetos traen a colación una idea expandida entre los tikuna, así como en otros habitantes de la Amazonia: la selva tiene dueños o protectores a quienes se debe pedir permiso para entrar, son ellos los que aseguran el equilibrio cósmico y ecológico del hombre con la selva. Entonces, no es posible atribuirle valores maniqueos, pues representa simultáneamente las fuerzas de la naturaleza y el respeto que debe tenerse. De hecho, una de las funciones principales del chamán entre los tikuna, el *yūkū*, es ir a los salados para entrar en contacto con los padres de los animales; allí, además de aprender con ellos canciones que luego le enseñará a la comunidad, escucha sus dictámenes para poder así regular en la comunidad el ejercicio de la caza (Goulard 2008: 318-319).

Después de que la muchacha exhorta a la señorita a salir a buscar guarumo, y de que esta se niega, la voz se centra en el aspecto de la señorita: “*Puchuita arü echiküra*”. Esta frase, nos explica doña Ruth, describe a la muchacha decorada. En la traducción leemos: “La pinta de toches te queda bien, señorita”. Los adornos con plumas de pájaros coloridos como el toche (*Icterus chrysater*), nos indican que ella está en preparación ritual para su pelazón, de lo cual deducimos que tiene la menstruación y que deber estar en encierro. Según Ruth Lorenzo, es un canto que indica una prohibición: la muchacha que está “menstruada” debe quedarse en casa porque lleva un olor que puede atraer al curupira, entonces este espíritu la podría llevar hacia el tronco de la ceiba y “guardarla” allí.

Entre los tikuna del Trapecio Amazónico tal vez la celebración ritual más importante sea el ritual de iniciación femenina *yüüi*, conocido en español como la fiesta de la pelazón y en portugués como *a festa da moça nova*. Esta ceremonia reinstituye el tiempo mítico de creación del género humano y deviene enseñanza ontológica para evitar el quebrantamiento del orden cósmico. Es un ritual altamente codificado que congrega los principales elementos simbólicos del pensamiento mítico tikuna alrededor de la *worekü* (señorita).

La *yüüi* se debe organizar cuando las niñas tienen su primera menstruación, *marutaya*, evento que pone en alerta a la familia frente a las fuerzas del cosmos que deben armonizarse, pues de no ser apaciguadas a través de este ritual pueden ocasionar importantes daños en la sociedad tikuna y hasta provocar el fin del mundo tal y como lo conocen los tikuna. Tras su primera menstruación, la señorita *worekü* recibe, durante un encierro ritual que puede durar de uno a varios meses, los preceptos que permitirán el mantenimiento de la tradición cultural y de la vida de los tikuna en la selva.

La ceremonia tiene un orden bien definido y en ella participan diferentes elementos y acciones rituales de gran fuerza simbólica que recuerdan las tradiciones y creencias del grupo: hay instrumentos musicales como tambores, cascabeles, bocinas, un caparazón de tortuga, así como cantos,

diferentes disfraces, pinturas corporales con huito, adornos con diferentes tipos de plumas, como por ejemplo la corona de plumas para la joven *worekii*. Asimismo hay acciones simbólicas como diferentes tipos de baile, el corte del cabello de la joven *worekii* o el encierro en el corral de canangucho (para una descripción etnológica de la pelazón, v. Camacho 1996).

Es entonces una celebración de suma importancia en las comunidades indígenas tikuna, pues asegura el bienestar social, la armonía con el entorno natural y la conservación de las tradiciones y creencias del mundo tikuna. El ritual busca congraciar al hombre con sus creadores y con las madres o espíritus que gobiernan la naturaleza, para asegurar la continuidad física y social. De allí que el sentido y la fuerza de cantos como este resida en su lengua original, en la oralidad y en su contexto ritual.

En lo que concierne al estudio de estos cantos, este hecho supone dilemas teóricos y metodológicos muy importantes para un estudioso de la literatura, ya que se levantan barreras interpretativas que a veces parecen insoslayables. Quizá uno de los caminos para aproximarse a estos “textos” sea asomarse al umbral del tiempo mítico que anuncian los tambores que resuenan en la selva desde el principio de este festejo, despojarse aunque sea por unos momentos de los derroteros del conocimiento que nos ha impuesto la lógica cartesiana y de los esquemas del aparato académico, para aceptar y abrirse a otras formas de conocimiento y de concepción del mundo. En la *yüüi* el tambor *tutu* le anuncia a la comunidad un acontecimiento, un evento especial, y su sonido va a insistir durante tres días trayendo así al presente el tiempo mítico de la creación. Tratemos de quedarnos con el eco lejano de estos tambores para continuar... tum tum tum tum...

La resonancia del tambor aún me recuerda la profunda commoción que me produjeron los cantos tikuna durante una pelazón a la que me invitó en el año 2006 doña Ruth Lorenzo en la comunidad de San Sebastián de los Lagos, cerca de Leticia, cuando hacía mi investigación sobre mitología tikuna para la maestría en literatura (v. Vargas 2008). Recuerdo que la abuela Juliana Rufino me tomaba a veces del brazo para que yo escuchara sus cantos, desafortunadamente mis “herramientas de investigación” no me bastaban para poder comprenderla. No obstante, pese al abismo idiomático, ambos nos esforzábamos por comunicarnos, ella sin duda quería transmitirme algo mientras yo me dejaba envolver por la cadencia de los cantos.

En esa ocasión bailé y toqué mucho el tambor durante gran parte de la fiesta; fue así como pude, en mi condición de invitado-extranjero, participar de la ceremonia de manera activa, gracias a una decisión espontánea que se dio cuando alguien me pasó un tambor *tutu*. Después de bailar me sentaba a descansar y a tomar masato y payavarú (bebidas moderadamente alcoholizadas gracias a la fermentación del jugo de la Yuca) y luego me ponía a bailar de nuevo. Al segundo día, cuando las tres señoritas *worekii* ya

habían salido del corral de encierro bajo la cuidadosa compañía de los tíos y familiares, y ya las mujeres de sus familias les habían cortado el pelo según el protocolo ritual, llegó un momento en que, como un obsequio, me tocó bailar tomado de los brazos de dos hombres cuyos cantos me conmovieron de un modo verdaderamente asombroso para mí. Al cabo de un momento los tres estábamos llorando y así permanecimos un rato hasta que ellos cambiaron de canto.

Como quedé tan impresionado, luego le pregunté a uno de los cantores qué significaba lo que cantaban. Me respondió “le cantamos a nuestros antepasados, mostrándoles que la fiesta se hace como se debe”. En ese momento una tormenta se asomaba a lo lejos y él completó su respuesta: “Mire, ahí vinieron para ver”.

Por supuesto, hay mil detalles de importante carga simbólica que se me escapan en esta breve descripción personal de mi vivencia en la pelazón, pero quise traer a colación este momento tan importante para mí, pues creo que ilustra que las diferencias culturales no son una barrera infranqueable para acercarse a otras sensibilidades estéticas que expresan visones de mundo complejas y frente a las cuales no podemos continuar indiferentes.

Este ritual celebra la transformación de la niña en mujer y por tanto la continuidad de la vida, proceso que se comprende a través de la analogía con el florecimiento en el mundo vegetal, tal y como lo constatamos en otro canto traducido por el lingüista tikuna Abel Santos: “aquella es tu casa, tu casa (el corral) / en ello, en aquella, cuando florezco, florezco / de pronto de pronto, poco a poco / me adornan el cuerpo (con plumas)” (Angarita et ál. 2010: 281).

Ambos cantos reflejan uno de los rasgos de la señorita *worekü* en este festejo: su cuerpo es decorado con pinturas corporales, collares, brazaletes, tobilleras de semillas y una corona de plumas. Los adornos con plumas aluden a su “florecimiento”, su transformación de niña en mujer y, además, la identifican con su grupo clánico (clanes alados o no alados), aspecto fundamental de la organización social de los tikuna.

A propósito de la analogía vegetal para comprender la transformación de la señorita *worekü*, el etnólogo francés Jean-Pierre Goulard apunta que ella alcanzará su germinación gracias a los cuidados rituales que se le provean: “Después de adquirir la aptitud para florecer, la salida de la flor se realiza en función de algunos factores (temperatura, humedad, etc.) de la misma manera, la joven ‘se abre como flor’ por la realización de los rituales. Son los cantos (propios de cada clan) y los instrumentos musicales (específicos de cada mitad), los que principalmente pueden llevar a fin el proceso” (2008: 185).

Goulard apunta que durante el encierro la señorita entra en un estado muy delicado asociado a una dimensión en la que el tiempo pierde su influjo sobre su devenir humano y ella es susceptible entonces de ser agredida por los *ngo-ogü*, una suerte de “demonios” o entidades, a veces sin forma específica, que vagan por el bosque (2008: 66) y a los que algunos tikuna también relacionan con los padres (o dueños) de los animales (2008: 282). Acaso se trate del mismo curupira bajo otra denominación del gran repertorio léxico tikuna para referirse a los seres visibles e invisibles que habitan la selva. Este estado de inmortalidad ü-üne en el que entra la señorita

[...] es comparable a un estado de “adormecimiento” cuyo “levantamiento” permite la germinación que tiene lugar con la celebración propiamente del ritual. Durante este período la joven corre riesgos. Los *ngo-ogü* que frecuentan el monte van a intentar ponerse en contacto con ella, hasta que alcancen a entrar en su encierro. Si les presta atención —dándoles, por ejemplo, una respuesta verbal a una solicitud— ella va a perderse. (Goulard 2008: 156)

Estamos entonces frente a un canto aleccionador, que enseña los riesgos y los parámetros de conducta que la señorita *worekü* debe tener durante su confinamiento. El canto permite aglutinar voces e imágenes que tejen enseñanzas de la más grave importancia para los tikuna y para la humanidad, y hace parte de un complejo sistema simbólico que abarca de manera orgánica diferentes esferas de organización social de este grupo étnico. Vemos cómo el canto y la figura del curupira hacen parte de una concepción simbólica del mundo que regula las relaciones sociales y asimismo la relación del ser humano y su entorno.

Por otro lado, la influencia de los centros urbanos y el acceso violento y devastador por parte del “hombre blanco” en estos territorios representa el desequilibrio de esta armonía. Razón de más para tener muy presentes los discursos que habitan este territorio y que le hacen contrapeso al discurso de un sistema tecnocrático que, fundamentado en las ideas de progreso y civilización, ha dejado profundas cicatrices en la matriz ecológica y cultural de esta región.

La imagen del curupira asociada a la concepción tikuna de *ngo-ogü* (entidades que vagan por el bosque y que son relacionados con los “dueños de los animales”) se constituye como un referente para repensar las relaciones del hombre con la naturaleza y para legitimar los estrechos vínculos del tikuna con su territorio.

## El curupira y sus intertextos

---

El caso del curupira puede inscribirse en una larga historia de intercambios culturales, la mayoría de las veces intercambios asimétricos que se remontan a la época de la conquista y que han marginado a las tradiciones orales. En

su libro *Amazonía. El río tiene voces* (2009), Ana Pizarro se pregunta si la representación del curupira, que aparece en la crónica de Cristóbal de Acuña de 1641 *Nuevo descubrimiento del gran río Amazonas*, pasa del imaginario indígena al texto o si sería Acuña<sup>3</sup> quien lo proyecta entre las comunidades a partir de referentes previos (Pizarro 2009: 71).

Es factible que la imaginería medieval sobre el mundo profano en donde abundan seres monstruosos y deformes similares haya pasado a las tradiciones orales indígenas de la Amazonia a partir de la labor evangelizadora de las misiones católicas que llegaron a estas zonas en el siglo XVII. Esto comprobaría la gran capacidad de adecuación que tienen los discursos orales de los grupos amerindios de la Amazonia al resignificar la imagen de un “demonio pagano” que pasa a reconocerse en gran parte de la región amazónica como el protector de la selva<sup>4</sup>. Sin embargo, el vínculo del curupira con los seres monstruosos del imaginario medieval no pasa de ser una conjeta, pues su origen en la tradición oral es tan difícil de encontrar como imposible seguir su rastro en las trochas de la selva.

Si bien resulta muy difícil comprobar cuál es la primera representación del curupira, la pregunta de Pizarro nos invita a seguir la pista del imaginario local que fluye como el río y a trazar una red intertextual e interdiscursiva que evidencia complejas dinámicas de intercambio cultural entre las tradiciones orales y la literatura ilustrada. Aunque somos conscientes de que seguramente dejaremos muchos casos interesantes por fuera del tintero<sup>5</sup>, en este apartado nos detendremos rápidamente en tres textos literarios con la intención de acercarnos a apuestas estéticas y procesos creativos particulares. En estos casos constataremos que las dinámicas por las cuales el imaginario de la cultura oral pasa a un proyecto literario pueden ser muy diferentes, así como son diversas las dimensiones poéticas que se producen en los procesos que recrean un ser desde otra visión de mundo, como en estos casos.

## De la superstición al papel

Influenciada por la literatura infantil de tinte folclórico del autor brasileño Monteiro Lobato (1882-1948), Clarice Lispector (2005) publica en 1987 *Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras*. Esta autora de culto en la literatura lusófona estructura su libro dedicándole a cada mes del año un relato. En los doce relatos pasamos de enero a diciembre por historias que narran el nacimiento de las estrellas, festejos protagonizados por animales, la descripción de seres extraños, historias de personajes populares y hasta el nacimiento del Niño Dios. Siempre aparece un narrador fascinado por el ejercicio de contar, quien utiliza varias estrategias para crear la atmósfera de la leyenda popular que vive gracias a su ejecución oral. Se trata de un narrador extradiegético en primera persona, pues casi en todos los relatos lo vemos aparecer al principio diciendo “les voy a contar...”, asumiendo así un

rol de intermediario entre el universo fantasioso de la historia y un lector que se tiene por escéptico y citadino. Esta dinámica de intermediario se mantiene gracias a que el narrador a veces interpela al lector con preguntas retóricas, otras veces hace comentarios exclamativos que exaltan lo extraordinario de una historia y en ocasiones, incluso, intenta convencerlo de que el relato pasó en realidad. De este modo, gracias al artificio literario y a una prosa sencilla, ágil y poética, Lispector nos remite a un ambiente donde los relatos se transmiten a viva voz y donde la palabra inunda de asombro una realidad cotidiana que contada ya no será la misma.

Julio es el mes que le corresponde a la leyenda del curupira. La voz narrativa anuncia una historia sobre un ser inusual relacionado con la cosmovisión indígena, pues según nos explica son los indígenas (“ellos”) los que lo llaman así. Entendemos pues que el narrador no se identifica como indígena y que con este gesto elige marcar la diferencia, pero al mismo tiempo lo vemos asumir su relato como algo cierto, una historia que ha traspasado las fronteras culturales étnicas y que ahora le pertenece.

Ahora bien, en lugar de un relato rico en acciones nos encontramos con una narración donde se destaca una descripción muy llamativa y abundante en adjetivos; a pesar de ser feo, pequeño, peludo, con dientes verdes, orejas puntiagudas y los pies torcidos para atrás, es el inconfundible protector de los animales y sabe con qué plantas curar sus enfermedades.

Por otro lado, pese a su figura monstruosa puede simpatizar con los cazadores y hasta enseñarles los secretos de la selva a cambio de tabaco. Cuando se menciona en el relato al “cazador” inferimos que se hace referencia al “indígena cazador”, pues desde el principio del relato el curupira ha sido asociado al mundo indígena. El curupira les advierte sobre las normas de la caza, pero si es desobedecido no los perdona, los hace perderse o los capture y los pone a asar en la parrilla. También nos cuenta el narrador que el curupira puede aparecer súbitamente y que cuando desaparece no deja ningún rastro. Otros calificativos que usa el narrador son: misterioso, gnomo monstruoso o “pequeño moleque” (pequeño bribón). En la versión de Lispector tenemos la descripción de un curupira monstruoso y juguetón que inspira en el lector una cierta sensación de empatía.

Veinte años después de la aparición del libro de Lispector, Juan Carlos Galeano también decide acercarse al universo asombroso del relato oral en su libro *Cuentos amazónicos* (2007). Este escritor colombiano oriundo de la región del Caquetá, en la Amazonia colombiana, decide volver sobre los cuentos que escuchó en su niñez. Emprende entonces el proyecto de recorrer esta región para recoger aquellas historias que posteriormente reescribe sirviéndose de su sensibilidad literaria en un libro que contiene una rica muestra del imaginario de la zona.

La elaboración literaria de estas historias resalta dos ideas que se hacen explícitas en la introducción del libro; por un lado, la construcción narrativa se vincula con la teoría del “perspectivismo amerindio” de Eduardo Viveiros de Castro<sup>6</sup>, y por otro, se enfatiza la idea de un imaginario que ha traspasado los límites de las culturas indígenas y ha sido adoptado por el mestizo y el colono. En la siguiente cita de una entrevista al autor se hacen visibles estas relaciones:

Cuando hice mi trabajo de campo escuchando los cuentos a partir de 1996 en otros ríos y lugares de los países amazónicos, adopté en lo posible el punto de vista de los ribereños. Esta es la mirada que algunos han llamado “perspectivismo”, un concepto desarrollado por el brasileño Viveiros de Castro basado en la idea de que árboles, ríos, lugares y fenómenos atmosféricos poseen alma, espíritu, y tienen tanto o más poder que los humanos. Los amazónicos evidencian a través del lenguaje su vida diaria y su experiencia fenomenológica de un mundo vivo y lleno de sentimientos. (Pera 2013)

Galeano recurre al trabajo de campo para hacer las entrevistas que le permiten revisitar el imaginario de su niñez en la Amazonia. Por otro lado, la cita alude a referencias teóricas de la antropología que nos permiten reconocer su faceta académica. Se vislumbra así una poética en la que confluye el trabajo etnográfico y la depuración de una teoría antropológica donde el “perspectivismo” parece funcionar como detonante creativo. En todo caso, en la base están las historias, los mitos y los relatos orales.

En su versión de “El cazador y el curupira”, un narrador extradiegético que recurre al estilo indirecto para recrear los diálogos cuenta la historia de un cazador que se despierta debido a unos golpes que hacían sonar los árboles. Después se encuentra con un ser con la cara peluda y los pies volteados, es el curupira que se sienta a su lado y al cabo de un par de horas le pide un pedazo de su brazo para comer. Sorprendido porque pensaba que el curupira venía en plan amistoso, el cazador inventa una argucia y le da el brazo de un mono que había cazado. Un rato después el curupira le pide su corazón y el hombre repite el engaño. Más tarde el curupira vuelve a interpelar al hombre: “Hombre, te pedí tu corazón y me diste el corazón del mono. Préstame el cuchillo para que pueda sacártelo de tus costillas” (Galeano 2007: 23).

El cazador simula entonces tomar el cuchillo para dárselo, pero en vez de entregárselo se lo entierra. Al otro día el hombre ve al curupira convertido en un tronco muy pesado. Luego, con ayuda de su mujer trata de abrir el tronco con su mejor machete y su mejor hacha, le propina golpes tan fuertes que le saltan chispas al tronco que no cede. Finalmente, el curupira se despierta y le dice al hombre: “Pues te lo agradezco mucho, hombre, que si no me habrías golpeado, no me habría despertado” (Galeano 2007: 23).

Esta locución reproduce el español de la zona y nos recuerda que para muchos de sus habitantes el español sigue siendo una lengua “extranjera”. Por otro lado, vemos que al principio de la historia el hombre se despierta con los

golpes del curupira en los árboles y al final es el curupira quien se despierta con los golpes del hombre en el tronco. Este paralelismo en la narración sugiere un desplazamiento semántico en el que el cazador tomaría la posición del curupira provocando que, como en algunos cuentos de Cortázar como *Axolotl, La noche boca arriba o Continuidad de los parques*, las realidades se disloquen y el lector se interroguen sobre la identidad de una y de otra, lo cual pareciera definirse por el punto de vista desde donde se cuenta la historia. Queda abierta la pregunta: ¿Quién se quiere comer a quién?

Asimismo, al darle de comer al curupira sus piezas de cacería cuando este le pide uno de sus miembros y su corazón, se advierte que el hombre no solo es cazador, también es visto como una presa de caza que aprovecha su ingenio para intentar salvarse dándole las respectivas partes del mico al curupira. El mico toma el lugar del hombre y viceversa, en un movimiento que sugiere la animalización del hombre y la humanización del mico. La presencia del curupira en la historia desestabiliza la posición privilegiada del hombre en la cadena alimenticia: si es natural que el hombre se coma al mico también lo es que el curupira se coma al hombre. De nuevo las realidades pueden invertirse y así al hombre le es dado verse a sí mismo como presa de cacería.

## Del relato etnográfico a la novela

Una de las novelas más emblemáticas de la literatura brasileras es sin duda *Macunaíma: un héroe sin carácter* de Mario de Andrade, publicada en 1928. Para su elaboración el autor plantea un juego intertextual que alude a diferentes personajes del imaginario de las sociedades amazónicas, entre ellos el curupira. El ejercicio literario del autor brasileño no tuvo como base un contacto directo con los relatos orales, sino con la descripción etnográfica.

La estrategia de composición literaria de Mario de Andrade no fue completamente aceptada por todos sus contemporáneos e incluso el autor fue acusado, años después de su publicación, es decir en los años treinta, de plagiar *Vom Roraima zum Orinoco* de Theodor Koch-Grünberg. Mario de Andrade respondió entonces con una carta abierta en la que, como lo advierte Hugo Niño: “[...] tuvo que explicarle a Moraes su proceso escriptural que lo llevó a descubrir y reescribir los mitos, cuentos y leyendas de los taulipangs [sic] y arekunás para construir el personaje antiheróico de *Macunaíma* [...]” (Niño 2008: 28).

La estrategia de composición de Andrade, acudiendo a la fuente etnográfica como intertexto, influye en la construcción de un antihéroe, de una historia y de un estilo narrativo que responden a una realidad nacional marcada por el mestizaje cultural. La novela alude a profundos choques culturales que vive Brasil en un proceso acelerado de modernización que se intensifica durante el siglo xx.

Vayamos entonces a los primeros capítulos de la novela para revisar la aparición del curupira. La historia nos es contada una vez más por un narrador extradiegético que se focaliza en Macunaíma y nos relata que pese a su temprana edad este entablaba juegos sexuales con la mujer de su hermano, lo que define una relación de competitividad entre los dos que se manifiesta en la cacería. Su hermano mayor, Yigué, encuentra el rastro de un tapir, una pieza de caza muy valorada entre los grupos amazónicos; sin embargo, será Macunaíma quien logre atraparlo. Pese a haber cazado al tapir, en la repartición de presas comandada por Yigué le toca conformarse con las tripas. Al otro día Yigué confirma los amoríos que sostiene Macunaíma con su mujer y le propaga entonces un castigo que esta vez recibirá “directo en sus nalgas”, aunque sin mayores consecuencias pues este conoce las plantas que lo curan rápidamente.

Más adelante nos enteramos que la cacería de Macunaíma trae duras consecuencias para la familia: “pues bien, después de que todos se comieron el tapir de Macunaíma, el hambre azotó el rancho. Caza, ni qué decir” (Andrade 2007: 19). A esto se suma el hecho de que el mayor de los tres hermanos, Maanape, mata un “jigüebufeo” (aparentemente se trata de un delfín rosado), lo que implica para ellos otro castigo: una inundación que estropea su maizal. En esta situación dramática de hambruna, Macunaíma mantiene oculto un sembrío donde se alimenta solo, y como si fuera poco decide hacerles pasar una mal momento a sus hermanos enviándolos a buscar barbasco (veneno vegetal para pescar) al lodazal, tan solo para burlarse de ellos.

En consecuencia, su madre decide castigarlo abandonándolo en la sabana, lo cual ocasiona su encuentro con el curupira: “Vagabundeó a troche y moche una semana, hasta que se topó con el curupira parrillando carne en compañía de su perro Papamiel. El curupira vive en el mero mero retoño de la palmera manaca y le pide tabaco a la gente” (Andrade 2007: 22). Macunaíma entabla un breve diálogo con el curupira: le pide comida, le dice que está de paseo, le cuenta en tono burlón el motivo del castigo que le impuso su madre; a lo cual el curupira responde: “—No, mi-chumí, usté ya no es ningún gurí, mi-chumí. No. No... solo gente grande hace eso” (Andrade 2007: 22). En seguida Macunaíma pide algunas indicaciones, pero el curupira responde con un ardid para atraparlo y comérselo. Desafortunadamente para el curupira, Macunaíma se salva gracias a su pereza, pues en vez de seguir las indicaciones se pone a descansar frente a un palo, “¡Ay, qué flojera!”, hasta que el curupira se cansa de esperar.

Dado que antes le ha hecho comerse un trozo a medio asar de su propia pierna, el curupira monta sobre su venado y empieza a perseguir a nuestro héroe gritando “—¡Carne de mi pierna! ¡Carne de mi pierna!” (Andrade 2007: 23). Desde la barriga del héroe la carne respondía: “¿Qué fue?”. Esta persecución se termina cuando Macunaíma bebe agua de lama para vomitar la carne, logrando así escaparse del curupira.

La presencia del curupira representa ciertos valores del mundo indígena que exigen respetar a los espíritus “dueños” de la selva y sus preceptos sobre las actividades de caza y pesca. Así, podríamos decir que la hambruna que cae sobre la familia es una consecuencia de la infracción que cometan Macunaíma y Maanape sobre las leyes de caza y pesca impuestas por los dueños de este territorio. Visto de esta manera, la hambruna es el preámbulo del posterior encuentro entre Macunaíma y el curupira.

Por otro lado, vemos que más allá de su precocidad sexual y su capacidad para la caza, lo que realmente define el estatus de Macunaíma como hombre y líder de la familia es el encuentro con los habitantes del bosque. Macunaíma posee atributos muy valorados entre las culturas indígenas, y pese a que esto pueda pasar desapercibido, sugiere de hecho un contrapeso de todos los defectos que le son atribuidos y que sobresalen en una primera lectura. Sus cualidades son que respeta el conocimiento de los mayores, practica con aplicación los rituales de la tribu y maneja conocimientos de plantas medicinales. En este sentido, pareciera que la construcción de este antihéroe estuviera influida por el carácter dual del pensamiento indígena, expresado por ejemplo en el mitema de los hermanos gemelos (presente tanto en la mitología uitoto como en la tikuna) donde uno actúa de manera correcta y el otro de manera incorrecta (v. Gómez Pulgarín, 2011).

En Macunaíma encontramos elementos que van de las tradiciones orales al discurso etnográfico y luego al discurso literario. Si bien actualmente reconocemos como legítimo todo proceso creativo que recurre al intertexto y a la reescritura literaria, la pregunta que queda abierta al reconocer, a través de la imagen del curupira, las relaciones interdiscursivas con ciertas tradiciones orales hoy en día vigentes, sería ¿cómo se reconfigura el plano interpretativo cuando se reconocen las fuentes orales?

## A modo de conclusión

---

En este trabajo hemos asociado los cantos registrados, transcritos en tikuna y traducidos al español al concepto de “literacidad”, con lo cual proponemos una aproximación al “texto” desde las herramientas de la crítica literaria, para así sugerir relaciones intertextuales e interterdiscursivas entre la tradición oral y la tradición literaria.

Nos hemos acercado entonces la imagen del curupira, que nos invita a relacionar diferentes textos de la literatura latinoamericana con la tradición oral del pueblo tikuna. En este ejercicio, el recorrido que hacemos de las tres versiones literarias del curupira está influenciado por mi acercamiento personal a fuentes orales y, por tanto, le presta una atención especial a los ecos que de la tradición oral que permanecen en cada una de las versiones literarias donde aparece el curupira.

Constatamos que la proyección del curupira varía de acuerdo a las estrategias creativas y, por supuesto, al contexto cultural donde se produce la representación y donde circula. Pese a las semejanzas en las representaciones que hemos recorrido (tanto oral como versiones literarias), en las que siempre nos encontramos con un ser monstruoso que vive en un árbol, protege el ecosistema selvático y persigue a los seres humanos, cada texto nos sugiere caminos de interpretación diferentes donde el curupira puede verse como dueño de los animales, espíritu de la selva, demonio, personaje, superstición y leyenda.

Así, pese a que las propuestas de Clarice Lispector y Juan Carlos Galeano se emparentan con la leyenda popular y el cuento folklórico, pues son narraciones que se basan en creencias populares donde predomina la superstición, cada una desarrolla un estilo propio. Mientras que la narración de la escritora brasilera busca despertar el asombro del lector citadino mediante un narrador que funciona como intermediario entre dos contextos culturales sutilmente diferenciados en el relato, el autor colombiano se esfuerza por dislocar una concepción homogénea de “realidad” jugando en su narración con la noción de “perspectivismo” y regulando el efecto de extrañamiento al reproducir de manera familiar una escena en la que un hombre, sin afiliación étnica explícita, se encuentra con el curupira. Mario de Andrade, por su parte, recurre al discurso etnográfico y se vale así de las historias de los taulipang y arekunás registradas por Koch-Grünberg para construir la historia de Macunaíma. En la novela, el curupira define el inicio de un viaje iniciático que terminará con el deceso de la madre de Macunaíma, y su rol es el de un personaje secundario dentro de un universo ficcional autónomo y con lógica propia.

En el canto de doña Alba Lucía Cuéllar, el curupira aparece como expresión de una visión del mundo de gran densidad simbólica que define parámetros de comportamiento social y de relación con el entorno natural y sus seres visibles e invisibles. En este sentido, es interesante el contraste con las versiones literarias, pues a diferencia de los escritores, en este canto se pone en relación al curupira con una figura femenina, lo cual muestra el valor trascendental y la importancia de la mujer en la sociedad tikuna, quien asegura el mantenimiento de la armonía social y el equilibrio ecológico.

Siguiendo con las diferencias, resulta significativo que mientras que el canto repara en el temor de la joven a ser capturada por el curupira en las raíces del árbol de la ceiba como forma de represalia, en todas las versiones literarias se insiste en su apetito antropófago. Como se sabe, desde la Colonia la antropofagia es asociada al salvajismo y fue uno de los argumentos más potentes para desprestigiar a las sociedades amerindias, justificando las campañas evangelizadoras al mismo tiempo que se instituían tabúes relacionados con sus prácticas culturales. De lo anterior puede explicarse quizás la ausencia del tema del canibalismo en el canto y, por otro lado, podemos

deducir que las versiones literarias no escapan al influjo de la mirada colonial que ha sabido construir un imaginario a partir de escenas exóticas en las cuales se basa para cristalizar sus prejuicios.

Dependiendo del contexto de donde procede el discurso y del escenario cultural de circulación, en unos casos el curupira será tomado como mera ficción, curiosidad exótica, intertexto o como el verdadero dueño de la selva. Nos preguntamos entonces si estas proyecciones resultan incompatibles o irreconciliables y qué pasa cuando nos percatamos de sus relaciones y de sus diferencias. Para nosotros es evidente que al reconocer la fuente oral y su contexto, el personaje extravagante de las versiones literarias adquiere otras dimensiones. El proceso de recepción se problematiza una vez que los paradigmas epistemológicos de Occidente que dividen lo conocido entre “realidad” y “ficción” resultan excluyentes e inadecuados para describir el hipotexto oral de la fuente escrita y tratar de comprender las relaciones entre el lenguaje y la realidad que allí se dan.

Sabemos que la figura inaprehensible y multiforme del curupira no puede restringirse a esta lectura, donde se pretende comprenderla en su dimensión intertextual y transdiscursiva, pues somos conscientes de que el discurso académico está circunscrito al pensamiento letrado y a la sociedad dominante, tan propensos a establecer verdades y certitudes que terminan marginando otras formas de pensar. De modo que al acercarnos a esta construcción cultural, lejos de pretender agotar sus sentidos, hemos querido proponer una estrategia para construir puentes entre realidades que a veces parecen irreconciliables y aprender así a escuchar las tradiciones orales de pueblos que hoy luchan porque su cultura no desaparezca y gracias a los cuales podemos repensar el sentido de la literatura.

Por otro lado, al mostrar cómo se configura una red de relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir de la imagen del curupira podemos constatar que hay una larga historia de intercambios y transferencias culturales que llega a la actualidad y que nos sugiere vasos comunicantes entre discursos de diferente naturaleza o sistemas literarios que conviven en la actualidad.

En este punto nos parece pertinente entrar en diálogo con las ideas del crítico peruano Antonio Cornejo Polar, quien a propósito del caso andino afirma:

Por debajo de estas dinámicas interculturales queda el hecho —que por cierto también debe ser materia de reflexión y debate— de la convivencia histórico-espacial de sistemas “literarios” en alguna medida autónomos. [...] Resultaría indispensable figurar los modos de relación (si la hubiera) entre un sistema (por ejemplo, la literatura oral en quechua) y otro (la literatura “culto” en español, sea el caso). En algún momento adelanté a este respecto la hipótesis de que el conjunto de estos sistemas literarios formarían una “totalidad contradictoria” pero sigo sin saber exactamente cómo funcionaría tal categoría. (1994: 370)

La controvertida noción binaria que opone oralidad y escritura ha provocado tendencias críticas que imponen distancias muy marcadas sugiriendo naturalezas incompatibles y hasta barreras irreconciliables entre los textos de la cultura letrada y aquellos que provienen de la cultura popular o de la tradición oral indígena. Con aproximaciones como esta buscamos aportar ideas para comprender mejor un entramado cultural que en palabras de Cornejo Polar constituye una “totalidad contradictoria” conformada por un tejido de diferentes discursos o sistemas literarios que conviven, en muchos casos, en intensa tensión y conflicto.

El proceso por el cual un individuo o una comunidad indígena decide verter ciertas expresiones provenientes de su tradición oral al alfabeto romano, digamos sus cantos, sus relatos míticos o sus historias de vida, habla de complicadas tensiones con la cultura dominante. Consideramos que la materialización de la sensibilidad estética del canto en forma de libro testimonia el interés de Alba Lucía Cuéllar y de otros tikuna de la comunidad de Puerto Nariño por conservar y transmitir su memoria, lo cual entendemos como un gesto de reafirmación identitaria y de resistencia cultural. El camino que se abre con estas iniciativas es el del intercambio cultural, motivado en este caso por la palabra escrita. Este proceso se configura como un medio de legitimación frente a una cultura dominante que históricamente ha menospreciado el pensamiento que se construye desde la oralidad.

En lugar de abrir la brecha cultural, creemos que la pregunta que deberíamos hacernos hoy, en un contexto de crisis ecológica global, debería ser si aún estamos a tiempo de valorar y aprender de otros sistemas simbólicos y otras sensibilidades, para así entablar un diálogo profundo que nos vincule de nuevo con la naturaleza y con el resto del mundo. La imagen del curupira nos ha permitido releer algunos textos de la literatura latinoamericana, pero también nos invita a releer el territorio con otros ojos y a preguntarnos si en lugar de espantarnos con las consecuencias ambientales a causa de los daños ecológicos que afronta la Amazonía por las actividades de explotación a gran escala de los “recursos naturales”, no sería mejor aprender a escuchar a los dueños y protectores de la selva.

## Notas

---

<sup>1</sup> Me refiero a los trabajos de Jean Pierre Goulard, Hugo Camacho, Abel Santos y Gloria Fajardo.

<sup>2</sup> En una tarde de sábado de julio de 2015 ella me recibió en su casa en la comunidad de San Sebastián de los Lagos, a las afueras de Leticia. En esta ocasión vimos fotos de la celebración de la pelazón de 2006 a la que fui invitado mientras que hacía mi tesis de maestría, y también escuchamos los cantos de este libro-CD que dieron paso a nuestra conversación. Para mí fue muy estimulante constatar que “los instrumentos

del investigador” son objetos de interés en una comunidad como esta y que pueden funcionar como revitalizadores de la memoria colectiva en las comunidades.

<sup>3</sup> El ingreso a la Amazonia por parte de los europeos estuvo en parte protagonizado por los portugueses, quienes ya estaban familiarizados con el ambiente tropical debido a sus incursiones en África, India y el lejano Oriente, lo cual facilitó su entrada por vía fluvial a este territorio. Los conquistadores españoles, menos aptos para estas empresas, estaban más interesados en consolidar sus áreas de ocupación en los Andes. Vale la pena recordar de la mano de Roberto Pineda Camacho que en 1636, a raíz de la expedición de dos frailes franciscanos (Domingo de Brieva y Andrés de Toledo) desde Quito hasta la desembocadura del Amazonas —y de la amenaza que esto implicaba para los aires de independencia de los portugueses anexados a la Casa Real de España desde 1580—, se organizó la expedición de 1637 que buscaría la ciudad de Quito desde la desembocadura del Amazonas al mando de Pedro Texeira. “Unos pocos kilómetros debajo de la desembocadura del río Aguarico en el Napo, fijaría el capitán portugués un mojón que luego sería punto de referencia para el Imperio portugués y para el Imperio de Brasil, en el siglo XIX, en la delimitación de fronteras con los países andino-amazónicos” (Pineda 2013: 65). Esta expedición generó a su vez la organización de la expedición del sacerdote jesuita fray Cristóbal de Acuña por parte de la Real Audiencia de Quito, que “[...] fue determinante para la organización, a partir del siglo XVII, de las misiones jesuitas en el Amazonas; y quizás también para acelerar la presencia de los misioneros franciscanos en el Putumayo. Pero, sobre todo, de ella también resultó un notable conocimiento portugués —nada más y nada menos— sobre la cuenca, que se expresaría en múltiples entradas a los principales ríos amazónicos, y la conformación de centros de misión lusitanos en la desembocadura del río Negro en el Amazonas —Tarumá— que será la punta de lanza de la penetración portuguesa por el Río Negro” (Pineda 2013: 66-67).

<sup>4</sup> Un ejemplo de la adaptabilidad de los discursos orales actuales utilizados como formas de resistencia cultural es el relato del cortacabezas. En *El cortacabezas: construcción y circulación de un rumor en la frontera amazónica de Colombia, Perú y Brasil* de Salima Cure se analizan numerosas versiones de este relato. Este trabajo es una muestra de cómo el rumor se configura como una forma de resistencia local, donde el extranjero —“el gringo”, en este caso—, representado como aquel que le corta la cabeza a los indígenas, es una amenaza para los habitantes del Trapecio Amazónico. En su rastreo sobre los mitos amazónicos donde aparece el tema de la cabeza cortada, Cure identifica un episodio en el que aparece el Curupira: “Dentro de la mitología amazónica, es recurrente el tema de la cabeza cortada; Lévi-Strauss revisó algunos de estos mitos en *El origen de las maneras de mesa*. En estos, en primera instancia, se cuenta cómo las cabezas son separadas de su cuerpo como una forma de castigo por un mal comportamiento; por ejemplo, en la versión tembé, el curupira le cortó la cabeza a un joven que se excedió en su cacería; en la historia uitoto, los espíritus del bosque castigan a la esposa de un hombre que siempre cazaba de noche, cortándole la cabeza; en el mito kuniba —la versión mundurucú es bastante parecida— un joven que cometió incesto con su hermana huye y unos enemigos le cortan la cabeza, y en

una de las versiones cashinawá, una madre le corta la cabeza a su hija que se porta mal y no quiere casarse" (Cure 2010: 112). A propósito del cortacabezas también puede consultarse Vargas Pardo (s.f.).

<sup>5</sup> Para proponer una mirada intertextual e interdiscursiva más abarcadora sería ideal revisar la aparición del curupira en otras formas discursivas, como por ejemplo en la literatura de cordel, así como en otras tradiciones orales donde aparece por ejemplo una figura análoga llamada el chullachaqui, así como revisar representaciones gráficas de la cultura popular. En dicha perspectiva, habría que revisar tanto la representación que hace Joaquim Pedro de Andrade en su película *Macunaíma* (1969) como las ilustraciones y las diferentes versiones de las numerosas publicaciones brasileras de la llamada literatura juvenil: *O Curupira contra Belo Monte* de Jaddson Luiz, *Curupira, Sacis* de Fábio Sombra, *A ira do Curupira* de José Arrabal, *O Curupira, o Saci e outras lendas* de Simões Lopes, *Curupira* de Anita Cimirro, *Curupira o guardião da foresta* de Marlene Crespo, *O bom amigo Curupira* de Hardi Guedes, *Curupira Pirapora* de Tatiana Salem Levy, entre otros.

<sup>6</sup> Eduardo Viveiros de Castro es un antropólogo brasiler nacido en 1951 en Río de Janeiro. En su carrera como académico ha estado vinculado a la Universidad de Cambridge, ha sido director del Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS y actualmente enseña en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Sus elaboraciones conceptuales sobre el perspectivismo amerindio, el multinaturalismo y el multiculturalismo son centrales en los debates contemporáneos de la antropología y otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas. Véase Viveiros de Castro (2010).

## Referencias

---

- AHUÉ, R., A.L. CUÉLLAR, A. COELLO, P. GUERRERO, M. COELLO, A. COELLO & S. FERREIRA. (2006). *Magütagu arü wiyaé. Cantos tikunas*. Janeth Torres y Mauricio Osorio (eds.). Abel Santos (trad.) Bogotá: Fundación Terra Nova.
- ANDRADE, M. de. (2007). *Macunaíma: un héroe sin carácter*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana.
- ANGARITA E., R. VENTO, J. JÓSE, M. MANDUCA & H. RAMOS. (2010). Cantos del ritual de la pelazón tikuna. Abel Santos (trad.). *Mundo Amazónico*, 1: 279-302.
- BAJTÍN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1982). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- CAMACHO GONZÁLES, H.A. (comp.) (1995). *Mágutá: la gente pescada por Yoí*. Bogotá: Tercer Mundo.
- CAMACHO GONZÁLES, H.A. (1996). *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá: Tercer Mundo.

- CHAVARRÍA, MARÍA C. (2011). De la oralidad a la literacidad. En: J.P. Chaumeil, O. Espinosa de Rivero & M. Cornejo Chaparro (comps.). *Por donde hay soplo: estudios amazónicos en los países andinos* (pp. 443-464). Lima: IFEA, CAAAP, EREA LESC.
- CORNEJO POLAR, A. (1994). Mestizaje, transculturación y heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40): 368-371. <https://doi.org/10.2307/4530779>
- CURE, S. (2010). *El cortacabezas: construcción y circulación de un rumor en la frontera amazónica de Colombia, Perú y Brasil*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- GALEANO, J.C. (2007). *Cuentos amazónicos*. Iquitos: Tierra Nueva Editores.
- GÓMEZ PULGARÍN, W.E. (2011). Dos mitos culturales de la alta Amazonía: relatos de un mundo analizado. *Mundo Amazónico*, 2: 359-364.
- GOULARD, J.-P. (2008). *Entre mortales e inmortales: el ser según los ticuna de la Amazonia*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica – CAAAP.
- LANDABURU, J. (1987). Las investigaciones lingüísticas sobre las lenguas indígenas de Colombia. En: J. Anison, L. Cueva & M. Zúñiga (comps.). *Educación en poblaciones indígenas: políticas y estrategias en América Latina* (pp. 101-104). Santiago: Unesco – Orelac.
- LE CLÉZIO, J.M. (1971). *Haï*. Paris: Edition d'Art Albert Skira.
- LISPECTOR, C. (2005). *Comment sont nées les étoiles. Douze légendes brésiliennes*. París: Des Femmes - Antoinette Fouque.
- NIÑO, H. (2008). *El etnotexto: las voces del asombro*. La Habana: Casa de las Américas.
- PERA, M. (2013). Entrevista a Juan Carlos Galeano: “La violencia ha marcado las actitudes de los poetas colombianos en varias ocasiones”. <http://la-convencion.blogspot.com.co/2013/06/entrevista-juan-carlos-galeano-la.html>
- PINEDA CAMACHO, R. (2013). *En el país del río de la mar dulce. Un ensayo de historia colonial (1540-1830)*. Bogotá: Torre Gráfica.
- PIZARRO, A. (2009). *Amazonía. El río tiene voces*. La Habana: Casa de las Américas.
- PRATT, M.L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RAMA, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores.
- SÁNCHEZ SILVA, L.F. (2012). *De totumas y estantillos: Procesos migratorios, dinámicas de pertenencia y de diferenciación entre la Gente de Centro (Amazonía colombiana)*. (Tesis de doctorado en Sociología). Université Sorbonne Nouvelle. París.

- VARGAS PARDO, C.A. (2008). *Del yajé al mito de Gútapa. Relación de una experiencia en la selva amazónica.* (Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- VARGAS PARDO, C.A. (s.f.). El relato del cortacabezas. <https://bit.ly/2EfpZQ>
- VIVEIROS DE Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural.* Stella Mastrangelo (trad.). Buenos Aires: Editores Katz.



# Perspectivas híbridas, concepções descentradas: estéticas do porvir em Laços de família

*Hybrid perspectives, decentralized conceptions:  
Aesthetics of the future in Family Ties*

*Perspectivas híbridas, concepciones descentralizadas:  
estéticas del porvenir en Lazos de familia*

Thales Augusto Barreto de Castro

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

**Artigo de pesquisa.** Editores associados: Barbara Göbel, Susanne Klengel

**Recebido:** 2017-05-05. **Devolvido para revisões:** 2017-09-05. **Data de aceitação:** 2017-09-21

**Como citar este artigo:** Castro, T.A. Barreto de (2018). Perspectivas híbridas, concepções descentradas:  
estéticas do porvir em Laços de família. *Mundo Amazónico*, 9(1): 49-71.  
<http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64630>

## Resumo

A proposta deste artigo é discutir de que forma uma determinada estética literária da matéria, presente na literatura de Clarice Lispector, investe na dissolução do racionalismo ocidental, contribuindo para a revisão das fronteiras tênues entre pares pensados modernamente em relação dicotômica, tais como humanidade e animalidade, natureza e sociedade, objetividade e subjetividade, transcendência e imanência, etc. Nesse sentido, a percepção do mundo presente em algumas narrativas clariceanas pode ser aproximada àquele aspecto do perspectivismo multinaturalista ameríndio que estende a condição humana a outras espécies do universo, dotando-as de intencionalidade. Assim, almejando tecer um diálogo entre antropologia e literatura, este ensaio parte da análise de alguns textos de Clarice Lispector, visando a interpretá-los, sobretudo, sob a luz dos postulados teóricos de Eduardo Viveiros de Castro e Bruno Latour.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; perspectivismo ameríndio; antropologia simétrica; antropologia literária; pós-humanismo.

Thales Augusto Barreto de Castro. Licenciado em Letras (2009) pela UNESP e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (2013), é doutorando na Universidade Livre de Berlim. Trabalhou como professor de línguas estrangeiras, research assistant (2014), professor de cultura e literatura brasileiras (2016-2017) e pesquisador visitante em Stanford University (2017). Possui publicações nas áreas de psicanálise e literatura, tradução e recepção, e em sua área de concentração atual, pós-humanismo. tabc@zedat.fu-berlin.de

### Abstract

The aim of this paper is to discuss how a certain literary aesthetics of matter, present in the literature of Clarice Lispector, invests in the dissolution of Western rationalism, contributing to a rethinking of tenuous frontiers between pairs modernly thought in dichotomous relation, such as humanity and animality, nature and society, objectivity and subjectivity, transcendence and immanence, etc. In this sense, the perception of the world found in some narratives of Lispector can be approximated to that aspect of the Amerindian multinatural perspectivism that extends the human condition to other species of the universe, endowing them with intentionality. Thus, proposing a dialogue between anthropology and literature, this essay analysis some texts by Clarice Lispector based specially on theoretical postulates of Eduardo Viveiros de Castro and Bruno Latour.

**Keywords:** Clarice Lispector; amerindian perspectivism; symmetrical anthropology; literary anthropology; posthumanism.

### Resumen

La propuesta de este artículo es discutir de qué forma una determinada estética literaria de la materia, presente en la literatura de Clarice Lispector, embiste en la disolución del racionalismo occidental, contribuyendo para la revisión de fronteras tenues pensadas modernamente en relaciones dicotómicas, tales como humanidad y animalidad, naturaleza y sociedad, objetividad y subjetividad, trascendencia e imanancia, entre otras. En ese sentido, la percepción del mundo presente en algunas narrativas clariceanas puede aproximarse a aquel aspecto del perspectivismo multinaturalista amerindio, que extiende la condición humana a otras especies del universo, dotándolas de intencionalidad. Así, anhelando tejer un diálogo entre antropología y literatura, este ensayo parte del análisis de algunos textos de Clarice Lispector con el fin de interpretarlos, sobre todo, bajo la luz de los postulados teóricos de Eduardo Viveiros de Castro y de Bruno Latour.

**Palabras clave:** Clarice Lispector; perspectivismo amerindio; antropología simétrica; antropología literaria; poshumanismo.

## Introdução

---

**E**m “Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia”, Marília Librandi-Rocha (2012) propõe transpor as fronteiras entre o discurso literário e etnoantropologia contemporânea, repensando a noção de ficção a partir de conceitos do mundo ameríndio. Para tal, a autora parte da cena emblemática ocorrida entre o antropólogo Claude Lévi-Strauss e o chefe indígena Nambikwara, propondo uma ressignificação de um certo “silêncio falante” produzido por este último naquela ocasião.

Conforme a pesquisadora lembra em seu artigo, em 1938 esse índio desenhou diante de Lévi-Strauss algumas linhas em um pedaço de papel, reproduzindo o gesto da escrita, entretanto sem produzir propriamente um texto, no sentido tradicional da palavra. Essas linhas foram interpretadas posteriormente por Lévi-Strauss em *Tristes trópicos*, em 1955, e doze anos depois por Derrida, em sua *Gramatologia*. No caso do antropólogo, o intuito era criticar o domínio colonial europeu; no caso do filósofo, a crítica recaia sobre a metafísica europeia dominante. Para a pesquisadora, contudo, nenhum dos dois analistas leram de fato o silêncio do traço do índio como um contratesto em relação ao texto ocidental. A questão que estaria ainda em aberto no nosso momento atual, que é tanto pós-estruturalista como pós-desconstrucionista, seria pensar o ponto de vista indígena sobre essas linhas (id. Librandi-Rocha 2012: 180).

Nesse sentido, transferindo alguns conceitos do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro para o âmbito da literatura, o intuito de Librandi-Rocha é investigar e, sobretudo, ocupar o ponto de vista nativo, elaborando, conforme afirma, uma “antropologia da ficção”<sup>1</sup>. Sua proposta é pensar a literatura de matriz ocidental através de uma perspectiva nativa, isto é, pensar a literatura não-indígena a partir de um pensamento indígena, ocupando, desse modo, um ponto de vista estrangeiro em relação ao nosso próprio pensamento. Estas reflexões em torno da crítica literária emergem paralelamente à direção proposta por Viveiros de Castro na antropologia, que sublinha a necessidade de “descolonização permanente do pensamento” (2015: 20), num movimento analítico que assume uma equivalência epistemológica entre mundos — o mundo ocidental e os mundos ameríndios. Transferindo essa equivalência para a literatura, teríamos uma relação simétrica entre o mundo real e o mundo da representação, que passa a ser entendido em perspectiva coexistente à realidade. Portanto, a proposição de Librandi-Rocha é de que nos tornemos “etnólogos de nossa própria ficção” (2012: 186), a ser compreendida como uma outra cultura dentro da nossa, atravessando-a, produzindo relações multifacetadas e fazendo emergir diversos e variáveis feixes de sentido.

Tal equivalência, porém, é baseada na afirmação de uma diferença radical. O pensamento ameríndio é distinto do nosso não por uma mera questão de ponto de vista sobre coisas iguais, mas sim porque os mundos que eles pensam são outros. A proposta desta antropologia de Viveiros de Castro<sup>2</sup> é experimentar suprimir, desfazer a vantagem epistemológica do antropólogo em relação ao nativo, buscando, assim, uma *antropologia simétrica*<sup>3</sup>.

Desse modo, seguindo os passos deste ensaio de Librandi-Rocha, mas focando na análise de textos literários específicos, proponho radicalizar aqui uma equivalência entre nós leitores (que estamos fora da literatura) e as personagens (que estão dentro dela), buscando demonstrar neste artigo de que forma a literatura de Clarice Lispector representa e possibilita esta abertura radical, dando voz a um pensamento outro — ou mais profundamente ainda, à absolutamente *outra*<sup>4</sup>. A análise proposta foca a desintegração do eu cartesiano centrado em si mesmo que ocorre em personagens de Lispector, favorecendo uma comunhão com o outro, promovendo uma troca de perspectivas, uma intercomunicação entre pontos de vistas trans-específicos. Para tal, concentro-me em três contos da obra *Laços de família* (“Amor”, “O búfalo” e “A menor mulher do mundo”), em que o encontro com estes outros e outras se dá de maneira inesperada, angustiante, mas sempre reveladora. A fim de me aproximar da complexidade técnica de construção da narrativa destes contos e assinalar uma perspectiva analítica do âmbito da teoria literária, tomo por base sobretudo o estudo de Mieke Bal (1997), *Narratology*.

## *Laços de família*

---

Considerada uma das grandes obras de Clarice Lispector, *Laços de família* foi publicada em 1960. O livro definitivamente consagra Lispector nas letras nacionais, despertando ainda mais o interesse e reconhecimento da crítica. Dentre os treze contos da coletânea, dez são dedicados especificamente ao universo das protagonistas femininas, a maioria delas insatisfeitas em seus relacionamentos, envolvidas em uma ordem familiar na qual não cabem, numa espécie de prisão patriarcal. A própria simbologia ambígua presente na palavra “laço” no título do livro, que pode significar tanto uma ligação emocional importante, mas também algo que prende e restringe os movimentos, já permite um primeiro olhar para o jogo de contrários, ou síntese *disjuntiva*<sup>5</sup>, que se complementam sem se excluir — confronto que perpassa toda a escritura de Lispector. O livro já foi objeto de inúmeras análises psicológicas e sociológicas (cf. Peixoto 1983; Helena 1997; Lima 2007; Moreira 2007), tendo sido considerado bastante visionário para diversas pautas feministas, que vieram a ser discutidas posteriormente. Um destes contos plurissignificativos é “Amor”, de que tratarei em seguida, buscando um outro foco de análise. Em seguida, analiso “O búfalo”, finalizando com “A menor mulher do mundo”. Nas conclusões, estabeleço os pontos de contato entre estes três textos naquilo em que nos revelam de um pensamento outro, afeito a teorias “não-antropocêntricas” contemporâneas.

### O *estranho*<sup>6</sup> sentimento de estar novamente em casa (*oikos*): “Amor”

*¿Por qué otra vez la primavera ofrece sus vestidos verdes?  
¿Y quién pidió a la primavera su monarquía transparente?*  
Pablo Neruda, *Libro de las preguntas* (2004: 36, 40).

Tema recorrente na obra de Lispector, o confrontamento entre eu e outro, desencadeador daquilo que a crítica por longo tempo classificou como epifania (Sá 1993), ganha nuances mais radicais em “Amor”. Nesse conto, a narradora<sup>7</sup> *onisciente* — até ao ponto que esta denominação seja possível, diga-se de passagem, visto a desconfiança da linguagem constituinte da escritura de Lispector, céтика diante de generalizações — relata a história de Ana, uma dona de casa, esposa e mãe, a princípio aparentemente satisfeita e estabilizada dentro dessas funções sociais que conscientemente escolhera para si, pois percebera que “a vida podia ser feita pela mão do homem” e que “sem a felicidade se vivia” (20)<sup>8</sup>.

Essas apreciações irônicas a respeito do conformismo de Ana às regras apontam de antemão para uma destacada complexidade formal na construção do texto. O modo como a história é apresentada assinala uma narradora crítica, *a priori* distanciada emocionalmente<sup>9</sup> dos acontecimentos anteriores da vida

de Ana que a transformaram nesta senhora do lar. Atuando conjuntamente com esta narradora externa, destacam-se as mudanças do foco narrativo<sup>10</sup>. Conforme Bal (1997: 148), o focalizador é responsável pela coloração da fábula, é o detentor do ponto de vista. Seguindo sua terminologia, teríamos em um primeiro momento um focalizador externo, não inserido na narrativa, ou não limitado ao personagem (*non-character-bound-focalizor*). Entretanto, as focalizações, neste e nos outros contos, alternam-se entre externa e interna, de modo que, ainda que essa alternância confunda o leitor menos preparado, que não sabe se os pensamentos e percepções emergem aqui da própria visão da personagem sobre si ou dessa perspectiva externa, tal efeito estético potencializa a caracterização da protagonista, de quem são reveladas reminiscências de uma vida anterior subjetivamente mais rica e complexa, ainda que indesejada: “sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia” (20). A iminência de um “retorno do recalcado” (*Wiederkehr des Verdrängten*, na expressão de Freud 1915) tanto mais ameaça emergir quanto mais Ana se sente provocada pelas forças cósmicas da natureza.

Corroborando a presente análise, que foca na relação da personagem com estados primordiais de existência, a perspectiva da narração já inicialmente revela ser a de alguém das ciências biológicas ou naturais. Os atributos e metáforas com que Ana (“como um lavrador”: 19), sua vida (“plantara sementes que tinha na mão”: 19) e seus filhos (“coisa verdadeira e sumarenta”: 19) são descritos pela narradora evocam desde o início do conto um campo lexical voltado à agricultura, à terra, ao orgânico, através do qual as personagens e acontecimentos a ela relacionados são descritos como fenômenos inexoráveis à natureza. Como veremos, esse jogo entre instintos naturais e civilização repressora compõe um drama central vivido pela personagem<sup>11</sup>.

Após o primeiro parágrafo do texto, em que se tem a descrição do espaço em que se encontra a protagonista, a focalização digressiona e a narradora inicia suas apreciações sobre a vida e a decisão consciente de Ana em se tornar mãe, esposa e dona de casa, fugindo da “felicidade insuportável” (20) a que sua vida anterior de solteira parecia querer lhe levar. Neste ponto, destaca-se novamente a complexidade e argúcia desta narradora que, auxiliada pelo focalizador, penetra no mundo interior de Ana, numa empatia irônica, oscilante, que se aproxima e se distancia de seu “destino de mulher” (20), imprimindo ao texto um forte elemento de crítica social, denunciando a artificialidade desse equilíbrio fingido da personagem — ilustração categórica da situação da mulher brasileira de classe média nas décadas de 1950 e 1960.

Contudo, uma primeira indicação mais explícita da narradora de que algo não estava tão bem apaziguado assim é sua descrição de um certo horário no final da tarde de Ana, quando a casa está limpa, o marido no

trabalho e os filhos na escola. Tendo cumprido mais um dia em sua rotina de tarefas, desfrutando de um breve momento de ócio, uma força perturbadora, desestabilizante, ameaça emergir em sua vida: “certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela” (19). É o momento em que, provisoriamente relaxada das amarras sociais e culturais, o instinto natural há muito abafado paira sobre o rigor com que mantinha seus hábitos cotidianos. Essa passagem inicial do conto, em que nós leitores somos subitamente lançados a um despojamento da escrita, a uma simplicidade crua da linguagem, que — apesar da nuance notadamente metafórica — repentinamente expressa um *agenciamento*<sup>12</sup> das árvores que zombam dessa estabilidade emocional excessivamente reprimida de Ana, aponta para a transformação que sua vida vai sofrer em meio à natureza viva<sup>13</sup>. Ainda que as apreciações da narradora sejam bastante críticas à vida trivial da protagonista, há uma pista que desestabiliza a lógica dessa caracterização. Lendo os pormenores da descrição do cotidiano de Ana, somos novamente confrontados inopinadamente com mais esta frase altamente simbólica: “quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo” (21). É como se só agora fosse retratada a personalidade genuína deste sujeito, que, ainda que tentasse veementemente abafar seus instintos, não poderia negar as origens de sua “ligação obscura” com o mundo. Essa inversão de um status de pensamento de padrão platônico — em que claro é bom e escuro é ruim: pensemos em “Iluminismo”, por exemplo —, que veremos com mais detalhes na análise de “A menor mulher do mundo”, é um dos grandes motes de Clarice, que será magistralmente desenvolvido em *Água viva*.

Retornado o foco à cronologia da fábula, Ana encontra-se no bonde que “vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas” (21) — metáfora premonitória da grande e informe desestabilização que a personagem irá experenciar ao se deparar com a insólita imagem de um cego mascando chicles. Esse confronto visual disruptivo, amotinador, culmina num colapso existencial que lhe arranca do cotidiano monótono de dona de casa: o saco de compras cai no chão, os ovos se quebram e “gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede” (22). O ovo, grande alegoria de primordialidade na obra de Lispector,<sup>14</sup> simboliza também aqui a ancestralidade de toda a existência da matéria — da qual também somos feitos<sup>15</sup>, o âmago, *a coisa em si*. A imagem é altamente emblemática no conto. O ovo é a alegoria de Ana, que, sofrendo o rompimento de seu invólucro, permite a vazão de uma subjetividade mais líquida há muito penosamente mantida, mas que agora se desenvolve a uma iminência trágica de transformação. Imediatamente após esse início de peripécia<sup>16</sup>, ocorre mais uma mudança repentina de foco, que agora ilumina a consciência deturpada da protagonista, assim interpretada pela narradora: “Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçgado” (21). O discernimento doravante fragilizado de Ana tenta ainda trazê-la de volta à obrigação, porém em vão. Neste momento inicia-se o núcleo da história, momento de passagem

e atravessamento recíproco de consciências humanas e não-humanas, que progressivamente dilatam a percepção de Ana do ambiente, desencadeando um novo modo de ver — e de ser. Sintomático é o fato de que justamente o cego funciona como a força motriz capaz de infligir à protagonista a inelutável e pungente transformação advinda de um exercício compulsório de visão.

Entendo este aparente paradoxo, ou ironia, como um dos motes centrais deste conto. Em sua abordagem *agencial realista*, a física Karen Barad (2003) discute a questão das fronteiras entre o observador e o observado, entre sujeito cognoscente e o objeto cognoscível. Os limites entre um e outro dependem de um corte arbitrário e das práticas que se articulam nesta junção de agentes, que produzem conjuntamente um fenômeno. Neste sentido, há uma grande quantidade de experimentos empíricos que apontam para aspectos ilusórios da visão. A crença na aparente evidência de fronteiras entre coisas, entre o dentro e o fora, é muito mais o resultado da repetição, de costumes culturais e históricos de produções corporais específicas. Dito sumariamente, ver é uma faculdade, uma criação que se dá em função de uma confrontação física com o mundo.

Assim, se antes da experiência Ana tinha acostumado seu corpo a ver o que lhe conviesse e sua vida fosse “algo enfim comprehensível”, agora tudo está na iminência de um despertar de si que é inextrincável à sua atual capacidade de perceber o funcionamento de uma consciência imanente e atuante da terra — ou Gaia<sup>17</sup>—, que está interligada a seu ser e, não mais podendo ser ignorada, emerge em uma “transcendência privada de qualidades nobres [...]” — no sentido que Stengers (2015: 47) atribui:

*A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido [...]. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor [...]. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar.* (22, grifos meus)

A emersão progressiva da incompatibilidade entre a vida de convenções sociais e a conexão intrínseca entre natureza interior e exterior desorienta Ana, que passa da estação que deveria descer e acaba no jardim botânico, em meio à sua vegetação luxuriosa. O mundo antes conhecido e claramente definível é encenado agora através de um crepúsculo estranho no jardim, povoado por existências inquietas, onde Ana irá vivenciar uma espécie de “auto-revelação da matéria” (*eine Art Selbststoffenbarung der Materie*, na expressão de Scharold 2000: 189), passando a se relacionar intimamente com o ambiente vivo, poroso e fungoso do jardim. Um mundo de cheiros, de cores, de sensações, de visões e forças secretas, que antes não eram percebidas. Ana torna-se apta a uma outra compreensão dos seres-vivos e suas almas são doravante experenciadas “como uma manifestação [...] da ordem convencional implícita em todas as coisas” (Wagner *apud* Viveiros de Castro 2015: 38). O focalizador

deste evento ilumina de cima o jardim em sua magnitude verde, deixando claro, em perspectiva geográfica, a insignificância de Ana localizada como um ponto mínimo em meio à exuberância do reino vegetal e animal deste reduto verdejante carioca.

Ana se torna plena em si mesma e enfim consciente de sua continuidade com os outros seres vivos. É a revelação da infinita interligação de todas as coisas, a “doida harmonia” de *Água viva*, onde tudo é excesso e revela-se em estado de nudez. Separações e dicotomias entre natureza e cultura são suspensas e percebidas pela personagem no sentido de rede, como veremos adiante. É um contato direto com a alteridade que “sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade” (Viveiros de Castro 2015: 27).

Nesse sentido, se pensarmos no conceito de ator-rede de Latour, em que o ator é definido a partir do papel que desempenha, de sua ação, efeito e repercussão na rede, que é contínua e interligada, sendo que estes atores — ou como Latour (2012) prefere chamar, actantes, agentes, interferentes — podem ser humanos e não humanos, a última passagem transcrita do conto ganha um sentido bastante significativo. Ana tricotara uma rede em que a separação entre uma coisa e outra — poderíamos dizer entre natureza e cultura — era bastante clara e conhecida, familiar. O efeito da visão do cego torna esta rede áspera, *estranya*, e sem sentido. Vista por outro ângulo, percebe-se nesta passagem não a perda, mas o ganho ou a ampliação de sentido, já que os *agentes*, antes invisíveis, passam a interferir cabalmente no mundo de Ana. Vejamos como é narrado o desenvolvimento deste momento de revelação:

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, *como pequenos cérebros apodrecidos*. O banco estava manchado de sucos roxos [...]. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. *E a morte não era o que pensávamos*. Era um mundo [...] de volumosas dália e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo e era fascinante. O mundo era tão rico que apodrecia [...] *vitórias-régias boiavam monstruosas*. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada [...]. (25, grifos meus)

Ana torna-se apta a perceber e incluir em sua percepção de mundo a vida vibrante existente em toda as entidades do cosmo, compreendidas e vivenciadas na singularidade — e sexualidade — de seus corpos. É como se a terra, a mãe-natureza tivesse parido novamente a vida destes seres — os sucos roxos nos bancos remetendo ao sangue que escorre deste novo nascimento, os caroços das frutas simbolizando cérebros e, portanto, a capacidade de pensamento. A escolha bastante significativa da planta pela narradora, bem como sua atribuição negativa, “monstruosa”, remete-nos ao mundo amazônico, o habitat mais comum desta espécie: lugar desconhecido, que causa medo, um exemplo cabal do exótico, inclusive por grande parte da população brasileira.

Conforme o que diz Viveiros de Castro, e que se verifica também aqui, não se trata da fórmula cartesiana “eu penso, logo existo”, mas sim do duplamente inverso: “o outro existe, logo pensa”. É um sentimento *estrano* de estar novamente em casa — no sentido de *oikos*, de totalidade terrena.

Fica claro aqui que tudo tem um fundo comum na visão de Ana e de nós leitores, fundo este que pode ser denominado como cultura, espírito ou alma. A diferença, o conflito entre as espécies, estão enraizados na diferença de seus corpos, como na teoria do *perspectivismo ameríndio*. Neste sentido, arrisco-me a dizer que Ana poderia ser entendida como investida de uma espécie de *potencial xamânico*<sup>18</sup>, já que, depois da transformação, com a personalidade dupla e desintegrada, transita entre o mundo da natureza, o mundo dos animais e o mundo dos humanos, estando apta a ver “o máximo de intencionalidade” no *Outro*, reconhecendo a “humanidade universal dos seres” (Viveiros de Castro 2015: 172) que se escondia por detrás de sua roupa — metamorfose que vivencia com um desconforto perturbador. A narradora, que não mais se distancia de Ana, vendo com os olhos dela, reconstruindo sua percepção do mundo, conclui: “e a morte não era o que pensávamos”. Essa apreciação de que nós leitores também temos uma visão restrita do mundo e do que significa a morte fica bem clara nessa mistura de dois níveis narrativos — ou *interferência* (Bal 1997).

Buscando um diálogo com a proposta de Librandi-Rocha, penso que, ao atribuirmos vida às personagens deste conto através de nosso corpo, dando voz a estas plantas, animais etc., deixando que falem através de nós, criamos conjuntamente com eles, enquanto leitoras e leitores ativos, este universo compossível, de modo que podemos, destarte, também ser entendidos como um tipo de xamã: tradutores, mediadores entre o mundo real e o mundo da ficção, já que estamos aptos a transitar de um para o outro, possibilitando a emergência de um entendimento de outra ordem sobre modos de ser diferentes dos nossos.

Incluídos como atores na história somos conclamados a abandonar o âmbito da representação e ressignificar nosso entendimento da morte — algo que necessariamente implica toda a alteridade, humana e não humana. A consciência adquirida desta transformação revela-se apta a reconhecer o “productive aspect of the life-death continuum” (Braidotti 2013: 132), que supera o egocentrismo humano, entendendo a morte em seu aspecto impessoal, como devires sucessivos da matéria que se movem e se transformam para além da existência do indivíduo, constituindo outras vidas, eternamente.

Nesse sentido, como última observação antes de passar para o próximo conto, talvez se pudesse afirmar que este jogo entre uma visão anteriormente “antropocêntrica” de Ana, que depois se transforma pela experiência traumática e vaticinante no jardim botânico, tornando-se “antropomórfica” ou ainda

“biocêntrica”, revela a estreiteza de pensamento e o desprezo sistemáticos com que entendemos, analisamos, e sobretudo exploramos a natureza por séculos a fio, e que, enfim, depois de constatações desastrosas e irrefutáveis como aquecimento global (para mencionar apenas a mais comentada), começamos a querer entender seu funcionamento de fato e aprender como devemos lidar com outras espécies que também fazem e *são* mundo — consciência que, entretanto, adquirimos pela via do mal-estar. Nesse sentido, creio na possibilidade de um diálogo entre essa espécie de vaticínio de Ana e o estado de calamidade para o qual estudos científicos vem nos alertando há algum tempo: a iminência da vingança, ou intrusão<sup>19</sup> de Gaia.

### A trajetória metamórfica da visão: “O Búfalo”

“O Búfalo”, o último dos contos do livro, é bastante emblemático na questão de *perspectivação* entre seres trans-específicos — metamorfose<sup>20</sup> que configura seu tema central. Neste texto é narrada a história de uma mulher que vai ao zoológico para experimentar o ódio, devido ao aparente abandono de seu amante. Passando pelas jaulas, busca encontrar nos diversos animais, através de confrontamento visual, uma alteridade que lhe despertasse o sentimento procurado — “mas era primavera” (126), para seu revés. Essa frase adversativa, que inaugura o conto, reverbera posteriormente na descrição da narradora que, com fino sarcasmo, apresenta-nos o alvorecer da natureza como sendo o primeiro oponente da personagem, já que tal período frutífero, de aurora e renascimento, não se coaduna ao assassinio de si mesma<sup>21</sup> que ela almejava. A potência dessa adversidade, representada pela natureza e pelos animais, é onipresente no conto, sendo marcada estilisticamente pelo uso em eco do advérbio “mas”, que ocorre exatas vinte e quatro vezes no texto.

Logo de início, o conflito central da narrativa vai ganhando contornos mais nítidos. De um lado temos a mulher, não enjaulada, mas ressentida e alienada de si pelo rancor; de outro, os animais presos, subjugados, mas afetuoso. Ainda que esta diferença esteja bastante delineada e pareça inconciliável, logo somos surpreendidos pela inversão de perspectiva que irá se intensificar mais adiante: “olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas” (126). Além disso, há uma marca que indica de antemão uma patente semelhança entre a mulher e os animais: assim como ela, sempre mencionada como “a mulher” pela narradora, também os animais que encontra são igualmente anônimos, referidos apenas pela sua respectiva espécie, aspecto que assinala um confronto não hierárquico entre as *pessoas*<sup>22</sup> representadas; na nomenclatura da ciência ocidental, entre humano e animal.

O conflito é delineado pela força visceral da linguagem desta narradora, pela surpresa de suas combinações absolutamente insólitas de sintagmas nominais e adjetivais, que surgem inesperadamente em seu relato, semelhante a oxímoros, funcionando como um golpe no horizonte de expectativas do

leitor — característica fulcral da escritura clariceana. Há uma luxúria sonora na expressão dos vocábulos “testa glabra da leoa” (126), sinestesia “um cheiro quente” (126), um gosto pelo perturbador e contingente, que por vezes abarcam simultaneamente um efeito tragicômico, como na cena em que a personagem vai para a montanha russa “ter a sua violência” (128): “o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia com uma boneca de saia levantada [...] quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas” (129). Tal junção e efeitos peculiares da narração são progressivamente alcançados pela inversão dos sentidos usuais da linguagem e pela mistura de registros estilísticos — ora sarcasmo e humor negro, ora precisão científica — característica que imprime a esta narrativa uma atmosfera lúgubre, reforçada pela imersão do foco e da narradora na frustração, na mesquinha e angústia íntimas da vida da protagonista.

A vontade de matar, já mencionada, compõe um funesto espectro imagético. As sentenças e vocábulos relacionados à morte, “carnificina que ela viera procurar” (126), “ela se refazia como na frescura de uma cova” (126), “a doçura da doença” (127), “ela mataria a nudez dos macacos” (127) confirmam esta leitura<sup>23</sup>. A personagem quer matar algo em si, assassinar algum aspecto de sua subjetividade traumatizada. Mas essa matança haveria de ser precisa e acertar o alvo direto — o olhar da alteridade: “era entre os olhos do macaco que ela mataria, entre aqueles olhos que a olhavam sem pestanejar” (127). Através dos choques do olhar e de um atravessamento recíproco e sem delimitações claras, a mulher procura receber de volta este ódio que direcionava aos animais, mas o que retornava a ela, para sua frustração, era sobretudo amor. A troca de perspectivas entre os personagens já se intensifica quando a mulher encontra um quati. Cito:

De dentro da jaula o quati olhou-a. Ela o olhou. Nenhuma palavra trocada. Nunca poderia odiar o quati que no silêncio de um *corpo indagante* a olhava. Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati. O quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta. E ela desviando os olhos [...]. A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava. (130, grifos meus)

Na troca de perspectivas, a mulher assume a condição de prisioneira. Que muda pergunta-corpo é essa a que ela não pode responder? Ou melhor: que mundo necessariamente diverso tem e vê esse corpo, esse sujeito quati que coloca a mulher — agora na condição de objeto de contemplação — em situação de enigma? A personagem procura ardente mente o ódio de outras espécies, mas, ao invés disso, ainda que não possa comprehendê-la, acaba se deparando com a vigência de uma outra cosmologia, mais afeita àquela dos povos ameríndios, em que a diferença entre humano e não humano é sempre relativa, interior a cada existente<sup>24</sup>.

Outra passagem corrobora a leitura *perspectivista* aqui proposta. Ao buscar o ódio pela e na girafa, a mulher novamente se decepciona: “mas a girafa era uma virgem de tranças bem cortadas [...]. Sem conseguir — diante da áerea girafa pousada, diante daquele silencioso pássaro sem asas — sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença” (126). Nesta mistura de foco em que a narradora expressa entre travessões a sua própria visão da girafa, percebemos sua capacidade de ver um outro animal neste ser — um pássaro. Por um lado, a descrição da girafa utiliza-se de atributos pertencente ao mundo dos seres humanos: virgem, de tranças. Por outro, a girafa não é apenas um ser-humano, mas pode ser também um pássaro. A perspectiva da narração aqui assemelha-se a de um xamã, que transita nos diferentes mundos humanos diferenciantes e excludentes entre si e a cada momento nos traduz uma concepção diferente sobre o que nós acreditamos ser uma “girafa”. Nota-se assim aptidão da narradora para transitar na “multiplicidade perspectiva intrínseca ao real” (Viveiros de Castro 2015: 35) — como na ecosofia ameríndia que crê na diversidade de mundos e não apenas de relação de vista sobre as coisas (como no *relativismo*).

Ao final de seu *pathēi mathos*, ainda não tendo encontrado o que viera buscar, a personagem avança para seu momento crucial de busca, deparando-se com o búfalo. A sensação de estar sendo miudamente perscrutada atinge um nível ainda mais intensivo:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. [...]. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça, espantada com o ódio com o que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava [...]. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam [...]. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo. (135)

As perspectivas são novamente invertidas, o animal torna-se o observador e a mulher se descobre observada por ele, entrando lenta e progressivamente em estado de transe. Não podemos mais distinguir com precisão quem é animal e quem é humano nesta cena, pois, dentre outros aspectos, o ódio imputado e refletido pelo búfalo, sabemos, é uma característica tipicamente humana. Essa troca mútua abala a ontologia ocidental antropocêntrica, aproximando-se bem mais do pensamento ameríndio antropomórfico, onde o conceito de humanidade, como vimos, é eminentemente relacional, sendo uma posição potencialmente ocupável por todo e qualquer ser que ocupe uma perspectiva, “uma comparação perigosa e delicada entre perspectivas onde a posição do humano está em perpétua disputa” (Viveiros de Castro 2015: 171).

Como já observara Evandro Nascimento a respeito deste conto e também da obra de Lispector: “a intertroca desterritorializa identidades ontológicas, abrindo para diferenças irredutíveis à imanência histórica ou existencial” (2011: 135). O conflito favorece não a compreensão mútua, mas o não saber, o

irreconhecível, a metamorfose, o devir. Parafraseando um subtítulo do texto “O nativo relativo”, de Viveiros de Castro, teríamos aqui como um axioma possível, “não explicar, nem interpretar, mas multiplicar, e experimentar” (2002: 128).

### Falênciа taxonômica: *A menor mulher do mundo*

“A menor mulher do mundo” sintetiza magistralmente o dilema da diferença abissal entre aspectos do mundo ocidental e do mundo dito primitivo, ou, em outra terminologia, o abismo que o mundo *moderno*, no sentido latouriano, criou entre natureza e cultura. Em vista deste conflito, a leitura que proponho foca, por um lado, o desvelamento de características da falácia civilizatória antropocêntrica alicerçada na “cultura ocidental”, representada no conto pelo antropólogo francês e por outros sete núcleos familiares burgueses; por outro, a *indomesticabilidade* e *outridão* da natureza, que parece ser mais profundamente compreendida com o auxílio do pensamento de povos ancestrais, que mantêm com ela uma relação mais imanente, representados aqui pela minúscula nativa africana — Pequena Flor — e pela própria natureza (*lato sensu*).

O foco inicial da narrativa nos remete às “profundezas da África Equatorial” (68), *locus* que por longo tempo foi subjugado pelo Império colonial francês, fato histórico que potencializa ainda mais as nuances semânticas do atributo “explorador”<sup>25</sup>, utilizado para caracterizar de antemão o antropólogo. O conto é construído por uma técnica que se parece com um encaixe: “E — como uma caixa, dentro uma caixa, dentro de uma caixa — entre os menores pigmeus do mundo, estava o menor dos menores pigmeus do mundo” (68); tal esquema se verifica não só no enunciado, mas na própria estrutura formal da história, em que há o desmembramento da narrativa central em outras secundárias, cujo núcleo comum é o confrontamento com a foto de Pequena Flor, publicada no jornal de domingo<sup>26</sup>.

A questão espacial caracteriza um mote emblemático na narrativa, que reverbera o fascínio de Lispector pelo núcleo de todas as coisas, pelo mais íntimo e inescrutável que a imaginação possa vir a alcançar. Assim, o pesquisador vai “mais ao fundo”, chegando ao “Congo central”, “no coração da África”, onde “entre os menores pigmeus do mundo” (68), encontra a menor deles, e não bastasse isso, “como o encaixe é infinito” (Rezende 1996: 38), ela ainda estava grávida. Também aqui estamos na primavera.

Logo de início é configurado um espectro de hábitos desta tribo de pigmeus, que se assemelha a sociedades de outros mundos “selvagens”, com distribuições de tarefas na caça e na cozinha, sua linguagem diferenciada e “apenas essencial” (69). Pela existência do canibalismo, este povo está sujeito a um risco permanente: “Os Bantos os caçam em redes, como fazem com os macacos. E os comem. Assim: caçam-nos em redes e os comem” (69). Nota-se novamente o agudo despojamento da narradora nesta frase inesperada, curta e lancinante, tom

que se verifica também na apreciação que lança sobre a crença transcendental deste povo: “como avanço espiritual, tem um tambor. Enquanto dançam ao som do tambor, um machado pequeno fica de guarda contra os Bantos, que virão não se sabe de onde” (69), remetendo-nos, por um lado, à célebre concepção não-ocidental e anticristã de Nietzsche: “eu só acreditaria num Deus que soubesse dançar” (*Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstände*” Nietzsche 2014: 49); por outro, ao risco permanente que torna a vida deste povo mais bela e intensa, justamente por sua contingência. Assim, está mapeada a *cultura (lato sensu)* deste povo.

A expressão mais destacada desta outridade concentra-se, contudo, na figura da Pequena Flor, que funciona como o centro irradiador disruptivo do potente espectro de significações do texto (ou “indiscernibilidade de heterogêneos”, conforme expressão de Viveiros de Castro 2015: 120), desmantelando o aparato de conceitos da epistemologia ocidental antropocêntrica e essencialmente dicotômica. Compreendida na minha leitura primeiramente como um “ator”, não apenas no sentido da teoria narrativa de Bal, mas também e sobretudo na concepção de Latour: “atores se definem sobretudo como obstáculos, escândalos, como aquilo que interfere na opressão, que suspende a dominação, que interrompe o fechamento e a composição do coletivo” (Latour 2012: 115)<sup>27</sup>, Pequena Flor incita um incômodo mal-estar à epistemologia etnocentrista ocidental.

A tentativa de definir este ser destoante, inclassificável, que se esquia de ser nomeado com precisão pelos signos de nossa linguagem, não coloca somente o experiente antropólogo, mas a própria narradora em uma situação insolúvel, que a faz tergiversar em sua descrição. O francês informaria à imprensa que a pigmeia era “escura como um macaco” (68), no entanto a apelida de “Pequena Flor” (69). Já a narradora, na descrição que faz da foto da pigmeia em seus quarenta e cinco centímetros, grávida e enrolada num pano, declara seu pertencimento a uma “racinha de gente” (70), mas “a coisa humana menor que existe [...] parecia um cachorro” (70); contudo, ainda insatisfeita com seu dispositivo verbal, arrisca o atributo de “coisa miúda e indomável”, ou “fonte permanente de caridade” (72), ou ainda “menor ser humano maduro” (73), terminando sua procura classificatória e necessariamente inconcludente com o sintagma nominal “a própria coisa rara” (73).

Nota-se que o dilema, até mesmo para a narradora onisciente, é que esse ser vivente, ainda que possa ser comparado e aproximado a elementos da fauna e da flora, não se enquadra em nenhuma destas taxonomias, desafiando os modelos e códigos de análise, em detrimento dos esforços pesquisador francês, incapaz de enquadrá-lo em qualquer de suas nomenclaturas, que se revelam falhas ao lidar com a fragmentação que caracteriza aquilo que é vivo e necessariamente não-estático, não-binário, à forma de um rizoma, representando um ser *híbrido* — no sentido latouriano — por excelência,

misto de humano, bicho, planta e coisa. Algo que a Ciência — no singular e com maiúscula, opressiva, política, em oposição às *ciências* (cf. Latour 2012) —, baseada em suas divisões dicotômicas, fragmentárias e pretensamente purificadoras entre natureza e cultura, não consegue apreender, conforme nos esclarece Bruno Latour (1994) em *Jamais fomos modernos*. Entendida na concepção de um pós-humanismo crítico, a menor mulher do mundo, descrita como ente natural, orgânica, sexualizada, completamente integrada ao seu meio, pode ser entendida como a alegoria de um mito fundador ameríndio que relata a indiferenciação entre humano e animal<sup>28</sup>, ou como uma representação daquela indiferenciação ou mútuo entrelaçamento entre natureza e cultura que Haraway (2003) denominou de *natureculture*. Essa falta de delineamento rígido de fronteiras desarma o explorador, que, ainda que tente forçosamente se concentrar para poder fazer anotações e seguir ancorado em seu espírito científico, inesperada e indesejavelmente emociona-se com este encontro, desestabilizado perante tamanha raridade. Sua tentativa de analisá-la enquanto objeto falha, já que nela tudo está entrelaçado, não ocupa nem um lugar na natureza fora da sociedade e nem uma sociedade fora da natureza, o que tolhe o *modus operandi* da racionalidade ocidental, desvelando seu “fetish of scientific objectivity” (Haraway 1991: 23).

Em todas as famílias que veem a foto deste ser raríssimo no jornal, sobressai a dificuldade de lidar com a alteridade, já que a pigmeia representa um estranhamento muito potente, a *completamente outra*. As sensações despertadas nas pessoas pela visão da pigmeia no jornal são definidas por sentimentos como aflição, perturbação, nostalgia, saudade, piedade e consternação, mas há ainda uma vontade de possuir a pigmeia, como uma forma de elaborar essa dificuldade de conhecer e reter essa outra absoluta, transformando-a sadicamente num objeto — assim como procede o antropólogo.

A oposição ocidental *versus* outro é assinalada ainda por outros aspectos do texto. A narradora, dotada de fina ironia, afirma ainda que nem mesmo os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros quanto esse ser-humano. Este comentário aponta para uma inversão instigante na hierarquia comumente estabelecida entre imanência e transcendência, já que Pequena Flor, coisa viva em si, seu corpo e a matéria que o constitui são muito mais raros que qualquer abstração intelectual ou espiritual. Sintomática também é a menção à sabedoria indiana, não-ocidental, como sendo o parâmetro mais alto de comparação. Ou como expresso em outra passagem, “ela era ainda menor que o mais agudo da imaginação inventaria” (72). Portanto, se ainda há uma alguma hierarquia regente entre a divisão central que nos constitui enquanto seres humanos “modernos e civilizados”, neste conto ela é encenada por uma sobreposição da natureza sobre a cultura, bem como do oriente sobre o ocidente. Tal configuração reverbera em diversos níveis de significação. De um lado, no âmbito da cultura, temos o antropólogo, francês, explorador, sistemático, disciplinado, racional, severo, e ainda casto

— característica revelada na cena cômica em que Marcel Petre nomeia a pigmeia e neste momento ela “coçou-se onde uma pessoa não se coça” (70), levando o antropólogo a desviar os olhos. Além disso, ele é branco, e “devia ser azedo” (75), diz a narradora, assumindo a perspectiva da Pequena Flor, em quem subitamente se lança a luz da focalização. Do outro lado temos a pigmeia e toda a representação da natureza, aparentemente intrínseca a ela, e que, assim como a mulher minúscula, também está no âmbito daquilo que é explorado. A natureza é úmida, “do verde mais preguiçoso” (68), as frutas são redondas (e não “quadradas” como estruturas de análise, por exemplo) e “intoleravelmente doces” (e não azedas como o pesquisador). Pequena Flor é negra, indomável, e profunda “porque, não tendo outros recursos, estava reduzida à profundez” (74).

Temos destarte o profundo e o superficial, o racional e o irracional, imbricados ainda num jogo entre claro e escuro, o que enriquece este jogo narrativo, que, lido desatentamente, poderia parecer eivado de figuras meramente dicotônicas. Entretanto, pela destreza e ironia da narradora, as funções e significados comuns das palavras são transfigurados, suspendendo a ordem de um discurso estritamente científico, antropológico ou sociológico, demandando uma leitura acurada que se afaste de uma interpretação equívoca do texto, como aquela que impinge a ele o desvendamento de uma postura supostamente racista de sua autora.<sup>29</sup>

Na simbologia ocidental, vocábulos e sintagmas como “esclarecer”, “clarear”, “uma ideia clara”, ou mesmo a ideia de “iluminismo” referem-se à razão, e de certo modo, também, ao que é limpo, bom, superior em oposição ao que é escuro, sujo, ruim, inferior. Pequena Flor é “escura como um macaco”, e tinha um coração, diz a narradora “quem sabe negro também, pois numa Natureza que errou uma vez não se pode mais confiar” (73). Qual a profundidade deste pensamento neste contexto ecosófico?

No conto, a natureza, em todo seu excesso, exuberância e imanência, abarca também a falha, o tortuoso, o impuro, ultrapassando certa superficialidade da cultura que implica um desvio do essencial pela via da contenção, da elaboração e da ordem. Neste texto fica igualmente clara uma das obsessões de Clarice com a ideia do profundo, do centro, do núcleo, do meio, do âmago, do visceral, daquilo que é mais íntimo e inefável, que é “segredo” — portanto “escuro”, de sentido insondável pela via da razão —, ou, como se refere a narradora à criança que a pigmeia carrega na barriga, o segredo do segredo, como uma possibilidade infinita de poder ir sempre mais ao fundo, sem nunca esgotar a fonte do mistério. Não é acidental também que os menores povos existentes estejam justamente no centro da terra. Pequena Flor, como segredo insondável, sacro, aproxima-se do divino, ultrapassando qualquer apreensão racional possível.

Na última cena que comento aqui, a Pequena Flor, ainda que continue sendo tratada assimetricamente pelo antropólogo como um objeto, não perde sua força disruptiva:

Metodicamente o explorador examinou com o olhar a barriguinha do menor ser humano maduro. Foi neste instante que o explorador, pela primeira vez desde que a conhecera, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar. É que a menor mulher do mundo estava rindo. Estava rindo, quente, quente. Pequena Flor estava gozando a vida [...]. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar. (73-74)

De objeto analisado, Pequena Flor transforma-se em sujeito desejante, que não assume uma posição subalterna e ri do explorador, porque “dentro de sua pequenez, grande escuridão pusera-se em movimento” (74). Esta escuridão em ebullição, a narradora nos revela, é o que se pode chamar de amor. Ela sente amor pelo explorador, mas não apenas por ele, mas também pelo seu anel, sua bota, seu chapéu. Assim como ela parecer ser, para o explorador, um ser uno com a natureza, o que vê no explorador também parece ser uno e sem distinção. Contudo, como vimos, não se sabe o que ela é de fato, já que nossos parâmetros de leitura não conseguem assimilar sua existência. Talvez essa reação da Pequena Flor possa ser entendida como um contradiscursivo, no exato momento em que as perspectivas se invertem e ela ri dos esforços científicos e culturais do explorador, o qual, tendo rompido seu laço com a natureza, não pode mais compreendê-la na imanência de seu antropomorfismo.

## Considerações finais

---

O despertar da primavera nos contos analisados evoca a noção de uma natureza indomável que renasce impune e infinitamente, repleta de seres vivos com intencionalidade, que se interpenetram em rede e compõem mundos outros, nos quais hierarquias entre espécies são suprimidas em favor de compreensões mais simétricas e plurais do universo.

Verificamos exemplos de opressão nos três casos: em “Amor”, social, da mulher que vive em uma sociedade patriarcal; em “A menor mulher do mundo”, epistemológica e racial, em relação ao que é diferente, resistente a engavetamentos facilitadores; em “O Búfalo”, especista e capitalista, do homem que tortura animais aprisionando-os para seu usufruto. Nos três textos, o amor é definido em termos bem diferentes da visão romântica tradicional, já que é estreitamente vinculado ao ódio, ao mal-estar, mas também à pura imanência e imprevisibilidade da vida, onde as coisas simplesmente são, crua e impunemente. Amar é se reconciliar com a vida: *amor fati* nietzschiano.

A despeito de todos esforços dessa cultura antropocêntrica e excluente, um mundo primordial volta à tona, desestruturando seus fundamentos. As

personagens hesitam e, temendo o poder de transformação da visão, desviam os olhos, buscando em vão resistir à metamorfose iminente de se descobrir em outros mundos, ocupando outras perspectivas. A ênfase na singularidade e contingência da vida, em que rege a subjetivação integral dos seres, assinala uma superação do dualismo entre corpo e espírito.

*Laços de família*, e a literatura de Clarice em geral, nos transporta a mundos paralelos, abrindo nossa visão de leitores a perspectivas incompatíveis, inserindo-nos numa potencialidade vital que não conhece limites *a priori*, semelhante ao que o ocorre a um xamã. Poderíamos dizer que sua literatura se afeiçoa àquilo que Viveiros de Castro denominou de “economias intelectuais de tipo não-ocidental” (2015: 73) ao se referir às imagens do pensamento selvagem. Assim, ainda que estejamos no âmbito da representação, a ficção de Clarice é tão atrelada à vida que não se tem mais a necessidade de inventar o outro, mas de sentir com ele. Adentrando sua cultura, temos a oportunidade de fazer uma experiência sobre a nossa própria, transformando-nos.

## Notas

---

<sup>1</sup> Para tal, a autora se pauta também no assim chamado *fictocriticism*, que vem sendo desenvolvido pelos australianos Michael Taussig (1993) e Stephen Muecke (2008).

<sup>2</sup> Entre outras/os pesquisadoras/es como Roy Wagner, Marilyn Strathern, Anne-Christine Taylor etc. Ou mesmo Tânia Stolze Lima, co-criadora do conceito de perspectivismo ameríndio.

<sup>3</sup> A proposta de Latour com este conceito é considerar humanos e não-humanos como dotados de capacidades semelhantes de atuação em âmbito social, discursivo e na natureza, buscando romper com o pensamento de tradição iluminista e sua divisão central entre natureza e cultura.

<sup>4</sup> Em sentido semelhante ao que Viveiros de Castro denomina de *outro não-conceitual*, ao referir-se ao pensamento dos povos ameríndios em que “a ausência do conceito racional pode ser vista positivamente como signo de desalienação dos povos concernidos, manifestando um estado edênico de não-separabilidade do conhecer e do agir, do pensar e do sentir etc. — uma imanência transcendente” (2015: 78). Este conceito serve de auxílio sobretudo para a análise do conto “A menor mulher do mundo”.

<sup>5</sup> Expressão aguda utilizada por Viveiros de Castro (2015: 120) em contexto de interpretação da filosofia de Deleuze, a qual, penso eu, também é perfeitamente aplicável à literatura de Lispector.

<sup>6</sup> No decorrer do texto, uso este termo outras vezes, em itálico, no sentido de *unheimlich* de Freud.

<sup>7</sup> A fim de uniformizar o texto, optei pelo uso do gênero feminino, ainda que algumas perspectivas narrativas destes contos possam ser lidas como representações de uma

visão essencialmente masculina e falocêntrica. Contudo, entendo essa possibilidade de leitura como sendo prevista pela autora, que joga ironicamente com essa abertura.

<sup>8</sup> Todas as citações de *Laços de família* (Lispector 2009b) serão indicadas em parênteses apenas com o número da página.

<sup>9</sup> Posicionamento exterior à personagem que, conforme prega o ponto fulcral da teoria de Bakhtin, garante o efeito estético distintivo na literatura.

<sup>10</sup> Como mencionado acima, baseio-me sobretudo na terminologia desenvolvida por Mieke Bal (1997), quem, aprofundando a teoria de Gerárd Genette, desenvolve um modelo narrativo que funciona em três camadas: o narrador, o focalizador e o ator. Utilizo-me também de sua tríplice divisão das camadas do texto entre texto propriamente dito (significante), fábula e história.

<sup>11</sup> Uma outra leitura possível poderia partir das teorias de Freud, sobretudo do *O mal-estar na cultura* (*Das Unbehagen in der Kultur*). Ainda que atento a este diálogo, ele não constitui o foco central de minha análise.

<sup>12</sup> No sentido de *intencionalidade* ou *subjetividade*, conforme esclarece Viveiros de Castro (2004: 228). A noção de um mundo dotado de agenciamento compartilhado encontra repescção também na teoria de *performatividade* de Karen Barad que, de certo modo, também perpassa a análise que aqui proponho: “The world is intraactivity in its differential mattering. It is through specific intra-actions that a differential sense of being is enacted in the ongoing ebb and flow of agency” (2003: 817).

<sup>13</sup> Ou neste trecho ainda mais diretamente pós-humanista, em que um objeto é personificado: “encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos” (21).

<sup>14</sup> Dentre diversas outras ocorrências em sua obra, destaco o antológico “O ovo e a galinha”, enfeixado em *A legião estrangeira* (1964). Na entrevista concedida a Júlio Lerner na TV Cultura, Clarice afirma ser este talvez o único conto que nem ela comprehende: “é um mistério para mim” (Lerner 1992).

<sup>15</sup> Que, entre outras possibilidades de aproximação na obra de Lispector, podemos entender como a substância spinozista, o que confirma também seu interesse pelo filósofo, impresso em sua obra já em seu romance de estreia, *Perto do coração selvagem*. Na terceira definição do primeiro capítulo de sua *Ética*, “Sobre Deus”, afirma Espinoza: “Por substância comprehendo aquilo que é em si e se concebe por si: isto é, aquilo cujo conceito não tem necessidade de o conceito de uma outra coisa, para que daí possa ser formado” (“Unter Substanz verstehe ich das, was in sich ist und durch sich begriffen wird; d.h. etwas, dessen Begriff nicht den Begriff eines anderen Dinges nötig hat, um daraus gebildet zu werden” (Spinoza 2014: 7). Caso não explicitamente mencionado, todas as traduções neste artigo são de minha autoria.

<sup>16</sup> No sentido aristotélico (Aristóteles 2005: 47).

<sup>17</sup> Segundo a definição de Bruno Latour em entrevista: “Gaia significa Tierra, sistema, planeta, pero no es una definición holística, es más bien un set de conexiones entre

la acción humana y la natural. Historia humana e historia planetaria se reúnen en un proceso que yo llamo “geohistoria”. Nuestros predecesores nunca imaginaron que íbamos a tener que tomar al planeta completo, con sus edades geológicas, como parte de nuestra historia” (Milos & Wolf 2015).

<sup>18</sup> Estou consciente da dimensão bem mais complexa das implicações concernentes à figura do xamã nas ontologias ameríndias. A aproximação aqui é mais um exercício de pensamento que uma analogia ou dialética rigorosa.

<sup>19</sup> No sentido dado por Isabelle Stengers (2015: 43-50) ao despertar agressivo deste organismo vivo que comumente denominamos “terra”.

<sup>20</sup> Diferente da kafkiana, não tão radical, mas mais extensiva em devires, visto que se desenvolve pelo contato com diferentes animais.

<sup>21</sup> Expressão semelhante ocorre em *A paixão de G.H.*: “uma assassina de mim mesma” (Lispector 2009a: 164).

<sup>22</sup> Na acepção que Viveiros de Castro atribui a esta palavra em sua teoria do *perspectivismo multinaturalista*. Para os ameríndios, a qualidade comum entre as espécies é a humanidade e não a animalidade, como prega a metafísica moderna. Nesse sentido, o conceito de pessoa é anterior, mais amplo e “superior logicamente” ao nosso de “humano”, além de ser estendido — ou recusado — a outras espécies, é definido como “centro de intencionalidade constituído por uma diferença de potencial interna” (Viveiros de Castro 2015: 47). A diferença entre as espécies está, portanto, no corpo, e não numa pretensa superioridade narcísica da alma “humana” (no sentido comum).

<sup>23</sup> Há, contudo, uma outra concepção de morte neste conto que se opõe à vista acima, para a qual a personagem não está preparada e não parece suportar: “o mundo de primavera [...] oh não mais esse mundo! [...] não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se” (131). É a morte impersonal e a consciência de que tudo continua, independentemente e além do indivíduo, como na *concepção pós-humanista da morte* de Rosi Braidotti (2014: 133-138), que foca a continuidade entre vida e morte, como numa tomada de consciência de nossa finitude e da fonte ininterrupta dos devires do ser-aí (*Dasein*). Tal aproximação permite um diálogo mais convincente, que, no entanto, pela extensão do artigo, não será aprofundado.

<sup>24</sup> Conforme esclarece Viveiros de Castro (2015: 61 e ss.), o que afirma o perspectivismo é um certo etnocentrismo, a condição humana é relativa e subtrativa, portanto não mútua: se vendo como humano, o jaguar nos vê como animais ou espíritos — e vice-versa, sucessivamente. É uma humanidade que não se dá na forma, substância ou figura, mas é “de fundo”. Esse parece, segundo Viveiros, o sentido da palavra “alma” nas ontologias indígenas.

<sup>25</sup> Em português, esse vocábulo revela duplo sentido, conotando tanto aquele que pesquisa e estuda uma nova região, como aquele que aufera lucros de maneira ilegal ou maldosa à custa de outros (em espanhol, a palavra se desmembra em *explorador* e

*explorador*, em inglês *exploiter* e *explorer*, e em alemão *Ausbeuter* e *Forscher*, etc.).

<sup>26</sup> Essa interpretação da narrativa de encaixe, baseada no livro *As estruturas narrativas*, de Todorov, foi desenvolvida por Neide Luzia de Rezende (1996: 37-44).

<sup>27</sup> Na tradução alemã do original francês: “Akteure definieren sich vor allem als Hindernisse, Skandale, als das, was die Unterdrückung stört, die Herrschaft aufhebt, was Schließung und Zusammensetzung des Kollektivs unterbricht” (Latour 2012: 115).

<sup>28</sup> “[o que é um mito?] Se você perguntasse a um índio americano, é muito provável que ele respondesse: é uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguiam. Essa definição me parece muito profunda” (Lévi-Strauss & Eribon apud Viveiros de Castro 2004: 229).

<sup>29</sup> Como foi o caso do estudo de Kamata Platt, que, segundo Chiappini (2004), peca pela análise que se quer politicamente correta. Chiappini defende sua posição fazendo uma observação precisa neste sentido: “Basta ler os textos que [Lispector] dedica aos bichos para perceber que a comparação de Pequena Flor com o macaco ou o cachorro não a desmerece, pelo contrário, a enaltece” (251).

## Referências

---

- ARISTÓTELES. (2005). *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret.
- BAL, M. (1997). *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Buffalo: University of Toronto Press.
- BARAD, K. (2003). Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter. *Journal of Women in Culture and Society*, 28(3): 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- CHIAPPINI, L. (2004). Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. Em: Pontieri, R. (ed.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra.
- BRAIDOTTI, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- BRAIDOTTI, R. (2014). *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- FREUD, S. (1915). *Die Verdrängung*. GWX: 248-261.
- HARAWAY, D.J. (1991). *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Londres: Free Association Books.
- HARAWAY, D.J. (2003). *The companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- HELENA, L. (1997). *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

- LATOUR, B. (1994). *Jamais fomos modernos. Ensaio de antropologia simétrica.* Tradução do francês de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34.
- LATOUR, B. (2012). *Das Parlament der Dinge.* Tradução do francês de Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- LERNER, J. (1992). A última entrevista de Clarice Lispector. *Shalom*, 27 (296): 62-69.
- LIBRANDI-ROCHA, M. (2012). Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O eixo e a roda*, 21(2): 179-202.
- LIMA, A.F. de. (2007). Representações do feminino em Laços de Família, de Clarice Lispector. (Dissertação de mestrado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- LISPECTOR, C. (2009a) [1964]. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, C. (2009b) [1960]. *Laços de família.* Rio de Janeiro: Rocco.
- MILOS, D. & Wolff, M. (2015). Bruno Latour, sociólogo y antropólogo francés: “El capitalismo nunca será subvertido, será aspirado hacia abajo”. <http://www.theclinic.cl/2015/02/04/bruno-latour-sociologo-y-antropologo-frances-el-capitalismo-nunca-sera-subvertido-sera-aspirado-hacia-abajo/>
- MOREIRA, M.G. (2007). Linguagem e melancolia em Laços de Família: Histórias feitas de muitas histórias. (Dissertação de mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- MUECKE, S. (2008). *Joe in the Andamas and other fictocritical stories.* Sidney: LCP.
- NASCIMENTO, E. (2011). Rastros do animal humano: a ficção de Clarice Lispector. Em: Maciel, M.E. (ed.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica.* Florianópolis: Editora da UFSC.
- NIETZSCHE, F. (2014). *Also sprach Zarathustra.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- NERUDA, P. (2004). *Livro das perguntas.* Porto Alegre. L&M Pocket.
- PEIXOTO, M. (1983). Family ties: female development in Clarice Lispector. Em: Abel, E. et al. (eds.). *The voyage in fictions of female development.* Connecticut: University Press of New England.
- REZENDE, N.L. de (1996). A problematização da alteridade no conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector. *Revista Magma*, 3(3): 37-44. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.1996.85916>
- SÁ, O. de (1993). *A escritura de Clarice Lispector.* Petrópolis: Vozes.
- SCHAROLD, I. (2000). *Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des ‚Anderen‘ in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J.M.G. Le Clézio.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

- STENGERS, I. (2015). *In catastrophic times: resisting the coming barbarism.* Lüneburg: Open Humanities Press.
- TAUSSIG, M. (1993). *Mimesis and alterity: a particular history of the senses.* New York: Routledge.
- VIVEIROS DE Castro, E. (2002). O nativo relativo. *Mana Online*, 8(1): 113-148.
- VIVEIROS DE Castro, E. (2004). Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *O que nos faz pensar*, 14(18): 225-254.
- VIVEIROS DE Castro, E. (2015). *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.* São Paulo: Cosac Naify.



# 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](mailto: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, Kíneraï, 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 *rraima*, 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 incessante 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*, *jibina* 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 “unsfern 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, desdeñadas por el frío acero, por las fábricas. La sociedad de los *Treibenden* cree en las máquinas, en los bancos, en la producción en serie de objetos y en la rentabilidad del dinero. La sociedad del *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.



# El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe

*The concept of *taypi ch'ixi* as a contribution to the study of Mapuche bilingual poetry*  
*O conceito de *taypi ch'ixi* como contribuição ao estudo da poesia Mapuche bilíngue*

Melisa Stocco

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

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

**Recibido:** 2017-05-05. **Devuelto para revisiones:** 2017-11-27. **Aceptado:** 2017-12-18

**Cómo citar este artículo:** Stocco, M. (2018). El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe. *Mundo Amazónico*, 9(1): 87-103. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64628>

## Resumen

En los tejidos andinos aymara, el *taypi* es el centro que ordena las simetrías, asimetrías y ritmos de la práctica textil. Silvia Rivera Cusicanqui retoma el concepto para referirse a un *taypi ch'ixi* como el espacio donde lo indígena y lo occidental se entrelazan y donde se evidencia la vitalidad de la compleja trama cultural latinoamericana. El presente trabajo busca indagar en la profundidad conceptual y la aplicabilidad de nociones como *ch'ixi* y *taypi* para analizar la práctica autotraductora en la actual poesía originaria bilingüe como un espacio intermedio pleno de tensiones, un tejido urdido en el conflicto y la complementariedad entre lenguas, culturas y subjetividades. Se analizarán poemas y metatextos de dos autores mapuche, Leonel Lienlaf y Adriana Paredes Pinda, en los que se plantea la tensión entre oralidad y escritura.

**Palabras chaves:** autotraducción; *taypi ch'ixi*; poesía mapuche.

Melisa Stocco. Licenciada en Letras y profesora de Lengua y Cultura Inglesas de la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Miembro del Centro de Literatura Comparada de la UNCuyo. Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de Argentina desde 2014 por su tesis sobre la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea. Becaria del Programa de Doctorados de Supervisión Binacional del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität Berlin (periodo agosto 2015-agosto 2016). meli.stocco@gmail.com

### Abstract

In Andean Aymara weaving, the *taypi* is the center which arranges the symmetries, asymmetries and rhythms of the textile practice. Silvia Rivera Cusicanqui takes up this concept to refer to a *taypi ch'ixi* as the space where the Indigenous and the Western interweave, and the vitality of the complex Latin American cultural fabric is evinced. This work seeks to study the conceptual depth and the applicability of notions such as *ch'ixi* and *taypi* to analyze self-translation in current bilingual poetry of Indigenous authorship as an in-between space of tension, a fabric weaved in the conflict and complementarity among languages, cultures and subjectivities. This discussion will be followed by the analysis of poems and metatexts by the Mapuche authors Leonel Lienlaf and Adriana Pinda, which deal particularly with the tension between orality and writing.

*Keywords:* self-translation; *taypi ch'ixi*; Mapuche poetry.

### Resumo

Nos tecidos andinos aymara, o *taypi* é centro que ordena as simetrias, assimetrias e ritmos da prática têxtil. Silvia Rivera Cusicanqui retoma o conceito para referir-se a um *taypi ch'ixi* como o espaço onde o indígena e o ocidental entretêm-se e onde evidencia-se a vitalidade da complexa trama cultural latino-americana. O presente trabalho visa indagar na profundidade conceitual e a aplicabilidade de noções como *ch'ixi* e *taypi* para analisar a prática auto-tradutora da atual poesia originária bilíngue como um espaço intermédio pleno de tensões, um tecido urdido no conflito e a complementariedade entre línguas, culturas e subjetividades. Analisaram-se poemas e metatextos de dois autores Mapuche, Leonel Lienlaf e Adriana Paredes Pinda, nos quais planteia-se a tensão entre oralidade e escrita.

*Palavras-chave:* auto-tradução; *taypi ch'ixi*; poesia Mapuche.

*Me prometo:*

*Antes que los años estrangulen mis recuerdos  
o la madre naturaleza me acune en el regazo del olvido  
con esta hebra poética me obligo a zurrir la tierra  
que me fue legada con muchas heridas.*

Graciela Huinao

## Introducción

---

Una de las tantas enseñanzas que dejara el encuentro que nos reunió en diciembre de 2015 en Berlín fue la de asumir el desafío, a la vez arduo y apasionante, de lanzarnos a la tarea de elaborar enfoques y perspectivas inspiradas en la complejidad conceptual que urden los *kirigai* minika de la Amazonía colombiana: un pensamiento encarnado en el cuerpo, no excluyente, en el que se entrelazan elementos en tensión, que trasvaza y a la vez sostiene, que deja fluir y a la vez visibiliza las múltiples memorias de nuestro continente. Siguiendo con esta línea de conceptos instalados en la práctica concreta del tejido de los pueblos originarios de América Latina, es que propondremos analizar el potencial explicativo de la noción de *taypi ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui en el ámbito específico del estudio de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea.

Este artículo partirá analizando el sentido de ambos términos: *taypi* y *ch'ixi*. Luego, discutiremos el lugar que les asignamos como alternativa teórica en el ámbito de los estudios literarios, haciendo un repaso crítico de otras categorías que han discutido y explicado el mestizaje como forma de caracterizar las producciones culturales del continente, en particular la literatura indígena, tales como transculturación, hibridación y heterogeneidad. Finalmente, nos remitiremos a poemas y metatextos de dos autores mapuche, Leonel Lienlaf (Alepue, Ngulu Mapu, 1969) y Adriana Pinda (Osorno, Ngulu Mapu, 1970). Los poemas en cuestión, “Rebelión” de Lienlaf y “*Parías zugun*” de Pinda, serán leídos como tejidos/textos cuyos hilos urden un centro o *taypi* situado en el acto autotraductor, desde el cual se evidencia su carácter *ch'ixi*, en los entrecruzamientos y tensiones que se dan entre las lenguas y en el vínculo entre escritura y oralidad tematizado en ellos.

### *Taypi ch'ixi*

---

De acuerdo con Eva Fischer (2008), el *taypi* es el centro que ordena las simetrías, asimetrías y ritmos de la práctica textil. En términos conceptuales y también referidos a la organización social de las comunidades aymara, Patricia Beltrán lo explica como el lugar de reunión de elementos *awqa* o antagónicos, por lo tanto, “el lugar donde pueden vivir las diferencias”, un espacio donde se dan la concentración y la multiplicidad de fuerzas: “una fuerza centrífuga que tiende a alejar uno del otro los dos términos opuestos y una fuerza centrípeta que asegura la mediación” (Beltrán 2003: 137). Esta definición del *taypi* se ajusta a lo que Silvia Rivera Cusicanqui ha rescatado como su cualidad fundamental: la capacidad, compartida con otros términos de la lengua y cultura aymaras, para acoger la creatividad en la tensión, y la productividad en la contradicción. Rivera Cusicanqui llama a esta propiedad una “lógica trivalente”, superadora de la lógica aristotélica, en la que “A es A y no puede ser B. En aymara, A puede ser al mismo tiempo B” (en Santos 2015: 95). Se trata de una estructura dinámica que la propia Rivera Cusicanqui ha caracterizado como “un tercer espacio” donde los opuestos “coexisten de un modo contencioso” (en Santos 2015: 95).

A su vez, la pensadora boliviana ha asociado el término *taypi* a su noción de lo *ch'ixi*. El alcance epistemológico que adquiere este concepto dinámico nos enfrenta a la elaboración de una visión no dual y, en ese sentido, presenta un fuerte potencial descolonizador. En su obra *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Rivera Cusicanqui 2010a), la autora reasume los complejos matices de significado de la palabra *ch'ixi* para pensar la situación de mestizaje de la sociedad, en primera instancia boliviana pero, en nuestra opinión y a pesar de las singularidades de cada región, aplicable a toda América Latina. Así explica el fondo ancestral de este término:

La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa, ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. (Rivera Cusicanqui 2010a: 69)

Por lo tanto, “lo *ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto [y plantea] la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (Rivera Cusicanqui 2010a: 70). Resaltamos dos puntos de esta caracterización: en primer lugar, el hecho de, nuevamente, no plantear una resolución armónica o síntesis de la diferencia cultural. Por el contrario, se pone en evidencia el carácter de incommensurabilidad entre culturas y lenguas y la tensión entre la búsqueda de consenso o “complementariedad” y el conflicto o “antagonismo”. En segundo lugar, el énfasis puesto por Rivera Cusicanqui en una temporalidad no secuencial sino multidireccional y reactualizadora del pasado.

El recurso a conceptos de un conocimiento situado, como el que ofrece Rivera Cusicanqui, es de gran relevancia, además, para pensar prácticas discursivas plenas de contradicciones y tensiones, como es el caso de las literaturas indígenas y, en particular, del acto autotraductor castellano-lengua vernácula.

## Lo *ch'ixi* como categoría alternativa en los estudios literarios

---

Como señala Martin Lienhard, “ya en el primer siglo del periodo colonial surge la idea de que la naciente ‘cultura latinoamericana’ —si se me permite este anacronismo— es el resultado de una mezcla entre las diferentes culturas en contacto” (1990: 132). En los diversos intentos por caracterizar las literaturas indígenas —o “literaturas alternativas” para el autor de *La voz y su huella*— se suele insistir en el rasgo de la mezcla. Podemos comenzar por hacer eco de lo que Arnold Krupat dice al respecto de la *Native American literature* en Norteamérica:

In varying degrees, all verbal performances studied as “Native American literature”, whether oral, textualized, or written, are mixed, hybrid; none are “pure” or, strictly speaking, “autonomous”.

[En grados variables, todas las performances verbales estudiadas como “literatura nativo-americana”, ya sean orales, textualizadas o escritas, son mixtas, híbridas; ninguna es “pura” o, estrictamente hablando, “autónoma”. En particular, la literatura escrita nativo-americana es una práctica intercultural]. (Krupat 1998: 21)

Ya en el ámbito de la poesía mapuche, Luis Cárcamo-Huechante, por ejemplo, habla de los “hibridismos de la experiencia urbana” (2007: 384) de muchos de los autores cuya obra es antologizada en *La memoria iluminada*, así como de la ampliación de la “condición fronteriza e híbrida del sujeto” (2007: 388). Sergio Mansilla Torres muestra puntos coincidentes cuando refiere a “la emergencia de nuevas identidades que toman la forma de mestizajes múltiples, dinámicos, subversivos, dolorosos a veces” (2012: 13). Por su parte, Rodrigo Rojas describe la posición de los poetas mapuche “en la intersección de dos culturas” y a sus obras como situadas en “un espacio de fronteras difusas, donde dos idiomas y culturas se traslanan” (2009: 23). Rojas termina por referirse a estos espacios como “híbridos”, en los que, aclara, a diferencia de “los parámetros desarrollados por Bhabha y García Canclini”, las tensiones entre culturas no se resuelven, “se transforman en algo impredecible, en un tercer espacio entre dos puntos, produciendo la fisura por donde se cuelan esas tensiones, los equívocos culturales, la diferencia” (2009: 28).

James Park, por otra parte, sugiere revisar el concepto de “mestizaje” tal como lo entienden los poetas mapuche al referirse a sus textos como “poesía mestiza”:

Sospechamos, no obstante, que poesía mestiza, en este caso particular, aludiría a un tipo de registro textual que exhibe la deliberada intencionalidad política de escribir una poesía que despliega significaciones que reconoce orígenes diversos, no solo en términos de diferencia cultural, sino también (y quizás lo más importante), en términos de diferencias sociales y de poder. Tal intencionalidad se traduce en huellas textuales que nos conducen, nos impelen en realidad, a leer la poesía como una historia genealógica de su propia escritura. (Park 2010: 11)

Coincidimos con los puntos que aquí resalta Park y con las críticas de Rojas a los parámetros de la hibridez —aunque más sea para nosotros en el caso de García Canclini que en el de Bhabha—, pero además creemos necesario revisar estos términos, con los cuales se continúa describiendo la poesía mapuche contemporánea y otras literaturas indígenas, y pensar además en otras alternativas. Específicamente, nos interesa la de “lo ch'ixi” elaborada por Silvia Rivera Cusicanqui desde las teorías deconstrutivistas y decoloniales o, como prefiere la propia autora, “demoleadoras” y “anticoloniales”. Con esta propuesta, asumimos la necesidad de posicionarnos ante el “desafío teórico y político” que proponen Arturo Arias, Luis Cárcamo Huechante y Emilio Del Valle Escalante:

[...] lograr sobreponernos a los modelos conceptuales con los cuales se tiende a estudiar las literaturas indígenas en muchos departamentos de letras (si es que se estudian, lo cual ya sería una excepción), siguiendo mecánicamente “modelos” de la teoría literaria europea, pautas paternalistas de los indigenismos latinoamericanos de larga data y dominio, o bien agendas de los denominados “estudios subalternos” y “teorías postcoloniales” instalados en la academia estadounidense y copiados en otros centros [...]. (Arias, Cárcamo Huechante & Del Valle Escalante 2011: 9)

Antes de justificar nuestra elección por el concepto de “lo *ch'ixi*” para encuadrar la práctica discursiva bilingüe de autores originarios, debemos entonces referirnos, al menos brevemente, a aquellas otras categorías que se han utilizado para caracterizar las literaturas indígenas y otras producciones literarias en América Latina.

Ángel Rama retoma de la antropología, más específicamente de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, el concepto de “transculturación” para referirse a las transformaciones que atraviesa una cultura al entrar en contacto con otra(s). Cuando se aplica a las obras literarias, aclara Rama, “se deben tener en cuenta los criterios de selectividad y los de invención, que deben ser obligadamente postulados [en] una comunidad cultural”. Así, el crítico uruguayo define cuatro operaciones del proceso transculturante: “pérdidas, selecciones redescubrimientos e incorporaciones [las cuales] se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural” (Rama 2008: 47).

Las observaciones de Rama nos remiten a una visión armonizadora del contacto cultural, en la que los conflictos que emergen en una cultura —o en este caso en un sistema literario supuestamente homogéneo— desembocan en una resolución autorregulada. Cuando se refiere, por ejemplo, a las lenguas indígenas en relación con el indigenismo, lo que busca caracterizar en él son los procedimientos de “armonización” por los cuales la lengua castellana reinstala el equilibrio: “En el caso de personajes que utilizan alguna de las lenguas autóctonas americanas, se procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una lengua artificial y literaria, [lo cual es descrito como estrategia para proponer] la unificación lingüística del texto literario” (Rama 2008: 49). En definitiva, no decimos nada nuevo cuando repetimos estas críticas al concepto de “transculturación”, pero vale la pena recordar la aseveración de Antonio Cornejo Polar de que “la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje” (1997: 341-342).

Por otra parte, la noción de “hibridez” o “hibridación” tal como la elabora Néstor García Canclini, es decir como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2003: 3), ha sido también suficientemente criticada y revisada por el propio autor en su artículo “Noticias recientes sobre la hibridación”. En este texto García Canclini responde a varias de las apreciaciones hechas por Cornejo Polar en 1997, entre ellas, a la del origen biológico del término. García Canclini defiende la idea de hibridación planteando que “uno no tiene por qué quedar cautivo en la dinámica biológica de la cual toma un concepto” (2003: 4) y que la noción es productiva al permitir “lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas” (2003: 5).

Sin embargo, y más allá del reconocimiento explícito que el autor hace de la necesidad de “situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, ‘contradicción’, ‘mestizaje’, ‘sincretismo’, ‘transculturación’ y ‘creolización’” (2003: 7), sigue existiendo en su propuesta conceptual un trasfondo de binarismo muy claro. Esto se revela cuando sostiene que:

[...] en la última década se ha hecho bastante para reconocer el carácter contradictorio de los procesos de mezcla intercultural al pasar del simple carácter descriptivo de la noción de hibridación —como fusión de estructuras discretas— a elaborarla como recurso para explicar *en qué casos las mezclas pueden ser productivas y cuándo los conflictos siguen* operando debido a lo que permanece incompatible o inconciliable en la prácticas reunidas. (García Canclini 2003: 8. Cursivas fuera de texto)

Es decir, a pesar de admitir la conflictividad de todo proceso de contacto cultural, García Canclini parece sostener la equivalencia conceptual entre “productividad” y “conciliación”, con lo cual la hibridez se daría solo en casos que logran una suerte de fusión armónica. En contraposición, lo que es calificado de “incompatible” o “inconciliable”, o sea aquello que permanece en conflicto, es entendido como una “salida de la hibridez”, y por lo tanto es excluido de lo que el autor reconoce como procesos interculturales: “al preguntarnos qué es posible o no hibridar estamos repensando lo que nos une y nos distancia” (2003: 15).

Como contraparte, el propio Antonio Cornejo Polar, en un intento explícito por abordar el carácter conflictivo de las producciones literarias latinoamericanas a partir de la figura del migrante, propone el concepto de “heterogeneidad”:

Mi hipótesis primaria tiene que ver con el supuesto [de] que el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico. Acoje [sic] no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino —al contrario— que el allí y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y —hasta si se quiere, exagerando las cosas— esquizofrénicas. (Cornejo Polar 1996: 841)

Si seguimos la crítica que David Sobrevilla (2001) ha hecho al concepto de Cornejo Polar, las objeciones están asociadas a la falta de precisión de las ideas de “sistema” y “totalidad”, tal como las utilizaba el crítico. Si bien Cornejo Polar resalta la importancia del conflicto y la necesidad de ver más allá de una síntesis que puede simplificar o invisibilizar las instancias de inestabilidad y contradicción, se sigue pensando en términos de un resultado, en este caso, de una “totalidad conflictiva”. Además, se puede pensar en la

“heterogeneidad” como noción complementaria más que antagónica de la “transculturación”, en tanto esta última puede entenderse como una de las dinámicas al interior de la situación descrita por la primera.

Sin desmerecer ninguna de estas propuestas conceptuales, que han sido y siguen resultando productivas en el campo de los estudios culturales y literarios latinoamericanos, consideramos la noción de lo *ch'ixi* como un alternativa teórica con un rico potencial epistemológico que, en lugar de pensar los procesos de contacto cultural en un discurrir temporal seudoevolutivo, por el cual dos elementos diversos y preestinentes vienen a reunirse y a crear un tercero armónico e inédito, entiende que “la identidad originaria es contemporánea [...]. No está fija ni petrificada, tiene rostros y máscaras disímiles y se recrea constantemente en prácticas impuras, donde lo tradicional se instala en lo contemporáneo” (Hernando Marsal 2011: 167-168).

Asimismo, creemos que el cariz político del concepto de “lo *ch'ixi*” es también de gran importancia. Como sostiene Rivera Cusicanqui, “yo hablo de la identidad *ch'ixi*, que es la identidad manchada, es una identidad donde lo indio está manchado de blanco y lo blanco está manchado de indio; y en esa mancha, en ese abigarramiento, está la fuerza de la descolonización” (en Santos 2015: 98). De esta manera, la autora resignifica el concepto de mestizaje, pues el reconocimiento de su raíz histórica permite asumir la contradicción vivida y desde ella dar paso a procesos de descolonización conscientes:

El mestizaje auspiciado por el Estado es un mestizaje basado en el olvido. Tienes que olvidar tus raíces para creer que eres un ser nuevo, un producto hibrido. Por eso combatío mucho la noción de hibridez. Incluso desde la visión indígena lo híbrido es la mula, que es estéril no tiene descendencia. Esa esterilidad conceptual también podríamos asociarla al mestizaje [...]. [Lo mestizo] no es híbrido, es un ser donde están yuxtapuestas identidades antagónicas que no se funden nunca entre sí. Esa es la potencialidad del mestizo que puede descolonizarse y puede también participar de estas luchas anticoloniales, porque desde un cierto ángulo cultural todos somos mestizos. (En Santos 2015: 118)

En cuanto concepto problematizador de las ideas de hibridez y transculturación como procesos que cierran simplificadamente en un supuesto producto armónico, lo *ch'ixi* enfatiza la contradicción y el conflicto, y además los resignifica como productivos. Es necesario empezar por reconocer el trasfondo de inestabilidad, discrepancia y tensión en todo proceso de contacto cultural para comprenderlo más profundamente en su diversidad. Además, el concepto de “lo *ch'ixi*” permite tanto apreciar el proceso histórico y en permanente reactualización de la conformación de identidades, como comprender que el contacto cultural puede dar lugar a espacios de descolonización.

Para explorar la compleja urdimbre del *taypi ch'ixi*, nos remitiremos a ejemplos concretos de la poesía mapuche bilingüe en los que se tematiza el acto mismo de la escritura como paradoja que a la vez somete y empodera al autor originario. Como señala Selnich Vivas Hurtado:

[...] a la poesía escrita llegan todas las culturas ancestrales a través de un profundo malestar con y en la escritura. Malestar que, en primer lugar, tiene que ver con la historia de la escritura [...]. Si pensamos en que quien escribe es un poeta americano, por ejemplo, entonces escribir es recrear la forma en que se impuso la escritura a las culturas aborígenes de América. Escritura, decapitaciones y delito son tres elementos que no se suelen combinar, pues aún hoy se niegan los homicidios y las masacres de la escritura durante el robo de los territorios. (Vivas Hurtado 2015: 55)

A través de algunos metatextos y de un poema de Leonel Lienlaf y otro de Adriana Pinda indagaremos en torno a ese malestar originado en la occidentalización y castellanización impuestos al pueblo mapuche, por los cuales la escritura se piensa como herida de la colonización pero también como herramienta de reivindicación.

## La “escritura rebelde” de Leonel Lienlaf

---

El tono paradójico ante la escritura se evidencia en el siguiente texto bilingüe del poeta de Alepué:

### Kuwü ñi aukan

Ñi kuwü  
ailay wirialu  
kiñe fücha profesor  
ñi dungu.

Ñi kuwü  
ailay wirialu  
Inchenodungu  
Ñiküfalu eimi  
Pienew  
ñi kimngam ñi ñiküfun.  
Ñi kuwü feipienew  
Mapu pepi wiringelay.

### Rebelión

Mis manos no quisieron escribir  
Las palabras  
De un profesor viejo.

Mi mano se negó a escribir  
aquello que no me pertenecía.  
Me dijo:  
“debes ser el silencio que nace”.

Mi mano  
me dijo que el mundo  
no se podía escribir.

(Lienlaf 1989: 78-79)

El poema parece remitirnos al recuerdo de una clase en una institución de educación formal chilena, y a un yo lírico niño o joven enfrentado al extrañamiento ante la imposición del acto de escritura y la irrupción que dicha práctica genera a nivel corporal, representado metonímicamente por las manos. La tensión se presenta cuando el poema manifiesta una negación de la escritura siendo él mismo un texto escrito, la paradójica “transcripción” de lo que la mano le dice/dicta al yo lírico. El cuerpo se rebela ante lo que supone una forma extraña de entender la palabra y su relación con el mundo. Mientras que en castellano, la lengua que no le pertenece, la escritura busca apropiarse del mundo, el cuerpo insiste en un silencio “orgánico”, en manos que digan el mundo desde el contacto en lugar de la escritura. Esta opción que el cuerpo —simbolizado en la mano que “dialoga” con el hablante lírico— hace por el silencio puede interpretarse, siguiendo el análisis de Joanna Crow (2008: 228) tanto de manera negativa como positiva. En su negatividad, plantea la imposibilidad de comunicación, el silenciamiento de la lengua “otra” que representa el mapudungun en el contexto educativo formal. Pero por otro lado, puede entenderse como un silencio positivo, en cuanto emblema de resistencia, un “silencio que nace”, que está vivo y emerge en el ámbito de disciplinamiento para comunicar su rebelión ante la autoridad que le dicta un decir que no le pertenece.

Esta rebelión del cuerpo es concomitante con la reivindicación de la oralidad mapuche. En una comunicación con Malú Sierra, Leonel Lienlaf explica esta concepción de la lengua de la siguiente manera:

El mapudungun nunca se ha escrito. Porque es un idioma de creación, una lengua poética. Se va creando en la medida [en] que se habla, porque se entiende en términos de ideas; no de palabras exactas. En los *nguillatunes*, por ejemplo, las palabras en sí no tienen significado alguno. Lo tienen en términos de idea, en un contexto. Porque se van juntando palabras, se van deshaciendo, se va creando un movimiento de lenguaje que no se puede poner en una regla. (Sierra 2000: 57)

El mapudungun es una lengua oral, “nunca se ha escrito”, declara Lienlaf. Sin embargo, lo que se presenta como un axioma es rebatido en la práctica con la decisión de llevarla a la escritura en una poética bilingüe. En el poema seleccionado, la tensión emerge entre las versiones del texto conformando un *taypi ch'ixi* a medida que cotejamos los puntos de complementariedad y antagonismo entre ellas. Para empezar, el título: mientras que en castellano se reduce a “Rebelión”, en mapudungun “*Kuwü ñi aukan*” acentúa que se trata de la rebelión de las manos (*kuwü*), de un cuerpo en revuelta contra lo impuesto.

En la sintagmática de las versiones hallamos algunas diferencias importantes en algunos versos. Por ejemplo, mientras la versión en castellano presenta las variaciones “Mis manos no quisieron escribir” y “Mi mano se negó a escribir”, la versión mapuche recurre a la repetición de “*Ñi kuwü/*

*ailay wirialu*". Acaso sea relevante aquí recordar que Lienlaf suele cantar las versiones mapuche de sus textos y que, en ellos, la impronta de la oralidad es fundamental en la composición y declamación, con lo cual el recurso a la repetición no es extraño en este caso para marcar cierto ritmo y sonoridad.

Asimismo, en la versión en mapudungun irrumpen un término castellano, "profesor", para referirse al docente en la escuela, rol propio de la educación formal *wingka*. Esta palabra, con su sonoridad y significación, pareciera representar el extrañamiento del yo lírico ante una figura representante de la cultura dominante y genera la misma sensación en el lector.

Finalmente, destacamos también la creación del término *inchenodungu*. Se compone de *inche* 'yo', la negación *no* y *dungu* 'palabra', es decir, 'yo-no-palabra', 'palabra que yo no soy', que no me representa. La capacidad sintética del mapudungun como lengua aglutinante se destaca en este término, que compone por sí solo una línea de la versión mapuche y que, en castellano, es ampliada y complementada por el autor en los versos "aquel que no me pertenecía".

Este poema bilingüe de Lienlaf evidencia la trama compleja de la autotraducción como un *taypi ch'ixi* en varios planos. Por un lado, notamos que la temática del texto es el vínculo contradictorio que sostiene un yo lírico expuesto a la práctica de la escritura desde una educación castellanizadora y occidentalizante y la reacción que esta exposición le causa, a la vez que el medio de expresión contra el cual se produce la revuelta es, paradójicamente, el mismo que se utiliza para manifestarla. Por otro lado, esta tensión se reproduce a escala de los versos de ambas versiones, presentando diferencias, neologismos e inserciones que evidencian antagonismos y complementariedades semánticas. De esta manera, el autor logra reproducir en el poema ese debatirse "en la arena de antagonismos y seducciones" que es el *taypi ch'ixi* de la escritura doble.

## La "escritura hechizada" de Adriana Pinda

---

La poeta, docente y *machi*<sup>3</sup> Adriana Pinda ha trabajado a profundidad en su poesía la problemática de la pérdida histórica y personal de la lengua mapuche. En el contundente prólogo a su poemario *Üi*, la autora señala que con el paso de una lengua a otra por imposición de los poderes coloniales primero y estatales modernos después "algo se quebró en nuestros procesos cognitivos" y que su impacto "no ha sido gratuito, nos ha costado sangre y esperanza" (Pinda 2005: 11). En ese quiebre, hallamos otro *taypi ch'ixi*, otro centro en el que se median y tensan posiciones contradictorias: Pinda encuentra allí un abismo de violencias y socavamientos, un "dolor epistémico" como señala Javier Soto (2016), pero también una grieta por la cual la palabra se cuela y revela la propia identidad "champurria", tensionada y consciente de las diversas herencias culturales que la componen: "finalmente lo único

que tengo, lo único que soy, y el único *tuwün*<sup>[4]</sup> y *küpan*<sup>[5]</sup> posible para los seres como yo, es la palabra. Soy la machi Pinda<sup>[6]</sup> ‘Pichun’<sup>[7]</sup> y mi boca, la pichana del colibrí, es mi pluma destellante, mi única herencia y mi don” (Pinda 2014).

En su último poemario, *Parias zugun*, de 2014, la poeta firma solo con su apellido materno de origen mapuche y borra el apellido “Paredes” de origen español. Hay ya aquí un interés claro por resaltar su linaje materno, el cual la liga al mundo mapuche y a su lengua: “soy una machi champurria, a mala honra, solo mapuche de madre, lo que ya me hace ‘ambigua’” (Pinda 2014). El título del poemario refiere, a su vez, a la lengua o “zugun” de los parias, los excluidos, los marginados y olvidados: los “condenados de la tierra” al decir de Franz Fanon. Una vez más, Pinda pone en la lupa los afectos que genera en su historia, y por extensión en la de gran parte del pueblo mapuche, la expropiación de su derecho a conocer su lengua vernácula. Desde ese dolor, la autora construye el silabario de los parias: un “zugun” herido, fantasmal y ardiente. Así inicia el poema que da título al libro:

A mi madre Marina Pinda Antías, este mi duelo  
a la hija de la hija de la hija de la hija...

entonces / la vi / ardiendo / dentro de mí / una vez más / la lengua / sus incontenibles / pétalos de plata / abriéndose / miel ajenjo escozor proscrito / desentrañando / el silabeante / éxtasis perdido / el soplo *neyen* / rajadura de leche / parturienta / llama / la lengua / ardiéndose / y lamiendo / fatua / las espesuras malignas del mundo / Entonces vi los códices / arder / yo *wekvfe*. (Pinda 2015: 362)

Si bien Pinda no recurre en este caso a las versiones paralelas en castellano y mapudungun —práctica escritural que sí ha llevado a cabo en otras instancias—, interesa la inserción de las palabras mapuche en el flujo poético en castellano, cuyo peso semántico marca hitos en el texto y, por encima de este, en el pensamiento de la poeta. La lengua que el hablante lírico ve arder dentro suyo es el mapudungun, la lengua del “escozor proscrito”. En términos de Jacques Derrida, el monolingüismo en una lengua que no es la propia desencadena “la pulsión genealógica, el deseo del idioma” que ha sido interdicto, lo cual implica “una opción por la memoria” al decir de Liliana Ancalao: “el movimiento compulsivo hacia la anamnesis, el amor destructor de la interdicción” (Derrida 1997: 100). Esa pulsión es la que empuja a la recuperación de la memoria perdida de las mujeres de la familia, lo cual se hace presente ya en el epígrafe a estos versos, cuando Pinda dedica el poema a su madre y declara estar en duelo por la sucesión incontable de hijas que conforman el linaje que hasta ella llega: “mis extraviadas abuelas machi, vapuleadas y denostadas” (Pinda 2014). Esta rememoración lleva también a asumir una tarea por todas ellas: recuperar el canto. Así, más adelante la hablante lírica se refiere a un “matriarcado / de lenguas / en que vine / para que ustedes / vibren / dentro de mí / mis vivas todas / las que ya partieron/ cantan” (2014: 363).

El *neyen* o “soplo” es “éxtasis perdido” y “escozor proscrito”. Este *neyen* puede asociarse al título de su anterior poemario, *Üi*, ya que esa es la manera que elige la poeta para transcribir fonéticamente el sonido que exhala la machi en las ceremonias rituales y que, como ha explicado Mabel García, “refiere al instante de término de una oración cantada por el o la machi [...] al final de su estado de ‘küimi’ (trance) donde libera al espíritu que la(o) ha llamado o que la(o) ha habitado en el proceso ceremonial” (García 2012: 57). Con la inclusión de este término en mapudungun, Pinda acentúa un proceso personal de recuperación y resacralización de la lengua perdida, así como sus implicancias orgánicas vitales, en tanto aliento, pero también en tanto episteme. Esto mismo lo señala en el prólogo anteriormente mencionado: “el vacío de haber perdido la lengua es haber ultrajado el aliento y eso no tiene parangón, no tiene compensación, porque no se trata únicamente de un conjunto de articulaciones o de un puñado de oxígeno, se trata de una pérdida irreparable, la muerte de un mundo” (Pinda 2005: 12).

Así, lo irrecuperable se muestra fantasmal, una lengua “fatua”, misma palabra con que se caracteriza a las llamadas “luces malas” que se ven en los campos al anochecer y que se elevan de la sustancia de animales y vegetales en putrefacción. Estas referencias ligadas a la muerte se unen de manera inmediata con la imagen de un mundo de “espesuras malignas” en las que se vuelve a ser testigo de aquel hecho histórico de profundas implicancias culturales para los pueblos originarios como fuera la quema de los códices mayas en los procesos inquisitorios conducidos por Diego de Landa en 1562.

La hablante lírica se ubica en el lugar de testigo de estos hechos que representaron una de las formas de violencia epistémica más duras del colonialismo y, a la vez, se refiere a sí misma como “yo *wekyfe*”, otra palabra mapuche de particular relevancia, que refiere a entes espirituales que traen malestar y desarreglo al mundo. Una vez más nos remitimos al intertexto de *Üi*, cuando la autora señala el violentamiento y la desolación espiritual que la imposición del castellano ha supuesto para el pueblo mapuche, a la vez que el idioma hegemónico ha fungido de *wekyfe*, poseyendo a la autora en una escritura hechizada: “la cultura escritural nos convierte en desolados y desoladas, nos hace herederos de su imperialismo discursivo de su poder simbólico y nos desarmamos, estoy enferma posesa por el weküfe de la escritura” (Pinda 2005: 9).

Entonces puede interpretarse la doble referencia al testigo y al *wekyfe* como la simultánea y contradictoria posición de víctima y victimario, de perjudicado y cómplice del perjuicio en la que la poeta se siente, por sus orígenes, por un lado, y por su formación occidental, por el otro. El *wekyfe* reside en la lengua hegemónica que ha borrado la lengua ancestral y ha abierto la herida de la ambigüedad en la autora. Por ser “poeta y profesora, ‘machi escuelid’ como dicen las *papay*”, Pinda se define a sí misma como “una

anomalía, algo raro e indefinido” (Pinda 2014), una “bestia escritural” que sufre las contradicciones de quien “piens[a] que piens[a] desde el castellano” (Pinda 2005: 11). Allí Pinda elabora una poética que se corresponde con lo que Rivera Cusicanqui ha definido como la lengua del *taypi* descolonizador “consciente de sus manchas indias y castellanias”: “una sintaxis inscrita en el lenguaje propio y en la experiencia de la contradicción vivida” (2010b: 14). En el poemario “*Parías zugun*”, Pinda escribe sobre y desde las heridas históricas, situada en el *taypi ch'ixi* que teje la contradictoria relación entre la lengua hegemónica, el castellano, y la lengua de sus abuelas machi, el mapudungun.

## Conclusiones

---

Acordes con la búsqueda de enfoques más complejos y abiertos a un conocimiento situado, ligado a la memoria y las prácticas de los pueblos originarios, las categorías de *taypi ch'ixi* tomadas por Silvia Rivera Cusicanqui de la cultura aymara presentan una alternativa teórica de gran potencial explicativo para prácticas discursivas multilingües como las que implican las literaturas indígenas que se están desarrollando por todo el continente. A partir de la propuesta epistémica que lanza lo *ch'ixi* es posible oponer a las categorías analíticas de hibridez o mestizaje, en tanto fusiones armónicas y lineales, un escenario de prácticas culturales que, como señala la propia Rivera Cusicanqui, “pone de manifiesto una activa recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios, que forma un tejido en la frontera misma de aquellos polos antagónicos” (2010b: 5).

Con este trabajo hemos propuesto pensar los poemas mapuche bilingües como esos tejidos formados en la frontera, cuyos hilos urden un *taypi* situado en el acto autotraductor. Ya sean versiones paralelas como en el caso de Leonel Lienlaf, o bien se trate de textos en castellano en los que se insertan palabras del mapudungun como en Adriana Pinda, la práctica escritural de los autores manifiesta lo *ch'ixi*, es decir, lo conflictivo y contradictorio de dos lenguas y culturas que son a la vez *awqa*, expresiones enfrentadas, pero también complementarias en su antagonismo.

Además, la obra de ambos autores, atravesada por las heridas históricas y la violencia física y epistémica ejercida sobre su pueblo, evidencia en su poética la tensión entre oralidad y escritura. El “malestar en la escritura” (Vivas Hurtado 2015) que expresa la poesía originaria contemporánea implica, tanto para sus autores como para sus lectores, la necesidad de reflexionar sobre lo múltiple, diverso y complejo de estas prácticas discursivas, que han tomado un fuerte impulso, sobre todo en las últimas tres décadas, y que marcan un camino de gran riqueza para el futuro de la literatura en América Latina y un permanente desafío para los estudios literarios.

## Notas

---

<sup>1</sup> Me refiero al Simposio Internacional Cosmologías, Canastos, Poéticas: Entrelazamientos entre antropología y literatura, que tuvo lugar los días 11 y 12 de diciembre de 2015 en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín.

<sup>2</sup> “I prefer to speak about ‘demolition’ instead of ‘deconstruction’, and ‘anticolonial’ instead of ‘decolonial’, because I think it is more coherent to try to connect with the direct language of subalterns, rather than with the word-games of high-brow afrancesados intellectuals” (Rivera Cusicanqui 2014).

<sup>3</sup> “*Pu machi*, chamanes y agentes cosmovisionales de la cultura mapuche tradicional, cumplen roles de sanación y espiritualidad aún vigentes y en continua reelaboración [...]. Sus prácticas concitan vínculos de cohesión comunitaria basadas en el *küifi rakizuum*, el antiguo saber y hacer mapuche, que incluye un alto grado de conocimiento de medicinas elaboradas en base a la herboristería nativa (*lawen*), poderes de éxtasis y de posesión espiritual como el vuelo mágico durante estados especiales de conciencia (*kuymi*) que les permiten la visión (*pelontiün*) y comprensión de las enfermedades desde un ethos cultural propio, donde la salud de la persona (*aq che*) está íntimamente articulada a una noción de orden cosmológico y social.

“LOS roles religioso-políticos y de sanación de *pu machi*, sometidos a la devastadora presión colonial y la persistente colonialidad, han variado significativamente. En algunas regiones el contacto desigual con el catolicismo y luego el cristianismo pentecostal han dejado profundas huellas de diglosia en los signos de lo sagrado. Como agentes cosmovisionales sus prácticas tradicionales están en una continua reelaboración, aunque siempre ligada a los rasgos simbólicos de la sociedad mapuche con el mundo sagrado; una relación holística y variable que incluye el vínculo con los antepasados, la naturaleza, los animales, la tierra, las relaciones humanas intra e interculturales, entre otras razones que explican, por ejemplo, la resistencia sacralizada ante los desastres ambientales provocados por las compañías forestales o los emprendimientos hidroeléctricos transnacionales en territorios ancestrales” (Spíndola 2015).

<sup>4</sup> Lugar de procedencia y residencia.

<sup>5</sup> Familia de la que se procede.

<sup>6</sup> *Pinda* significa ‘colibrí’ en mapudungun.

<sup>7</sup> *Pichun* es ‘pluma’ en mapudungun.

## Referencias

---

- ARIAS, A., CÁRCAMO HUECHANTE, L. & DEL VALLE ESCALANTE, E. (2011). Literaturas de Abya Yala. *LASA Forum*, 43(1): 7-10.
- BELTRÁN, P. (2003). La representación del espacio y la organización social de la Comuna Cariquima. *Revista de Historia Indígena*, 6: 131-146.

- CÁRCAMO HUECHANTE, L. (2007). La memoria se ilumina. En: Huenún, J. (ed.). *La memoria iluminada. Poesía mapuche contemporánea*. Versión mapuchezüngun de Víctor Cifuentes. Málaga: Cedma.
- CORNEJO POLAR, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62(176-177): 837-844. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1996.6262>
- CORNEJO POLAR, A. (1997) Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana*, 63(180): 341-344. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1997.6197>
- CROW, J. (2008). Mapuche poetry in post-dictatorship Chile: confronting the dilemmas of neoliberal multiculturalism. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 17(2): 221-240. <https://doi.org/10.1080/13569320802228062>
- DERRIDA, J. (1997). *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial.
- FISCHER, E. (2008). *Urdiendo el tejido social. Sociedad y producción textil en los Andes bolivianos*. Viena, Berlin: Lit Verlag. <https://doi.org/10.1149/1.2830548>
- GARCÍA, M. (2012). El proceso de retradicionalización cultural en la poesía mapuche actual: *Üi* de Adriana Paredes Pinda. *Revista Chilena de Literatura* 81: 51-68. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/18723/19795>. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952012000100003>
- GARCÍA CANCLINI, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 7. <https://bit.ly/2KbMzsj>
- HERNANDO MARSAL, M. (2011). Más allá de la hibridez: la ciudad ch'ixi de Juan Pablo Piñero. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 38: 163-172. <https://doi.org/10.1590/2316-40183811>
- KRUPAT, A. (1998). *The turn to the native. Studies in criticism and culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- LIENHARD, M. (1990). *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.
- LIENLAF, L. (1989). *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile: Universitaria.
- MANSILLA TORRES, S. (2012). Los archivos de la niebla (Notas para leer Reducciones de Jaime Luis Huenún). En: Huenún, J. *Reducciones*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- PARK, J. 2010. Contextos, textos, y paratextos de Jaime Luis Henún Villa. *Líder*, 17: 9-17.

- PINDA, M.A. Paredes. (2005). *Üi*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- PINDA, M.A. Paredes. (2014). Cartas al país mapuche. En: Vidal, V. (ed.). *Anaquel Austral*. Santiago de Chile: Editorial Poetas Antiimperialistas de América. [http://virginia-vidal.com/anaquel/article\\_583.shtml](http://virginia-vidal.com/anaquel/article_583.shtml)
- PINDA, M.A. Paredes. (2015). Parias Zugun. *Cuadernos de Literatura*, 19(38): 362-364.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010a). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010b). *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2014). The Potosí principle: another view of totality. *E-Misférica*. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/e111-essay-the-potosi-principle-another-view-of-totality>
- RAMA, A. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- ROJAS, R. (2009). *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén.
- SANTOS, B. de Sousa (2015). *Revueltas: de indignación y otras conversas*. Bolivia: Alice.
- SIERRA, M. (2000). *Mapuche: gente de la tierra*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- SOBREVILLA, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 54: 21-33. <https://doi.org/10.2307/4531171>
- SOTO, J. (2016). *Parias zugun, de Adriana Pinda, una machi post/moderna/colonial*. [https://www.db-thueringen.de/receive/dbt\\_mods\\_00029264](https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00029264)
- SPÍNDOLA, J. (2015). Rituales de machi y subversiones de género en la poesía mapuche actual. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 17. <http://www.escriotorasyescrituras.com/rituales-de-machi-y-subversiones-de-genero-en-la-poesia-mapuche-actual>
- VIVAS HURTADO, S. (2015). *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Medellín: Sílabo, Editorial Universidad de Antioquia, Gelcil.



# De dobles y trocas: a propósito de la traducción del portugués al español de cantos marubo

*Of doubles and exchanges: about the translation of Marubo chants from portuguese into spanish*

*De duplos e trocas: a propósito da tradução do português para o espanhol de cantos marubo*

Carolina Villada Castro

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

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

**Recibido:** 2017-05-14. **Devuelto para revisiones:** 2017-06-27. **Aceptado:** 2017-06-30.

**Cómo citar este artículo:** Villada Castro, C. (2018). De dobles y trocas: a propósito de la traducción del portugués al español de cantos marubo. *Mundo Amazónico*, 9(1): 105-117.

<http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64860>

## Resumen

Este artículo propone un análisis poético de algunos fragmentos de los cantos marubo que traduzco de modo indirecto del portugués al español: “Raptada por el rayo” (*Kaná kawā*), “Payé Flor de Tabaco” (*Rome Owe Romeya*) y “Origen de la vida breve” (*Roka*), compilados y traducidos por el antropólogo brasileño Pedro Niemeyer Cesarino en su texto *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitología marubo* (2013). Ello con el fin de abordar las imágenes del traducir que nos traen los cantos, tales como el trato con las voces venidas de lejos a las que intenta responder el chamán-traductor con su escucha en “Raptada por el rayo”, la “troca de ojos” invocando su operar como cantador y doble en “Payé Flor de Tabaco” o el canto de la brevedad que recuerda la traducción como variación entre variaciones, siempre transitoria y fragmentaria en “Origen de la vida breve”. Esto me permitirá seguidamente indicar las contribuciones de la poética chamánica marubo para pensar el acto de traducción.

**Palabras clave:** cantos marubo; poética; traducción literaria.

Carolina Villada Castro. Profesional en Filosofía, UdeA-Colombia. Magíster en Estudios de la Traducción, Universidad Federal de Santa Catarina. Investiga las relaciones entre pensamiento, ficción y alteridad. Tiene experiencia en docencia cátedra, extensión universitaria, edición, traducción y fomento de lectura. carolina.villadacastro@gmail.com

### Abstract

This article proposes a poetic analysis of the translations of various fragments taken from Marubo chants. The songs analyzed are the following: "Raptada por el rayo" (*Kaná kawā*), "Payé Flor de Tabaco" (*Rome Owe Romeya*) and "Origen de la vida breve" (*Roka*), originally collected and translated by the Brazilian anthropologist Pedro Niemeyer Cesarino in his text *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitología marubo* (2013). The purpose is to analyze translation images present in the chants, for example: the contact with distant voices to which the shamans attempt to answer in Raptada por el rayo; the "exchange of eyes" as a reminder of the shaman as singer and double in "Payé Flor de Tabaco"; and the image of the song of brevity which reminds us that translation is a variation among variations, always fragmentary and provisional in "Origen de la vida breve". These images will allow us to point out the contributions of marubo shamanic poetics to reflect upon the act of translation.

**Keywords:** marubo chants; poetic; literary translation.

### Resumo

Este artigo propõe uma análise poética de alguns fragmentos dos seguintes cantos marubo: "Raptada pelo raio" (*Kaná kawā*), "Pajé flor de tabaco" (*Rome Owe Romeya*) e "Origem da Vida Breve" (*Roka*), transcritos e traduzidos pelo antropólogo brasileiro Pedro Niemeyer Cesarino em seu texto *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitología marubo* (2013). Proponho analisar as imagens que nos trazem os cantos, tais como: o tratamento com as vozes vindas de longe, às quais tenta responder o xamã-tradutor com sua escuta em Raptada pelo raio; a "troca de olhos", invocando seu operador como cantor e duplo em Pajé flor de tabaco, e o canto da brevidade, que lembra a tradução como variação entre variações, sempre transitória e fragmentada em "Origem da vida breve" – o que me permitirá, em seguida, indicar as contribuições da poética xamânica marubo para pensar o ato de traduzir.

**Palabras clave:** cantos marubo; poética; traducción literaria.

## Introducción

---

Los marubo son un pueblo indígena cuyas comunidades tradicionales están ubicadas en el Valle del Yavarí (*Vale do Javari*) y pertenece a la familia lingüística pano. Los fragmentos de cantos que analizaré: "Raptada por el rayo" (*Kaná kawā*), "Payé Flor de Tabaco" (*Rome Owe Romeya*) y "Origen de la vida breve" (*Roka*), fueron compilados y traducidos del marubo al portugués por Pedro Niemeyer Cesarino y traducidos indirectamente al español en mi disertación de maestría (Villada Castro 2017), traducción que ahora dispongo para este artículo. Niemeyer Cesarino es un antropólogo brasiler con un trabajo interdisciplinar entre la antropología, la literatura y la traducción que se ha ido tejiendo a través de su tesis doctoral *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia* (2011), su trabajo de traducción *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitología marubo* (2013) y la ficción *Rio acima* (2016). De este modo, en un intento por seguir multiplicando conexiones y pasajes, a continuación me dedicaré al análisis poético de los fragmentos de cantos chamánicos marubo para detallar sus imágenes y, específicamente, el modo como ellas permiten pensar el traducir. En suma, un gesto por pensar *con* la constelación imagética marubo la traducción literaria.

Para comenzar, un par de aclaraciones necesarias: me refiero al chamán como traductor no solo considerando los trabajos etnográficos de Carneiro da Cunha en “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução” (1998) o de Niemeyer Cesarino en *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia* (2011), sino también a partir del análisis de los cantos chamánicos, debido a la multiplicidad de voces de otros que ponen a reverberar. Seguidamente, al referirme a una poética chamánica marubo, intento abordar el potencial imagético de los cantos chamánicos, que nos proporcionan imágenes de gran belleza y potencial conceptual sobre el acto de traducir, tales como el trato con dobles-muertos en desvanecimiento, la troca de ojos o el canto de la brevedad; cada una de ellas roza tangencialmente la tarea del traductor por la que se pregunta Benjamin (1997), que los marubo nos permiten releer a través de sus cantos chamánicos.

## *Kaná kawá: el doble-muerto en desvanecimiento*

Los primeros fragmentos por analizar corresponden a “Raptada por el rayo” (*Kaná kawá, Raptada pelo raio*), relato amazónico marubo que narra la búsqueda del payé Samaúma (*Shono Romeya*) por su esposa muerta a través del cosmos. Es un intenso trayecto entre mundos, cielo y mundo de los muertos, que escenifica las tensiones debidas a la cremación del cuerpo de la mujer, pues según los rituales funerarios de los marubo solo el entierro permite mantener la relación de los dobles-muertos con su cuerpo y tierra natal. La estructura del canto es en anillo, pues como indica Niemeyer Cesarino, se puede constatar un “trayecto de ida simétrico al trayecto de vuelta, a través del cual el protagonista llega al mismo lugar de donde partió (su maloca)” (2013: 86).

En el comienzo del canto, la descripción contundente del hechizo, Yene Maya, mujer del payé Samaúma, muere por un rayo y su doble se disemina:

Versión marubo	Versión en portugués Pedro Niemeyer Cesarino (2013: 85-109)	Versión en español <sup>1</sup>
<i>Vo Shono Romeya</i>	Pajé Samaúma	Payé Lupuna,
<i>Yove kaya apai</i>	Pajé mais forte	payé más fuerte,
<i>Awé miméaitō</i>	Ali sempre vivia	allí siempre vivía,
<i>Ino Sheta Rekēne</i>	Mas Sheta Reké	pero Sheta Reké,
<i>Ino Sheta Wesí</i>	Sheta Wesí	Sheta Wesí
<i>Ayo Chai inisho</i>	E Ayo Chaí ao pajé invejam.	y Ayo Chaí al payé envidian.
<i>Yove vana Kêsho</i>	Soprocanto fazem	Hechizo hacen
<i>Sheni vana netâti</i>	E chega o soprocanto.	y llega el hechizo.
<i>Sheni vana nokoi.</i>		

*Yene Shavo Maya  
Wa kayā Shanēne  
Pani txiwávakīsho  
Awē rakāmaīnō  
Vari isī potxīni  
Kaná veananāki  
Wa Kaya nakiki  
Nao vaktīvakīki.*

*Awē aī toyā  
Kanā kawā yochīni  
Shatekamaīnō  
A veroyakīki  
Pakei kawāmāi  
Awē anō aīki  
Tetsō pakei kashōki  
Waishō aoi.*

Yene Maya, mulher  
No meio da maloca  
A rede pendura  
E ao deitar-se  
Bem ao meio-dia  
Um raio rápido  
O pátio da maloca  
Forte forte fulmina.

Sua mulher grávida  
Os espírito do raio  
Rasgam e retalham  
E ela tomba  
Diante do marido  
Que assim ampara  
A mulher desfalecida  
E começa a chorá-la.

Yene Maya, mujer,  
en medio de la maloca  
la hamaca cuelga.  
Y al acostarse  
bien al mediodía,  
un rayo rápido  
el patio de la maloca  
fuerte fuerte fulmina.

A su mujer  
embarazada  
los otros-rayo  
hieren y fragmentan.  
Y ella cae  
ante el marido  
que así ampara  
a la mujer desfallecida  
y comienza a llorarla.

Para Samaúma, el umbral del trayecto implica tornarse payé, pues solo así podrá cruzar el cosmos reticular y consultar los pueblos humanos y no-humanos que lo componen, preguntando por el doble de su mujer. En el proceso de traducción, dos conceptos marubo exigirán elecciones de traducción diversas a las de Niemeyer Cesarino (2013). Se trata de los términos marubo awē yovékāia traducidos al portugués por “em espírito muda-se” y que propongo traducir al español por “en otro se torna”. Mi elección intenta evitar el carácter metafísico que el concepto de espíritu tiene en la historia de Occidente, así como responder a la singularidad de la función del payé en el contexto marubo, es decir, su tarea de salir de sí y, a partir de esta exterioridad, lidiar con las alteridades del cosmos reticular marubo:

*Iki chināvaiki  
Makā tachi pei  
Peikia tsoasho  
Yaniaki avai  
Awē yovékāia.*

Aos parentes diz  
E folha forte  
A folha coa  
Do caldo bebe  
Em espírito muda-se.

Les dice a los parientes,  
y hoja fuerte,  
la hoja cuela,  
del jugo bebe,  
en otro se torna.

Otro elemento importante para nuestra traducción consiste en la potencia de las imágenes de la iniciación y de los pasajes chamánicos, es decir, del uso del tabaco y de la ayahuasca<sup>2</sup> que preparan el pecho<sup>3</sup> para el canto de los pueblos a visitar. Esta apertura de la escucha y la preparación de la lengua que trae el saber de los otros singularizan la tarea del payé y permiten considerarla como una tarea de traducción. Este es un bello fragmento que describe el oficio:

<i>Yove rome shāko</i>	Broto de tabaco	Brote de tabaco
<i>Shākokia sheai</i>	O broto engole	el brote engulle.
<i>A aki avaiki</i>	Assim faz e então	Así hace y entonces
<i>Rewepei tekasho</i>	um pássaro flecha	un pájaro flecha
<i>Rewepei ánaki</i>	língua de pássaro	lengua de pájaro
<i>Rome misi nawiki</i>	com rapé mistura	con rapé mixtura
<i>Ána shea sheai</i>	e língua engole	y lengua engulle.
<i>Shāpei tekasho</i>	Gavião cāocão flecha	Caracara negro
<i>Shāpei anaki</i>	E sua língua	y su lengua
<i>Ánakia sheasho</i>	A língua engole	la lengua engulle.
<i>Rome chai tekasho</i>	Pássaro-tabaco flecha	Pájaro-tabaco flecha
<i>Rome chai ánaki</i>	Língua de pássaro	lengua de pájaro
<i>Ánakia sheasho</i>	A língua engole	la lengua engulle
<i>Yove chairasñi</i>	E espírito pássaro	y pájaro-otro
<i>Chinā mekiatōsh.</i>	Seu saber	su saber acompañan.
	acompanham.	

Otra elección de traducción corresponde al concepto marubo *yove*, traducido al portugués por “espíritu” con la imagen “espírito pássaro” y que propongo traducir al español por “otro”, con la imagen “pájaro-otro”<sup>4</sup>. De nuevo, el objetivo es responder a la singularidad del pensamiento marubo, en el que los no-humanos operan como otros, es decir, como *alteridades cosmopolíticas*. Incluso porque esta imagen está ligada en el canto al payé, a su devenir-otro, en suma, a la persona múltiple que actúa con sus redes socio-cósmicas. En este caso, los *yove* pertenecen al cosmos inmediato marubo, aquel donde acontece sus vidas; con ellos tratan y con ellos componen sus modos de socialidad. No en vano, Cesarino indica esta diferencia:

La multiplicidad de personas allí comprendida (y los “espíritus” son sobre todo esto, personas o sujetos de los cuales tenemos noticias apenas por sus indicios en forma de cantos) no vive exactamente en las nubes, sino en aquello que para sí mismas entienden como sus propias casas. Sus vidas pueden interferir de maneras diversas en lo cotidiano de este mundo de acá, la morada de la tierra-muerte. (Niemeyer Cesarino 2013: 87. Traducción de la autora)<sup>5</sup>

Justamente por esta acción en el canto y en la cotidianidad de los marubo, es decir, por el modo como se teje lo social con los otros —y que en este canto permite al payé Samaúma continuar la búsqueda del doble de su esposa muerta—, es que arriesgo la traducción de *yove* por “otro”. La propuesta responde igualmente al deseo de insistir en el contexto marubo, donde los otros indican una red compuesta por humanos y no-humanos (vegetales o animales), entre los cuales acontece la vida social:

<i>Iki nīkāvai</i>	Assim mesmo escuta	Así escucha
<i>Yovi kaya apai</i>	Espírito mais forte	payé más fuerte,
<i>Yove inákai</i>	O espírito vai subindo	otro va subiendo,
<i>Chiwā chai yochīvo</i>	E gente pássaro-erva	y gente pájaro-hierba
<i>Ato nokoinisho.</i>	Vem se aproximando.	viene aproximándose.

Finalmente, consultando a los pueblos-otros, payé Samaúma descubre el hechizo del pueblo-rayo y encuentra el doble de la esposa muerta. Se trata de una bella imagen de la poética marubo que permite pensar el canto del payé como conversaciones entre dobles-muertos, en este caso entre el payé —muerto en la exterioridad de sí— y el doble de su mujer, que desaparece una y otra vez. Como eco de esta imagen, podemos pensar el traducir como la conversación infinita de estos dobles-muertos en reverberación que el traductor provoca y propaga. En seguida el fragmento final, que construye la imagen del doble de la mujer en desvanecimiento entre las manos del payé —tal vez una expresión poética marubo de esta posible relación entre el traductor y esos dobles-muertos que reverberan en el texto literario, de esta conversación que prolifera en la búsqueda errante de las voces-otras en desvanecimiento a través del palimpsesto de las escrituras y reescrituras—:

<i>“Wená atsomaroa! ẽ tserã ivai”.</i>	<i>“Não calcinem o corpo! Eu havia avisado”.</i>	<i>“¡No calcinen el cuerpo! Había advertido”.</i>
<i>A iki aoi Awē tēshā vitīno Michpo masovakī Shōkē shōkē isi Awē mevīshose Txiti iki kawāi Monokia amāinō A anoshose Nipai oshōki Vanaina aoi.</i>	<i>Diz aos parentes E nos ombros dela Cinzas surgem Fica fraca fraca E de sua mão Vai se esvaindo E logo some E ali então Ele chega e Aos parentes fala.</i>	<i>Les dice y en los hombros de ella cenizas surgen. Queda débil, débil y de su mano va desvaneciéndose y luego desaparece y allí entonces él llega y habla a los parientes.</i>
<i>“Wená atsomaroa! ẽ mato avai Mã ea sinamai”.</i>	<i>“Não calcinem o corpo! Eu havia dito Agora estou bravo”.</i>	<i>“¡No calcinen el cuerpo! Había dicho, ahora estoy bravo”.</i>
<i>Awē iki amāinō “Awē ichá kawāmāi A nō avai”</i>	<i>Assim diz e então “Ela apodrecia Por isso queimamos”.</i>	<i>Así dice y entonces “Ella empodrecía por eso la quemamos”.</i>

A iki aíya  
 Yene Shavo Maya  
 Kaná Kawã yochñi  
 Askákia aoi.  
 E o que respondem  
 Foi o que aconteceu  
 À mulher Yene Maya  
 Raptado pelo Raio.  
 Y lo que responden  
 fue lo que aconteció  
 a la mujer Yene Maya  
 raptada por el rayo.

## Rome Owe Romeya: la troca de ojos

Los próximos fragmentos traducidos corresponden a “Payé Flor de Tabaco” (*Rome Owe Romeya, Pajé Flor de Tabaco*). Al inicio del canto, la descripción del hechizo: el envenenamiento del payé Flor de Tabaco por otros payé y la salida de él y sus hijos del lugar donde moraban tras el ataque. Así, el canto despliega el retiro del payé Flor de Tabaco al lugar donde se cruzan los ríos, morada final donde el payé aguarda la muerte, acompañado de rapé de tabaco y de banisteriopsis caapi. La potencia de esta imagen concierne a la proximidad entre morir y tornarse payé escenificados por Flor de Tabaco: desde la iniciación chamánica, llegar a ser payé implica una experiencia de muerte, pues implica un salir de sí, es decir, un pasaje a la exterioridad como umbral del canto de los agentes que después cantará el chamán. Aun al borde de la muerte, esta necesidad de Flor de Tabaco de devenir payé intensifica este trato con la muerte y los muertos como sus otros, en una relación que no termina sino que se perpetúa. Desde mi perspectiva, esta imagen evoca la tarea del traductor, pues su tarea implica también un salir de sí, errar en la exterioridad de las lenguas y tratar con estas voces de dobles-muertos que reverberan en los textos para agenciar nuevos flujos y circuitos al canto en diversos niveles del cosmos o por las tierras de otras lenguas.

El concepto marubo *anõ yovea*, traducido al portugués por “me espiritizar”, fue traducido al español por “tornarme otro”. Mi elección intenta indicar, entonces, el proceso de alteración y el trato con las alteridades que singularizan al payé pues, a mi modo de ver, allí reside la fuerza imagética y conceptual para pensar el traducir. Aquí un pasaje que escenifica el deseo de Flor de Tabaco à beira da morte:

<i>“ẽ anõ yovea Yove oni yoaki A ea terose A tsaõsho</i>	<i>“Para me espiritizar Pote de cipó Embaixo de mim Aí deixem.</i>	<i>“Para tornarme otro, pote de cipó abajo de mí dejen ahí.</i>
<i>ẽ anõ yovea Yove rewe keneya A ea matxise A rakãsho</i>	<i>Para me espiritizar Caniço desenhado Em cima de mim Aí coloquem.</i>	<i>Para tornarme otro, cañizo dibujado encima de mí coloquen ahí.</i>

*Yove rome poto  
A ea matxise  
A ea rakāsho*

*Kepoinivakīsho  
Ea eneakōnā  
Nō aská anōnā”.*

Pó de rapé-espírito  
Em cima de mim  
Aí coloquem.

Portas fechem  
E deixem-me  
Façamos assim”.

Polvo de rapé,  
encima de mí  
coloquen ahí.

Las puertas cierren  
y déjenme,  
hagamos así”.

Otra de las imágenes inevitables para pensar el traducir corresponde a la “troca de ojos” que se da entre los buitres y Flor de Tabaco, indicando el momento en que el moribundo se convierte en doble muerto. Así, en su canto, el payé moribundo canta su propia muerte, es decir, el momento en que se torna doble muerto y, por tanto, su devenir canto. De este modo, no solo la espectralidad pasa por el cantador, sino que también este se torna canto, el movimiento que conduce el canto. Tal movimiento reverbera en el acto de traducir al acontecer entre dobles y propagar estos dobles en una traducción nueva, como en el canto ayahuasquero pano, donde las voces cantan unas cerca de otras, no al unísono, según se constata entre pueblos del Yavarí y de Acre, sino de modo múltiple. Este es el fragmento que narra la troca de ojos:

*Atō aki amaiñō  
Pai inai kawāsho  
Awē anō nīkā*

“ē techke rewerao  
A ea ināwē!”.

“ē mia ināno  
Awe yochūrirai  
Ea neskāaiki?  
Ea roa ariwē!”.

*Awē iki amaiñō  
Kochikāisnāki  
A romeiki  
Mokoakevāivai  
Tsekainivaki  
A awē veroki  
Ari tsekevakīvai  
Osōnavakī  
A awē veroki  
A osōnavakī*

En quanto voam  
De cima do banco  
Pajé Urubu diz

“O caniço de rapé  
Para mim devolva!”.

“Seu caniço devolvo  
Mas qual espírito  
Assim me deixou?  
Vamos, me cure!”.

Assim diz e  
Urubu se aproxima  
Pó de rapé  
O pó engole  
E então arranca  
Olho doente  
De flor de tabaco  
E nele encaixa  
Seu olho bom  
Ele ali encaixa.

Mientras vuelan  
encima del banco  
payé buitre dice:

“¡Devuélvame  
el cañizo de rapé!”.

“Su cañizo devuelvo  
¿Pero otro-buitre  
Así me dejó?  
¡Vamos, cúreme!”.

Así dice y  
buitre se aproxima  
polvo de rapé  
polvo engulle.  
Y entonces arranca  
ojo enfermo  
de Flor de Tabaco  
y en él encaja  
su ojo bueno  
allí encaja.

Para terminar el recorrido por las imágenes marubo en “Payé Flor de Tabaco” (*Rome Owe Romeya*), haremos un análisis del pasaje final que narra la despedida entre el doble muerto de Flor de Tabaco y sus hijos antes de partir con los otros chamanes muertos al lugar donde se cruzan los ríos, su morada final. Este se torna doble-muerto e indica así que el canto no termina con la muerte; al contrario, sobrevive en su espectralidad. La muerte se desdobra entonces en canto-agente que no cesa, a la manera del entrecruzamiento de los ríos a los que va payé Flor de Tabaco:

“Awẽ papã yoraraõ Yoraraõ yorasmẽ A awẽ verôsho Wetsakaïkaõsa”.	“Corpo é de pai Corpo é de gente Mas o olho É olho de outro”.	“Es el cuerpo de papá, es cuerpo de nosotros, pero el ojo es el ojo de otro”.
Oïka aíya A askávaiki <i>Rome Owa Romeya</i>	Assim mesmo veem E depois então Flor de tabaco diz	Así ven y después entonces Flor de Tabaco dice:
“Neskárivi katáí Matô yora takesho é vesokaõa”.	“Estou mesmo assim Com vocês não viverei Vou-me embora”.	“Estoy así con ustedes no viviré, me voy ahora”.
Iki aka iniki Yove waka shakñi Veva inakaõ Avení vanaya Vari Mäpe vanaya Ätinänäkäisho Nioi kaoi <i>Rome Owa Romeya</i> Askákia aoi.	Assim diz e faz Pelo rio-espírito Vai viajando E seu igual encontra Vari Mäpe, o cantador Os saberes sintonizam E ali vai viver Assim mesmo aconteceu Ao Pajé Flor de Tabaco.	Así dice y hace. Por el río-excepcional va viajando y su lugar encuentra Vari Mäpe, el cantador. Los saberes sintonizan y allí va a vivir. Así mismo aconteció al payé Flor de Tabaco.

## *Roka: el canto de la brevedad*

---

Finalmente, el canto “Origen de la vida breve” (*Roka, Origem da vida breve*) comienza narrando un acto de canibalismo funerario que *Roka* atestigua:

Yama kaimaõõ Vei kayã shotxîsho Vei shawã txapasho Aki ori avo Vei shawã rekêne Awẽ vei namiki Menoshomaõõ.	Uma vez morto Na maloca-morte Nas penas de arara-morte O morto jogam Na fulgorante arara- morte Sua carne-morte Inteira se consome.	Una vez muerto en la maloca-muerte en las plumas de guacamaya-muerte el muerto apuestan en la fulgorante guacamaya-muerte su carne-muerte entera se come.
---	---	---

Después del evento, *Roka* percibe la dispersión de la muerte y su trayecto consiste, entonces, en una fuga por la tierra, el agua, el aire y el cielo, exhortando a los otros sobre la vida breve y la necesidad del desapego. El recorrido de *Roka* se intensifica de fragmento a fragmento: debido a su experimentación del acecho de la muerte, su llamado se torna grito. Así, de pasaje a pasaje, el movimiento crece con la agitación palpitante de su canto:

<i>Awē aki amainō</i>	Roka então	Roka entonces
<i>Wa waka nēmīni</i>	No remanso do rio	en el remanso del río,
<i>Awē tsaopakea</i>	No fundo senta	al fondo se sienta,
<i>Yapashorasīni</i>	Mas muitas piabas	pero muchas tristezas
<i>Yeshterasīrasīsa</i>	Mordem mordem	muerden muerden
<i>Kayaina aoi</i>	E ele foge.	y huye.
<i>Wa panō kinīki</i>	No buraco de tatu	En el agujero de tatú
<i>Ereiko aoi</i>	Vai correndo entrar	va corriendo a entrar,
<i>Wa panō kinīki</i>	No buraco do tatu	en el agujero de tatú
<i>A tsao ikoshō</i>	Ali mesmo senta	allí se sienta
<i>A awe nīkā</i>	Mas ali escuta	pero allí escucha
<i>Panō Shanorasīki</i>	Multidão de mosquitos	multitud de mosquitos
<i>Arā iko isa</i>	Que chega zumbindo	que llega zumbando
<i>Nīkākianā</i>	Ele mesmo escuta	él incluso escucha
<i>Kayakāi aoi</i>	E foge de novo.	y huye de nuevo.
<i>“Nea mai shavaya</i>	“Na morada desta terra	“En la morada de esta
<i>Noke askámisi</i>	Todos morreremos	tierra
<i>Shokó naí Shavaya</i>	No céu-descamar	todos moriremos,
<i>Nō chināinīnō”.</i>	Melhor viviremos”.	en el cielo-descamar
		mejor viviremos”.

La traducción de estos pasajes requirió una escucha atenta de las imágenes que se fueron desdoblando, es decir, del ritmo que operan los dobles en emergencia y proliferación, así como la yuxtaposición de preguntas y respuestas entre las voces que producen el efecto polifónico, pues acontecen en medio de los trayectos del payé, los planos sobrepuestos entre su pueblo y los lugares del cosmos que transita percibiendo la proximidad de la muerte. El ritmo del canto exigió mantener sintácticamente los verbos al final de los versos para mantener la cadencia. La siguiente es una variación del llamado inminente de *Roka*:

<i>Ê vimi viminō</i>	Fruto, meu fruto	Fruto, mi fruto,
<i>Mī kamē iamai</i>	Não brote fora	no brote fuera
<i>Mī iti shavá</i>	De seu tempo	de su tiempo.
<i>Shavá nokokarātō</i>	Quando tempo vier	Cuando llegue el
<i>Mā kamē vimi.</i>	Você deve brotar.	momento usted debe brotar.

En las últimas líneas del canto, quiero destacar que el foco de la traducción fueron las imágenes centellantes que caracterizan el cuerpo-red del payé, cartografía de los otros agentes cósmicos que recorren su cuerpo abierto y ligado a ellos: es la imagen de la partida final del payé del camino-muerte de los vivos para su canto del cielo-descamar, allí donde se tornará, como tantos otros payé, agente que volverá en el canto de los chamanes más jóvenes:

<i>Shokô shawã ina Awẽ tene aoa Shavá ikokãi</i>	Com seu diadema De arara-descamar Brilhando brilhando	Con su diadema de guacamaya- descamar brillando, brillando.
<i>Shokô shawã ina Awẽ txipãnitia Shavá ikokai</i>	Com sua saia De arara-descamar Brilhando brilhando	Con su pollera de guacamaya- descamar brillando, brillando.
<i>Shokô shawã ina Awẽ papiti aoa Shavá chinãini</i>	Com seu colar De arara-descamar À morada vai	Con su collar de guacamaya- descamar a la morada va
<i>Shokô Roka sheni Shokô awá shaono Teki inakãi A kakãi aoi Neri vesò oanimai</i>	Roka, o antepassado No osso de anta- descamar No osso sobe A terra deixa Para trás não olha	Roka, el antepasado en hueso de anta- descamar en hueso sube la tierra deja para atrás no mira.
<i>Shokô naí shavaya Shavá chinãini Awetima shavaya shokô naí shavaya nioi kaoi Shokô Roka sheni.</i>	À morada do céu descamar À morada vai À morada imortal Na morada do céu- descamar Lá vai viver Roka, o antepassado.	A la morada del cielo- descamar a la morada va a la morada inmortal en la morada del cielo- descamar allá va a vivir Roka, el antepasado.

### Nota final: una perspectiva nativa del traducir

Después de este recorrido por el trabajo etnológico, poético y de traducción de Niemeyer Cesarino (2011; 2013) y los marubo, considero que su valioso aporte consiste en la “posibilidad de comprender algunas prácticas traductoras como ‘poéticas chamánicas del traducir’ en que hay varias voces actuando, una dentro de otra” (Faleiros, 2012: 314), es decir, una enunciación multiposicional singular a la persona marubo. Así, las bellas imágenes de la poética marubo nos ayudan a comprender el acto de traducir. El canto de los dobles-muertos en desvanecimiento en “Raptada por el rayo” (Kaná kawã) permite pensar el acto de traducción como trato con esas voces-dobles

venidas de lejos a las que intenta responder el traductor con su escucha. La imagen de la “troca de ojos” de “Payé Flor de Tabaco” (*Rome Owe Romeya*) y, siguiendo sus ecos, el tránsito de cantor a doble-muerto, recuerdan que el traductor también pasa de la reescritura que acontece con la traducción al palimpsesto de traducciones que desdoblan los textos entre sus traducciones y re-traducciones. Finalmente, “Origen de la vida breve” (*Roka*), es un canto de la brevedad que recuerda el cintilar que acontece en cada traducción, variación entre variaciones, que precisa desprenderse del original para tornarse un lance entre las series de traducciones y retraducciones, escrituras y reescrituras que desdoblan el infinito del texto entre las lenguas.

Y para terminar este recorrido, quisiera resaltar los términos marubo que trajeron los trayectos etnopoéticos de Niemeyer Cesarino (2011; 2013) para pensar el traducir: *chinã ãtñänãi* “ligar pensamiento” y *anõ yoveo* “tornar-se outro”, ya que en ellos vibra esa relación ética tan singular con el pensamiento chamánico en cuanto acontece con los otros humanos y no-humanos en un continuo socio-cósmico y cosmopolítico. No en vano, mi estrategia de traducción indirecta del portugués al español del concepto *yove* por “otro” consiste en enfatizar la importancia de los no-humanos en la constitución de lo social en los marubo. Paralelamente, las traducciones al español de *Awẽ yovekäia* por “en otro se torna” y *anõ yovea* por “tornarme otro”, refieren este “devenir-otro” o la exterioridad de sí que caracterizan el *ethos* que actúa en el operar traductorio del chamán, su escucha inagotable de los otros venidos de lejos. Al modo del traductor literario en su trato con las otras voces que se desdoblan entre lenguas, la red textual, los palimpsestos que se entrelazan entre traducciones y retraducciones y, en fin, la escritura en variación que es cada traducción literaria, siempre potencial y provisional ante la alteridad inagotable de las voces en traducción. En suma, mi propuesta de traducir “espiritu” por “otro” en los pasajes analizados de los cantos marubo intenta insistir tanto en la *alteridad del chamán*, que canta desde la exterioridad de sí a partir de una experiencia de muerte, como paralelamente en las *alteridades cosmopolíticas*, esto es, en los pueblos humanos y no-humanos, en fin, en las redes y multiplicidades de otros que vibran a través de los cantos.

## Notas

---

<sup>1</sup> Las traducciones al español son nuestras, y se acompañan seguidamente de sus respectivos comentarios de traducción.

<sup>2</sup> Para ser más precisos y considerando los aportes del evaluador de este artículo, los marubo hacen una bebida del *Banisteropis caapi*, una especie botánica de liana o enredadera de las selvas de Sudamérica, pero la usan sin la hoja de chacruna y con la inhalación de mucho rapé, la cual se puede referir como ayahuasca solo en cuanto término genérico. Para más información puede consultarse Niemeyer Cesarino (2011) y Melatti y Melatti (1975).

<sup>3</sup> En el pecho, adentro de las costillas o en el “hueco” del chamán donde acontece el baile de voces que cantan y que salen por su boca. El chamán es visitado por estas voces en el pecho como una maloca en fiesta. Agradezco aquí la preciosa contribución del evaluador.

<sup>4</sup> Aquí también se puede pensar en el pájaro mítico o pájaro sobrenaturaleza.

<sup>5</sup> “A multiplicidade de pessoas aí compreendida (e os tais dois ‘espíritos’ são sobretudo isso, pessoas ou sujeitos dos quais temos notícias apenas por seus indícios em forma de cantos) não vive exatamente nas nuvens, mas sim naquilo que para si mesmas elas entendem como suas próprias casas. Suas vidas podem interferir de maneiras diversas no quotidiano desse mundo de cá, a Morada da Terra-Morte” (Niemeyer Cesarino 2013: 87).

## Referencias

---

- BENJAMIN, W. (1997). L'abandon du traducteur: Prolégomènes à la traduction de “Tableaux parisiens” de Charles Baudelaire. *TTR: traduction, terminologie, redaction*, 10(2): 13-69. <http://www.erudit.org/revue/ttr/1997/v10/n2/037299ar.html>.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. (1998). Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, 14(1): 7-22. <https://doi.org/10.1590/s0104-93131998000100001>
- FALEIROS, Á. (2012). Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir. Eutomia. *Revista de literatura e linguística*, 10(1): 309-315.
- MELATTI, D.M. & MELATTI, J.C. (1975). *Relatório sobre os índios Marubo*. Série Antropologia no. 13. Brasilia: Universidade Nacional de Brasília – Fundação Nacional do Índio.
- NIEMEYER CESARINO, P. (2011). *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva.
- NIEMEYER CESARINO, P. (2013). *Quando a terra deixou de falar. Cantos da mitologia Marubo*. São Paulo: Editora 34.
- NIEMEYER CESARINO, P. (2016). *Rio Acima*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VILLADA CASTRO, C. (2017). *O proliferar dos outros: tradução e xamanismo*. (Tesis de maestría). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. [http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Carolina\\_Villada\\_Castro\\_-\\_Dissertacao.pdf](http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Carolina_Villada_Castro_-_Dissertacao.pdf)



# Tejiendo nuevos enlaces: la revitalización de una colección etnográfica por la plataforma Compartir Saberes

*Weaving new links: the revitalization of an ethnographic collection by the Sharing Knowledge platform*

*Tecendo novos enlaces: a revitalização de uma coleção etnográfica pela plataforma Compartilhar Saberes*

Andrea Scholz

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

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

**Recibido:** 2017-04-26. **Devuelto para revisiones:** 2017-06-13. **Aceptado:** 2017-07-28

**Cómo citar este artículo:** Scholz, A. (2018). Tejiendo nuevos enlaces: la revitalización de una colección etnográfica por la plataforma Compartir Saberes. *Mundo Amazónico*, 9(1): 119-142.

<http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64354>

## Resumen

Compartir Saberes empezó como proyecto piloto de colaboración entre el Museo Etnológico de Berlín y la Universidad Nacional Experimental Indígena del TAUCA (Uneit), Venezuela. La idea básica de tal colaboración, inspirada por la museología crítica, es revitalizar una parte de la colección etnográfica histórica tejiendo nuevos enlaces entre los artefactos y las llamadas culturas de origen, entre el presente y el pasado y entre representantes de diferentes instituciones y países. En el texto se revelan las dificultades y contradicciones que surgieron a lo largo del proyecto. Con toda la problemática, un resultado importante es la creación de una plataforma web para la investigación compartida de la colección etnográfica. Su funcionamiento se explica usando un canasto ye'kwana como ejemplo. Al final se plantea si el canasto, además de ser ejemplo y metáfora, sirve como categoría heurística para la red de relaciones que se va tejiendo con el proyecto.

**Palabras clave:** canasto; colección etnográfica; museo; comunidad de origen; epistemología.

Andrea Scholz. Antropóloga, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Museo Etnológico, Museos Nacionales de Berlín – Fundación de Patrimonio Cultural Prusiano). Maestría y Doctorado en Antropología de las Américas (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität de Bonn, Alemania). a.scholz@smb.spk-berlin.de

### Abstract

Sharing Knowledge started as a pilot project of collaboration between the Ethnological Museum of Berlin and the National Experimental Indigenous University of Tauca (Uneit), Venezuela. The basic idea of such collaboration, inspired by critical museology, is to revitalize a part of the historical ethnographic collection by weaving new links between artifacts and so-called cultures of origin, between the present and the past, and between representatives of different institutions and countries. The text reveals the difficulties and contradictions that emerged throughout the project. Aside from all the problems one important result is the creation of a web platform for shared investigation of the ethnographic collection. Its functions are explained using a Ye'kwana basket as an example. In the end, it is asked if the basket apart from being an example and a metaphor serves as a heuristic category for the network of relationships that is woven with the project.

**Keywords:** basket; ethnographic collection; museum; source community; epistemology.

### Resumo

Compartilhar Saberes começou como um projeto piloto de colaboração entre o Museu Etnológico de Berlim e a Universidade Nacional Experimental do Tauca (Uneit), Venezuela. A ideia básica de dita colaboração, inspirada pela museologia crítica, é revitalizar uma parte da coleção etnográfica histórica, tecendo novos enlaces entre os artefatos e as chamadas culturas de origem, entre o presente e o passado e entre representantes de diferentes instituições e países. No texto revelam-se as dificuldades e contradições que surgiram ao longo do projeto. Com toda a problemática, um resultado importante é a criação de uma plataforma web para a pesquisa compartilhada da coleção etnográfica. Seu funcionamento se explica usando uma canastra ye'kwana como exemplo. Ao final, planteia-se se a canastra, além de ser exemplo e metáfora, serve como categoria heurística para a rede de relações de vai se tecendo com o projeto.

**Palavras-chave:** canasto; coleção etnográfica; museu; comunidade de origem; epistemologia.

## El museo etnológico de Berlín enfrentando la crisis

---

A demás de conservar muchos canastos (y otros tipos de objetos) de culturas diferentes en sus colecciones, los museos etnológicos que se fundaron en contextos de colonialismo o imperialismo tienen una tarea en común hoy en día: se ven confrontados a la necesidad de redefinir las historias que narran al público. Este desafío proviene, en parte, de la crisis de representación discutida intensamente por la antropología cultural a partir de la década de los ochenta , discusión que tardó en llegar a los museos relacionados con dicha disciplina. Por otra parte, el poder de interpretación en las exposiciones se ve incitado por articulaciones provenientes de la museología crítica, que reclama exposiciones más participativas y democráticas (p. ej. Byrne et al. 2011; Harris & O'Hanlon 2013). La inclusión de voces diferentes, y especialmente la colaboración con las llamadas culturas de origen de las colecciones, desempeñan un papel fundamental en estas demandas (Golding & Modest 2013; Peers & Brown 2003; Watson 2007).

A lo anterior hay que agregar que, en un mundo globalizado, transcultural e interconectado, la narración tradicional que separaba claramente el *nosotros* europeo de los *otros* exóticos se ha quedado, como mínimo, desfasada. Más aún, muchos de los llamados *otros* se han convertido en visitantes de estos museos y en investigadores de sus propias culturas (Bennett 2006; Kohl 2013;

Shelton 2006). Frente a tales desafíos, los museos etnológicos están obligados a someterse a un proceso de descolonización, sobre todo en el momento de revisar sus exposiciones permanentes.

El Museo Etnológico de Berlín, fundado en 1886 y con una colección que comprende alrededor de quinientas mil piezas del mundo fuera de Europa, se encuentra actualmente en esta situación. Hace ya más de diez años su equipo empezó a prepararse para mudar las exposiciones al Foro Humboldt en el Palacio de Berlín, actualmente en reconstrucción en el centro de la ciudad y cuya inauguración como lugar de exposiciones y de eventos está prevista para el 2019.

Dentro de este marco se está realizando el proyecto Compartir Saberes, una colaboración entre el Museo Etnológico y diferentes organizaciones e instituciones indígenas de educación superior. Como instrumento de trabajo colaborativo se utiliza una plataforma web que se está desarrollando deliberadamente para el proyecto y que en el futuro será parte de la exposición sobre la Amazonia en el Foro Humboldt.

A continuación voy a explicar el marco político e histórico del proyecto. Luego analizaré las diferentes perspectivas hacia los objetos en la colección del museo, tanto los intentos berlineses de decolonizar una colección etnográfica como la participación de la Universidad Indígena de Venezuela en la investigación colaborativa.

Concluyendo mi descripción, voy a considerar si el canasto, además de ser un objeto importante de estudio y una bella metáfora para la red de significados y relaciones que resulta del intercambio, sirve como categoría heurística para dicha red. ¿Será que este canasto nuevo es capaz de transcender las contradicciones y desafíos que surgen de una colaboración entre socios tan desiguales?

## Compartir Saberes con comunidades indígenas en la Amazonia en el contexto del Foro Humboldt

---

Se supone que los conocimientos producidos dentro del marco del Foro Humboldt no son unilaterales, sino que todas las actividades comprenden muchas perspectivas y voces diferentes. Los representantes políticos del Foro Humboldt suelen referirse a las colecciones como “patrimonio compartido con las comunidades de origen”, considerando también aspectos problemáticos de la recolección, principalmente en el contexto de la historia colonial alemana (Parzinger 2016; 2017).

Este discurso político oficial ya es una reacción a la crítica y hace parte de una estrategia institucional de legitimización. La conciencia pública frente al papel que desempeñaron los museos en la era imperialista (época en que recibieron la gran mayoría de sus colecciones) está creciendo, e incluso últimamente en

la prensa se reclama por la investigación y publicación de la proveniencia y de la historia de los objetos, sobre todo en el caso de aquellos coleccionados bajo condiciones colonialistas (Deliss & Mutumba 2014; Häntzschel 2017).

Aunque en el caso alemán este argumento suele referirse a las colecciones provenientes de las excolonias en África y Oceanía, los muchos objetos de la Amazonia en las bodegas del museo también merecen atención crítica. La mayor parte fue obtenida durante expediciones científicas en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX. El objetivo principal de estos viajes era la investigación sobre pueblos indígenas desconocidos y la documentación de sus modos de vida antes de que estos cambiaran para siempre bajo la influencia de los blancos (Fischer, Bolz & Kamel 2007; Penny 2002). Sin embargo, los etnógrafos de aquellos tiempos actuaban dentro de un contexto particular, marcado por relaciones asimétricas de poder entre blancos e indígenas, principalmente durante la época de la explotación del caucho, que coincidió con algunas expediciones de recolección de objetos (Kraus 2004; Taussig 1991). En este contexto, los indígenas no se mostraban en absoluto pasivos, pues algunos participaron activamente en la venta de artefactos, en tanto que otros huyeron y escondieron sus piezas. Las descripciones de los viajantes relatan frecuentes desacuerdos entre los indígenas respecto a si las cosas debían ser vendidas o no (Koch-Grünberg 1921). Resulta obvio entonces que las colecciones etnográficas en los museos etnológicos no representan el auténtico mundo indígena, como suponían Bastian (fundador del Museo Etnológico de Berlín) y sus seguidores. Son más bien testimonios de las diversas relaciones entre vendedores y adquisidores y de las situaciones de sus encuentros.

La complejidad de la historia no solo aplica al origen de las colecciones sino incluso a las mismas llamadas culturas de origen que, según las demandas de la museología crítica, deberían tener una presencia relevante en las exposiciones. Para empezar, y en vista de los cambios graves en la cultura material que han ocurrido en la Amazonia, es complicado definirlas. Por ejemplo, desde la época de los hermanos Schomburgk, quienes viajaron entre 1835 y 1844, varios grupos étnicos han desaparecido o cambiado significativamente. Sería muy inocente suponer que los pueblos indígenas de la Amazonia contemporánea por naturaleza tienen la capacidad y la voluntad de interpretar sus colecciones. No existe una conexión lineal con el pasado y al mismo tiempo es imposible presentar la realidad indígena del presente únicamente con objetos históricos. ¿Cómo se puede salir de este dilema?

Quizás lo ideal para el Foro Humboldt fuese que el concepto de cualquier exposición sea consultado y discutido con representantes indígenas que tienen una vinculación permanente y bien definida con la institución, comparable a la política de algunos museos en Nueva Zelanda, Estados Unidos o América Latina, donde las comunidades de origen están muy cerca y en muchos

casos reclaman su derecho de consulta previa (Chaat Smith 2007; Crowell et al. 2010; McCarthy 2011). En los museos etnográficos de Alemania, más allá de los orígenes de las colecciones, es difícil reconocer y satisfacer las expectativas de las comunidades indígenas. Muchas veces ni siquiera se establecen relaciones con ellas, lo cual es una condición *sine qua non* para este tipo de participación.

Compartir Saberes surgió dentro de la situación particular que enfrenta el Museo Etnológico de Berlín con su traslado al Foro Humboldt. Con el proyecto pretendemos poner el discurso político del patrimonio compartido en práctica, creando relaciones colaborativas, tanto reales como virtuales, que lleven a la investigación transcultural compartida sobre las proveniencias de los objetos de la exposición y que permitan presentar por lo menos una parte de estos de un modo diferente. Escogimos como socia a la Universidad Nacional Experimental Indígena del TAUCA (Uneit), Venezuela, porque sus estudiantes indígenas se dedican a la investigación de las propias culturas y hacen el papel de mediadores con sus comunidades, que a su vez son las comunidades de origen de algunas colecciones del museo.

La colaboración entre el museo y la universidad empezó en 2014, dentro del marco del llamado Humboldt Lab (2012-2015), una iniciativa común de la Fundación de Patrimonio Cultural Prusiano y de la Fundación Federal para la Cultura. El Lab acompañó el proceso de planificación para el Foro Humboldt y financió proyectos experimentales cuya meta era enfrentar la crisis de los museos y abrir caminos nuevos hacia exposiciones más innovadoras y reflexivas (Humboldt Lab Dahlem 2015). Desde 2016 se continúa y se está extendiendo Compartir Saberes gracias a una nueva ayuda financiera. La meta de la colaboración es revitalizar una parte de la colección etnográfica histórica de la Amazonía localizada en Berlín, tejiendo enlaces entre los objetos museísticos y los descendientes de sus respectivos creadores; entre el presente y el pasado; entre prácticas culturales y representaciones; entre epistemologías del Norte y del Sur y entre representantes de diferentes instituciones y países.

Mi papel personal dentro de este proceso no es el de una investigadora independiente, sino que soy la iniciadora y hasta ahora la coordinadora del proyecto. En esta función, visité la Uneit en 2014 y 2015, y acompañé todas las visitas de estudiantes indígenas en Berlín. Además, debo aclarar que el Humboldt Lab no ofreció un marco científico para una investigación profunda, pues se dedicó a la práctica de exhibir objetos etnográficos. Por eso no es posible presentar conclusiones definitivas en este texto. En lugar de eso, pretendo revelar las preguntas y contradicciones que resultan de mi proyecto, inspirado por la museología crítica, a propósito de abrir nuevos diálogos entre ciencia y práctica y entre Norte y Sur.

## ¿El museo como pluriverso epistemológico? Enfrentando la colonialidad del saber por medio de colaboraciones con instituciones indígenas de educación superior

---

### Universidades indígenas en teoría y práctica

En casi todos los países de América Latina los ciudadanos indígenas disfrutan de derechos constitucionales a la educación superior. Muchos países han ratificado además la Convención 169 de la OIT, que en su artículo 26 define el derecho indígena a la educación en todos los niveles (Mato 2015). Sin embargo, un estudio de la Unesco reveló que los sistemas educativos estaban más bien lejos de cumplir con estas metas (Mato 2008; 2012). En Venezuela, por ejemplo, mientras que una persona adulta de otras poblaciones había pasado en promedio 8,6 años en instituciones de enseñanza, dicho número se reducía a 4,7 años en el caso de la población indígena (Mato 2008). Esta diferencia se debe, por un lado, a la exclusión, que no solo afecta a los indígenas sino también a muchas personas de sectores populares, sobre todo cuando viven en zonas periféricas. Por otro lado, hacen falta programas educativos adaptados específicamente al sector indígena de la población. A pesar de los avances en el ámbito legal, se puede constatar que la discriminación de los indígenas en la educación superior aún no ha sido superada en la praxis. Combatir el colonialismo del saber es el punto de partida en la búsqueda de alternativas epistemológicas (Lander 2000; Santos 2014). Santos (2014) y Escobar (2008) proponen el concepto de pluriverso epistemológico, que asume saberes ancestrales y paradigmas científicos occidentales como equitativos. Un precursor importante de estas ideas es el antropólogo Fabian (1983), quien, desde una postura crítica frente a su propia disciplina, considera que la antropología está obligada a reconsiderar sus presupuestos epistemológicos. Esto significa abandonar el concepto de cultura que se basa en representaciones que resultan de observaciones desde una perspectiva etnográfica, siempre a distancia: “the emergence of culture as a guiding concept in anthropology signaled the victory of representationalism. [...] As a dominant idea in the Western tradition, it was made to serve the project of domination of other peoples by the West: the West dominates ‘the Rest’ by virtue of that which dominates the West” (Fabian 1991: 205).

Aceptar el pluriverso epistemológico significa liberar a los otros del presente etnográfico y reconocerlos como interlocutores. Los reclamos de Fabian por *coevalness*, por una metodología comunicativa y por formas dialógicas de escribir no son nuevos, pero siguen siendo válidos y frecuentemente citados; también han aportado al análisis de exposiciones antropológica que en su forma convencional eran bastiones de un concepto cultural basado en representaciones (Kreps 2006).

En línea con estas críticas, y con la visión de una antropología dialógica, De la Cadena (2006) analiza el desarrollo del paradigma intercultural en América Latina desde los años ochenta y sus influencias en el ámbito de la educación. Los movimientos indígenas se concentraron inicialmente en la formación de maestros indígenas y en la educación bilingüe, pero en los últimos años su atención se ha dirigido cada vez más hacia los centros mismos de la producción científica (Walsh 2012a). En este ambiente político e intelectual se crearon las primeras universidades indígenas interculturales. En un estudio citado por la Unesco, se examinaron treinta de estas iniciativas en todo el continente, algunas fundadas por los Estados, otras por organizaciones no gubernamentales (Mato 2008). Su meta común es el desarrollo de programas de educación superior adaptados específicamente a las necesidades de los pueblos indígenas. Muchas de las universidades están situadas en zonas periféricas cerca de sus grupos destinatarios, para evitar su migración hacia las ciudades grandes.

A continuación presentaré algunos rasgos específicos de las universidades indígenas en el ejemplo de la Uneit, según sus propias presentaciones y mis observaciones durante mis visitas. El enfoque está en las formas de manejar diferentes saberes (supuestamente indígenas u occidentales), en su unificación dentro de un concepto intercultural y en las tensiones que resultan de este proceso.

## Educación superior indígena en la Uneit

La Uneit es la primera y hasta hoy la única universidad indígena en Venezuela. Fue fundada en el 2002 por la ONG jesuita Causa Amerindia Kiwxi, junto con representantes indígenas de los pueblos ye'kwana, sanemá, e'ñepá y warao. El padre vasco José María Korta, que formaba parte de un grupo de jesuitas con afinidad a la teología de liberación, tuvo un papel importante en este proceso. Sus contribuciones a la educación bilingüe y a la educación superior indígena son resultado de su largo trabajo social, principalmente con los ye'kwana del Alto Ventuari. La actividad universitaria se concentraba inicialmente en la producción de materiales para la educación bilingüe. En el 2012 la Universidad Indígena de Venezuela, que hasta hoy se conoce principalmente por este nombre, fue reconocida por el Estado venezolano; desde entonces posee el estatus de Universidad Nacional Experimental.

El extenso campus se encuentra en las orillas del caño Tauca, entre Ciudad Bolívar y Caicara del Orinoco, cerca de la ciudad de Maripa. La arquitectura de las sencillas instalaciones se acopla a la interculturalidad de la educación, cuyo objetivo es combinar de manera innovadora ideas indígenas y occidentales. La Uneit no está cerca de ninguna zona indígena en especial, y se accede a ella con relativa facilidad. En mi última visita, en 2015, albergaba a setenta estudiantes masculinos de los grupos e'ñepá, jiwi (sikuani), huottöja (piaroa),

pemón, sanemá, warao, yanomami, ye'kwana y yukpa, junto a diez mujeres de orígenes diferentes que, al contrario de sus colegas hombres, vivían en una comunidad estudiantil multiétnica.

La formación en la Uneit se centra en tres ejes, enumerados por Mosonyi:

(a) El *eje de concientización* que comprende la realización de cursos y talleres específicos sobre legislación y derecho en materia indígena. (b) El *eje de producción* que implica la creación de experiencias demostrativas en el área de cultivos y cría en suelos y climas tropicales, de forma que las mismas puedan ser aplicadas en el seno de las comunidades [...] (c) El *eje cultural*, con el cual se inició la creación de un espacio para la elaboración de textos educativos bilingües [...]. (2008: 430. Cursivas en el original)

En torno al eje cultural, los estudiantes se dedican a estudiar sus propias culturas, principalmente en el intercambio estrecho con los ancianos de sus comunidades de origen, durante las fases de campo entre los semestres y durante las visitas de los ancianos en Tauca. En cuanto a la visión general de la universidad, Mosonyi (2008) diferencia las metas principales en la forma siguiente: se crea y define una educación indígena en vez de una educación para indígenas, orientada en una pedagogía propiamente indígena, para que los licenciados formados tengan una sólida identidad étnica y la capacidad de responder a las necesidades de sus pueblos. Además, la universidad quiere establecer medidas permanentes de registrar y de sistematizar conocimientos indígenas (tanto ancestrales como recientes), garantizando la concientización sobre sus circunstancias históricas y la valoración de sus elementos constitutivos.

En cuanto al registro de conocimientos, cabe destacar que la Uneit parece manejar un concepto dinámico y ampliado del saber indígena: se estudian no solo las prácticas culturales tradicionales, sino también los resultados del intercambio con el mundo occidental. Por otra parte, la concentración en los términos de registro y sistematización señala ciertas contradicciones en la filosofía de la Uneit, o al menos en su interpretación por Mosonyi. Obviamente se recurre aquí a un concepto de cultura occidental tal y como lo critica Fabian en la antropología: “as long as anthropology presents its object primarily as seen, as long as ethnographic knowledge is conceived primarily as observation and/or representation (in terms of models, symbol systems and so forth) it is likely to persist in denying *coevalness* to its Other” (1991: 205). El registro, y con ello la sistematización de prácticas culturales, tienen sin duda mucha importancia en la Uneit.

Aún así, no se puede hablar de una negación de *coevalness* en la relación entre los estudiantes y sus comunidades de origen. La forma de registrar difiere profundamente de convenciones académicas, por la obligación de escritura bilingüe y por el empleo frecuente de grabaciones de video o audio y de dibujos. Por otra parte, no sé si la Uneit facilita a sus estudiantes paradigmas

metodológicos explícitamente decoloniales, representados por científicos indígenas (Tuhiwai Smith 1999; Denzin, Lincoln & Schmidt 2008). Segundo mi observación, la metodología se basa más bien en la apropiación de métodos etnográficos convencionales. Sin embargo, y sin poder considerar todos los aspectos relevantes (por ejemplo, las actividades de enseñanza práctica deberían ser observadas profundamente y a largo plazo), supongo que se producen tensiones entre oralidad y documentación escrita y entre práctica y representación, tensiones que se manifiestan también en el trabajo con la plataforma Compartir Saberes. Más adelante volveré a considerarlos.

Observé otros problemas y tensiones económicas, políticas y epistemológicas, que desde mi punto de vista influyen en el proyecto de la educación indígena y consecuentemente también en el de Compartir Saberes.

Siguiendo el ideal de su fundador jesuita, la Uneit no tiene empleados permanentes. Los profesores son egresados, estudiantes avanzados, ancianos de las comunidades de origen de los estudiantes y voluntarios de otras universidades. Esta falta de docentes suficientemente remunerados y con un compromiso fijo con la universidad me parece una dificultad para su funcionamiento, sobre todo en vista de la crisis socioeconómica del país. En especial durante mi visita en 2015 se sentía la ausencia de docentes. Muchos voluntarios simplemente no podían quedarse a trabajar durante semanas en la Uneit, porque tenían que ganarse la vida en varios otros empleos.

La crisis dificulta no solo las actividades académicas basadas en el voluntariado sino también el vínculo de la universidad con las comunidades de origen de los estudiantes, relación que suele ser muy estrecha. Los estudiantes no pueden matricularse individualmente, sino que las comunidades escogen a sus candidatos para una carrera en la Uneit y la apoyan periódicamente mandando no solo docentes sino también obreros para el mantenimiento. Algunos ancianos y ancianas de las comunidades se reúnen dos veces por año en Tauca para realizar sus talleres, para asesorarse y para asistir a las defensas de tesis. Los estudiantes, en especial, mantienen los vínculos, pues después de cuatro meses en Tauca vuelven a sus comunidades por dos meses para realizar sus investigaciones de campo. Parece que últimamente la falta de comida y de combustible impide el desplazamiento de los estudiantes y ancianos, y con esto se cortan los vínculos que en realidad son fundamentales para la universidad.

La Uneit es liderada por un llamado consejo rector, conformado por representantes de cada pueblo indígena presente y seis asesores no indígenas. Este consejo nombra a los coordinadores indígenas en Tauca y es presidido por una persona que, según las pautas del Ministerio de Educación, tiene que ser reconocido por el mundo académico. Sin duda esta obligación a un título académico excluye a muchos expertos indígenas de este cargo. Además, el ministerio reclama currículos fijos para la Uneit y candidatos(as) con

bachillerato, obligaciones que cuestionan la meta de la pedagogía indígena y la autonomía de las comunidades. A este conflicto, que puede ser visto como epistemológico, se agrega un conflicto político. El nombramiento de un nuevo rector sin consultar previamente a los estudiantes y coordinadores de la Uneit, y el despedido forzado del consejo rector de dos críticos del gobierno actual (ambos eventos acontecidos en el 2016) demostraron que la universidad no puede actuar dentro de un espacio independiente sino que la política gubernamental tiene bastante influencia sobre la institución. Esta situación aún no se sentía mucho en 2014/15, pero ya estaba presente y puede agravarse con la creciente polarización política del país.

## Tejiendo nuevos enlaces. El acercamiento entre museo y universidad

Antes de seguir con las tensiones de la vida real vuelvo por un momento al ideal del pluriverso epistemológico. De la Cadena (2006) señala que los antropólogos entrenados en universidades convencionales pueden colaborar con las universidades indígenas creando condiciones para un diálogo de los sistemas de conocimiento, para epistemologías relationales en el sentido de *coevalness* (para más ejemplos, v. Fabian 1991; Ramos 2012; Cervone 2007). Estas ideas forman el marco orientador de Compartir Saberes. A diferencia de otros proyectos de museos con comunidades indígenas, la iniciativa no se dirigía principalmente a los ancianos como guardianes de los saberes, sino a los estudiantes jóvenes, aquellos que siguen tejiendo los enlaces con sus comunidades de origen. Mi plan era apoyar a la Uneit en sus actividades de enseñanza e investigación, creando un acceso directo a las colecciones en Berlín. El presupuesto es que la interacción con los artefactos históricos debería fortalecer las actividades en el ámbito del arte y de la artesanía indígena, tanto en el eje cultural como en el eje productivo.

En la realidad el acercamiento entre las instituciones no era nada fácil. Después de los primeros contactos por correo electrónico, viajé a Tauca en 2014, junto con la documentalista Natalia Pavía Camargo. Era mi segunda visita a Tauca, ya que conocía la universidad de una estadía anterior en Venezuela.

El objetivo principal de este viaje fue presentar la idea del proyecto, crear confianza y, en el caso ideal, lograr una colaboración. De ser posible se iba filmar la visita, con la intención de producir un buen material para la presentación del proyecto como parte de la última exposición en el contexto del Humboldt Lab.

Inicialmente las reacciones fueron bastante reservadas. La información de que el Museo Etnológico de Berlín alberga alrededor de quinientos objetos históricos de los grupos que están presentes en Tauca (predominantemente pemón y ye'kwana) era nuevo para ellos y nadie había visitado nunca un

museo etnográfico en Europa. Incluso después de explicar la historia de la colección y presentar algunas fotografías de objetos, junto con un concepto preliminar para la plataforma, algunos estudiantes y coordinadores expresaron su sospecha de que el museo podría apropiarse del conocimiento indígena secreto después de haber adquirido los objetos. A su vez, una posible visita y, a partir de entonces, el acceso virtual a las colecciones de Berlín, parecían no ser muy atractivas, ni mucho menos la idea de una futura autoría indígena en el Foro Humboldt. Aparte de la desconfianza, al presentar las ideas sentí que los temas relacionados con el museo parecían realmente abstractos e insignificantes a los estudiantes.

Esto no es muy sorprendente teniendo en cuenta los reales problemas cotidianos de los pueblos indígenas de América Latina (como los conflictos ambientales y las amenazas resultantes para sus territorios). Pero este primer resultado claramente cuestionó la demanda poscolonial universalista por la autoría indígena dentro de los museos etnográficos (v. Gorman 2011), mostrando que el interés de los pueblos indígenas en los museos etnográficos y sus colecciones no puede suponerse de antemano. Más bien, tenemos que preguntar críticamente sobre las necesidades que se deben abordar en estas colaboraciones. ¿Existe una oportunidad para situaciones de ganar-ganar o los proyectos como Compartir Saberes, en última instancia, solo hacen parte de las estrategias de legitimación de los museos?

Mirando hacia atrás, me doy cuenta de que yo era demasiado idealista al comienzo del proyecto. En ese momento, pensé que podría representar al Foro Humboldt/Humboldt Lab y al mismo tiempo emplear una posición científica crítica en el sentido de De la Cadena (2008, v. *supra*). La participación dentro de un pluriverso epistemológico fue bien intencionada de mi parte, pero no fue el interés principal del museo como institución, que por naturaleza se concentra en la representación. Además, me di cuenta después de que es una contradicción en sí misma establecer los métodos (una plataforma web con su enfoque en la colección) y el objetivo principal (visibilizar diferentes perspectivas en la exposición) antes de comenzar realmente con el proyecto. En una verdadera colaboración, habríamos elaborado juntos los objetivos y los métodos.

Sin embargo, la idea no fracasó en los momentos iniciales de su realización. Esto se debe a que los coordinadores de la Uneit descubrieron algunas de sus propias razones institucionales para colaborar. Durante algún tiempo, el almacenamiento adecuado de artefactos hechos en la universidad había sido un problema. La propuesta de que el Museo Etnológico pudiera ayudar en la construcción de una colección de estudios con una exposición y que pudiera asesorar sobre temas de conservación fue considerada suficientemente atractiva para que el consejo de ancianos de las distintas comunidades, voz importante en la Uneit, por fin aprobara el proyecto. Aparte de eso, los coordinadores planearon un nuevo programa educativo que se centraba

directamente en la elaboración de artes y artefactos indígenas, que incluía la participación de ancianos de diferentes comunidades. Hasta entonces, esto solo había ocurrido esporádicamente.

La presencia de mi compañera de viaje, cineasta, también se convirtió en una ventaja cuando ofreció un taller de video con los estudiantes, que documentaron el proceso de aproximación desde su propia perspectiva.

Después de mi regreso a Berlín se firmó un convenio de colaboración entre la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano y la Uneit. Este documento comprendía los objetivos del proyecto y el procedimiento.

Durante tres semanas, en agosto y septiembre de 2014, siete miembros universitarios (estudiantes, docentes y un anciano), la mayoría de ellos pemón o ye'kwana, visitaron el Museo Etnológico para ver la colección y trabajar con los objetos.

Durante su estadía en Berlín, la plataforma web fue conceptualizada. En los meses siguientes la herramienta fue desarrollada e inaugurada durante mi próximo viaje a Tauca en mayo de 2015. De julio a octubre de 2015, los resultados preliminares del proyecto se mostraron como parte de la última exposición del Humboldt Lab. Durante este periodo, dos miembros de la Uneit viajaron nuevamente a Berlín para ver la exposición y participar en una entrevista para la documentación del proyecto.

### La plataforma web para compartir saberes

La especificación del concepto para la plataforma fue precedida por varios días de trabajo en la colección. Las observaciones acerca de los objetos (por ejemplo, designaciones en las respectivas lenguas indígenas, informaciones sobre su función o iconografía) se registraron en copias de las fichas históricas.

En algunos aspectos, la plataforma difiere fundamentalmente de la base de datos del museo o de su portal web SMB Digital. En primer lugar, el intercambio de conocimientos está siendo realizado dentro de un espacio protegido. Hasta ahora, la plataforma solo está disponible para los miembros registrados. Para la exposición en el Foro Humboldt está prevista una versión pública con derechos de usuario limitados. La página de inicio es un mapa con casas y símbolos étnicos como signos de entrada. Los símbolos fueron tomados de dibujos que fueron considerados típicos por los representantes de los respectivos grupos. Para los pemón y ye'kwana que participaron en el proyecto era muy importante agrupar sus objetos, independientemente de su tipo o uso. Este concepto se opone totalmente a la base de datos del museo, que trata al grupo étnico como una de muchas posibles referencias geográficas (entre nación, región, río, comunidad y otros marcadores).

Por debajo de este clasificador principal (el respectivo grupo étnico, representado por una casa típica, dibujada por estudiantes en Tauca), el modelo de clasificación en la plataforma se basa en diferentes contextos de interacción con el mundo o, en otras palabras, en las áreas en las que los objetos están en uso, tales como ritual, caza, conuco/chagra y hogar.



Figura 1. Saúl Kuyujani López y Arturo Asiza (ambos ye'kwana) trabajando en la colección. Fotografía de Natalia Pavía Camargo.

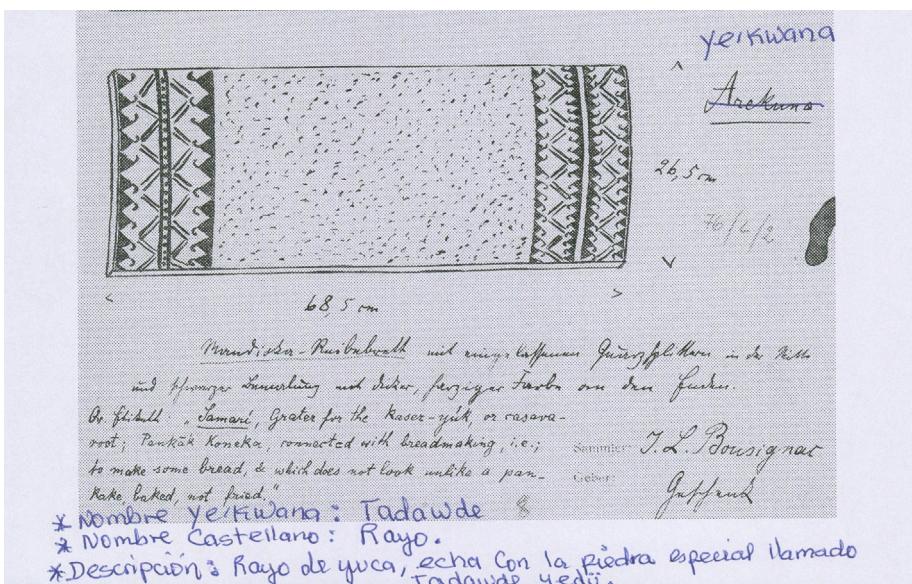
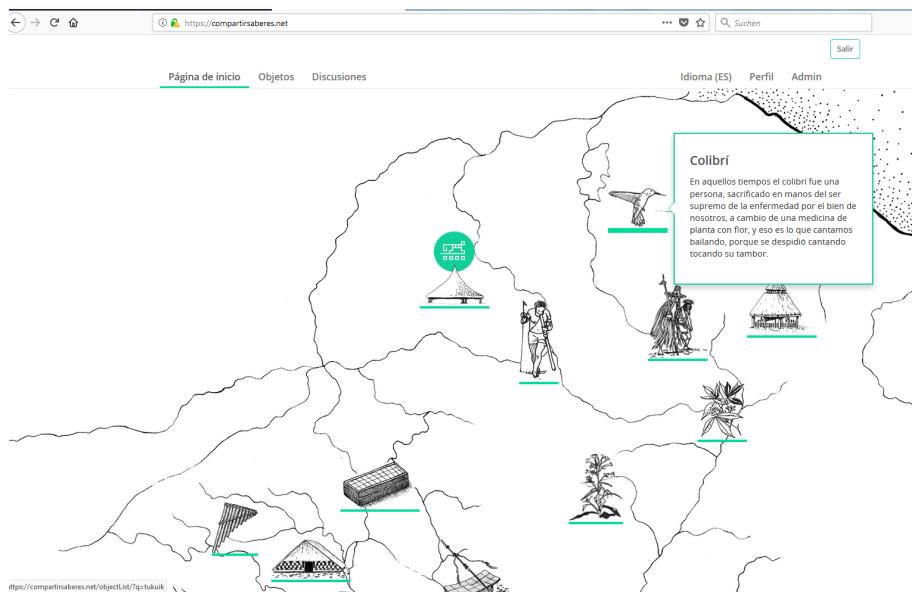


Figura 2. Ficha técnica de un rallador de yuca, revisada por Saúl Kuyujani López y Arturo Asiza.



*Figura 3.* Página de inicio, texto del brasero. Ilustraciones de Kaware Martínez, Studio Nand.

Además, hay posibilidades de crear conexiones lógicas entre objetos a través de diferentes medios (etiquetado, movimiento de símbolos), como entre canciones y objetos físicos que forman parte del mismo contexto específico (por ejemplo, el procesamiento de la yuca o ciertos rituales). Existe también una herramienta de mapeo para la entrada de referencias históricas y geográficas a la biografía del objeto (por ejemplo, el lugar donde se hizo o se colecciónó la pieza). Además, la plataforma contiene varios campos de texto libre dedicados a descripciones de uso, almacenamiento preferente (desde la perspectiva de los indígenas y del museo) y materiales. Siempre que sea aplicable, los elementos de comunicación visual son preferidos sobre el texto para evitar priorizar el español o el alemán sobre sus homólogos indígenas.

Se supone que todos los idiomas relevantes están disponibles en la interfaz de usuario y en las descripciones de objetos. En la práctica, la traducción de la interfaz de usuario a las lenguas indígenas era un asunto agotador, y a la inversa era imposible encontrar palabras en español o alemán para ciertas designaciones de dibujos o materiales en lenguas indígenas. Como consecuencia, la traducción quedó incompleta en esas partes.

Durante mi estadía en Tauca, en mayo de 2015, comenzó el intercambio de conocimientos a partir de la web, utilizando el ejemplo de los objetos pemón y ye'kwana que se conservan en la colección de Berlín. Los estudiantes también agregaron algunos objetos que fueron recientemente fabricados

en Tauca. Como principio básico de la plataforma, todos los atributos relacionados con el objeto (información sobre biografía, uso, iconografía y materiales) son negociables y cambiables, mientras que los pasos de cambio son almacenados y accesibles a todos los usuarios. De esta manera, tanto los errores que se encuentran en la documentación del museo como las opiniones diferentes dentro de un grupo indígena están documentados. Cualquier saber o conocimiento se concibe así como algo inestable, nunca terminado y abierto continuamente para modificaciones. Este principio marca una gran diferencia de la base de datos estándar del museo, que guarda y muestra solo la última entrada.

Los estudiantes argumentaron que no sería suficiente describir los objetos en la plataforma aplicando fotos y textos. Ellos recomendaron el uso de formatos de video y audio, mostrando por ejemplo el proceso de hacer o usar un objeto entrevistando a los ancianos, como “guardianes del conocimiento” que son. Los estudiantes expresaron repetidamente que los objetos están vivos y que viven en la práctica —en la fabricación y en su uso—, un hallazgo importante no solo para la plataforma sino también para la exposición posterior: “sería bueno mostrar artesanías, algo que se hace, es un arte, conocimiento vivo que se está utilizando. Mostrar las técnicas de cómo se hace. Creemos mucho en nuestra cultura, en nuestro espíritu, y eso se mantiene hoy en día. Sería bueno mostrar que no es algo muerto, sino que se está viviendo, y vivimos a través de ello. De otro modo no existiríamos” (Kuyujani López, comunicación personal, 25 de septiembre de 2015).

Para integrar esas concepciones, que se acoplan a algunos estudios antropológicos sobre la cultura material en la Amazonia, la plataforma incluye la posibilidad de subir diferentes formatos de medios. Según Santos-Granero (2009), el papel de los objetos en las sociedades indígenas amazónicas no es comprensible desde un punto de vista universal. Muchos de los llamados objetos representan el estatus ontológico de personas, tienen su propia vida social, historia y poder que no son reductibles a la mercantilización de las cosas en el sentido de Appadurai (1986) ni a la elaboración de biografías que las conectan con nosotros. Esto significa que los objetos representan historias y lógicas culturales, que trascienden las historias de las colecciones desde el punto de vista occidental (Schien & Halbmayer 2014; Santos-Granero 2009; Guss 1997).

A continuación voy a ilustrar esta concepción y su integración a la plataforma tomando como ejemplo los famosos canastos ye'kwana, los waja.

### Saberes compartidos: el ejemplo de los waja

Los waja son adornados con dibujos que representan figuras del watunna, el mito ye'kwana de origen. Según Civrieux (1970), la matriz cultural de este grupo se basa en una extensa historia de lucha entre el bien y el mal y

de la búsqueda de equilibrios entre las fuerzas opuestas. Los ye'kwana usan los mismos dibujos también para la pintura corporal y para la decoración de otros artefactos. Así, el tejido y la pintura son formas de memorizar (Guss 1989: 85). Pero los waja no son solo artefactos pintados, sino que poseen su propio poder. Como algunos dibujos representan el mal, se supone que los waja, con esos poderosos dibujos, tienen una influencia tóxica sobre la vida humana (Guss 1989).

Los ye'kwana que participaron en Compartir Saberes confirmaron la mayoría de los hallazgos de Guss en los años ochenta, por ejemplo, que ciertos tipos de waja no pueden ser usados para servir comida y suelen ser vendidos o regalados inmediatamente después de su fabricación.

The screenshot shows a digital interface for managing objects. At the top, there are navigation links: 'Página de inicio', 'Objetos' (which is underlined), 'Discusiones', 'Idioma (ES)', 'Perfil', and 'Admin'. Below this, there are two main sections:

- Left Section:** Shows a photograph of a woven basket with a grid pattern. Below it is a color calibration strip. The caption reads 'Katharina Kepplinger, 2014'.
- Middle Section:** Shows a technical drawing of the same basket, labeled 'Código No. T-4 12145' and 'No. der Objekt': '12145'. Handwritten notes in Spanish describe the object as a 'cesto' (basket) used for 'almacenamiento' (storage) and 'cocinar' (cooking). It was made by 'Luisito' from 'Los Tairis' (Tairis) in 'Cauca' (Cauca) in 1989. The drawing includes a grid pattern and some numbers like '12/145' and '12/15'. The date '28 Agosto 2014' is noted below the drawing.
- Right Section:** Shows a 'ficha técnica comentada' (commented technical card) for the same object. It includes the same handwritten notes and a small sketch. The date 'Kuyujani López, Arturo Asiza, 2014' is at the bottom.

At the bottom of the page, there is a section for the object itself:

<b>Ye'Kwana</b>	<a href="#">Todavía sin ediciones</a>
waja - wayaamukadü	<a href="#">1 edición</a>
 Hogar	<a href="#">1 edición</a>
Cesta	<a href="#">1 edición</a>
Término	<a href="#">1 edición</a>

Figura 4. Parte superior de la página sobre un objeto. Registro: Saúl Kuyujani López y Arturo Asiza. Diseño: Studio Nand. Fotografía del objeto: SMB/SPK.

El canasto que se muestra en la página de la plataforma es un waja con la figura de wayaamukadü. Pertenece al contexto de uso del hogar. Al contrario de otros waja en la colección, este ejemplar puede ser utilizado diariamente para servir comida. Su figura no está considerada peligrosa:

Waja na yaawö wayaamu jijö ñenuudu je. inchonkoomo düsenno tujunnatoje na ye'kwanakomo nu' dö yeichokomooje, kiyeede yutaada yeichojoje tam'joone yen'nüjünkadü konchedo maja.

Es una representación de la concha del morrocoy. Según los sabios es muy importante porque esta figura trae la suerte para el ye'kwana, para que los hijos no se mueran, para que la Yuca no se seque y para que también crezca rápido y sana. (Texto descriptivo en ye'kwana y castellano: Saúl Kuyujani López, 2015)

En la franja superior de la página se pueden subir no solo imágenes (aquí: la foto del objeto, la ficha técnica en original y la ficha copiada y comentada) sino también archivos de audio y video. ¿Será que con esto se cubre la brecha previamente mencionada entre representación y práctica, entre oralidad y registro escrito?

Desde mi punto de vista, la plataforma digital se aproxima a los métodos habituales de representación del conocimiento indígena en la Uneit, pero no puede abordar el problema subyacente de las contradicciones mencionadas. Incluso si la plataforma web difiere de la base de datos del museo y expresa otras concepciones supuestamente menos occidentales de los objetos, es un instrumento de ordenar y sistematizar el conocimiento en forma de representaciones, poniendo en desventaja los saberes prácticos.

Creo que nuestros socios de la Uneit también percibieron este problema. Uno de ellos expresó el deseo de involucrar más directamente a las comunidades indígenas en el proyecto: “queremos también involucrar a las comunidades indígenas con este proyecto, hasta ahora es con la universidad nada más. Tiene que hacerse. Una relación con la comunidad indígena: ahí está la cultura, no solo en la universidad” (Kuyujani López, comunicación personal, 25 de septiembre de 2015). El comentario muestra que Kuyujani no se sentía capaz de ser el único representante de su *cultura*. Deseaba un compromiso más directo con su comunidad, con el lugar donde las cosas que pertenecen a su cultura son hechas. ¿Significa esto que la idea inicial de trabajar con estudiantes indígenas como mediadores no funcionó bien? ¿Cómo se podría realizar una participación directa de las comunidades indígenas, siendo que los objetos permanecen en el almacén del museo y que la mayoría de las comunidades no tienen acceso a internet?

## ¿El canasto como metáfora o categoría heuristic?

### Algunas conclusiones preliminares

---

¿Qué resulta si refiero esta problemática aún irresuelta al canasto como posible concepto heuristic para Compartir Saberes? Debo admitir que dentro del marco del proyecto el canasto aún representa solo una metáfora para una red de relaciones y perspectivas. Según Guss (1989), los ye'kwana difieren rígidamente entre *tidi'luma* (cosas hechas a mano, como los canastos) y *mesoma* (cosas fabricadas afuera que no tienen un significado cultural). Para poder transcender el estado metafórico del canasto, somos obligados a acercarnos mucho más a los saberes prácticas, a las cosas hechas a mano, en su proceso de creación y uso. Probablemente no se llega a este punto por medio de un intercambio que se concentra en lo virtual.

Desde el principio, la experiencia de Compartir Saberes mostró claramente que el enfoque en la colección histórica del museo puede ser un punto de partida para el diálogo de y sobre los sistemas de conocimiento, pero que

este diálogo, para salir de la trampa de la representación, no debe limitarse al trabajo con la plataforma web. Otros formatos deben tomarse más seriamente en consideración. Sin embargo, esta conclusión llegó tarde, demasiado tarde para algunos de los intereses de los socios.

El objetivo original del proyecto, de crear la plataforma y trabajar con ella, se logró durante el periodo de financiación de Humboldt Lab, pero ninguna de las propuestas de la Uneit se realizó. Es decir, el proyecto no resultó en un enfoque académico más fuerte en artes y artesanías, ni en la construcción de una colección de estudios y una exposición en Tauca. Ambos habrían incluido un compromiso más práctico con objetos de parte de la Uneit y una participación directa de las comunidades indígenas.

Las razones del fracaso exceden la responsabilidad exclusiva del museo. Desde mi punto de vista, ambas partes, el museo y la Uneit, sobreestimaron las capacidades de la universidad, que depende fuertemente del compromiso voluntario, se encuentra todavía en una fase de consolidación institucional y está enfrentando todos los efectos de la crisis en Venezuela. Los responsables no estaban preparados para llevar a cabo un proyecto nuevo y ambicioso como la creación de un programa educativo o de una colección de estudios. El Humboldt Lab Dahlem proporcionó apoyo financiero, pero tal vez hubiera sido necesario otro tipo de apoyo y un enfoque más fuerte en los intereses de la Uneit. Debido a la presión del tiempo y a la necesidad de presentar un resultado visible al final del proyecto, me concentré en la plataforma web que había sido predefinida por el museo/Humboldt Lab.

Sin embargo, estoy segura de que todos los participantes del proyecto tuvieron experiencias realmente interesantes. Algunos representantes de la Uneit encontraron objetos “perdidos”, que sus comunidades habían olvidado. “Nosotros hemos encontrado aquí objetos que ya no existen, que fueron usados por los guerreros que lucharon contra los españoles, así lo contaba el anciano”, dijo Kuyujani López. Expresaron restricciones de exhibición para ciertos objetos y reflexionaron sobre la procedencia: “No hemos determinado hasta ahora cómo fue [que los objetos llegaron a Berlín]. A lo mejor los objetos fueron vendidos o intercambiados por otros. Hemos intentado en las comunidades, a las que he ido a mostrar, y algunos ancianos tampoco recuerdan. Algunos dicen que sí, que hubo un alemán que estuvo por allí. Como nosotros somos abiertos, recibimos bien, y te podemos regalar una artesanía para que te lleves. No sabemos si fue comprado, regalado o intercambiado”. Además, comenzaron a reflexionar sobre la conservación de artefactos para las generaciones futuras: “las artesanías que están ahí hemos visto que son de muchos años, y también eso nos ha despertado a nosotros cómo almacenar esa cosa en años, porque es interesante: nosotros usamos las cosas como utensilios, porque son herramientas nuestras de la cotidianidad, y no las guardamos porque son nuestras. Y ahora uno está dándose cuenta de que hay que guardarla. ¿Cómo van a aprender los niños que vienen a futuro, de otro modo?” (Kuyujani López, comunicación personal, 25 de septiembre de 2015).

Aunque esta última afirmación pudiera parecer un impulso indígena hacia la musealización, yo lo entiendo más bien como una valorización más fuerte y más consciente de los artefactos diarios. Más ampliamente, el proyecto me enseñó que un compromiso poscolonial, autorreflexivo con la colección, es una tarea mucho más complicada de lo que esperaba.

Lamentablemente, Compartir Saberes sigue siendo un proyecto dentro de un marco predefinido. En su nueva fase está aún más cerrado en su lógica, ya que el programa de financiación de la Fundación Volkswagen requiere una “investigación en el museo”, por lo que ahora se debería enfocar la investigación científica dentro de la colección.

No es sorprendente que ya hayan surgido nuevos conflictos de intereses. Uno de mis nuevos socios, la Organización Indígena Ye'kwana y Sanemá de la cuenca del río Caura, está solicitando apoyo para un proyecto para promover el cultivo ecológico de granos de cacao en sus comunidades (como manera de defenderse contra la extracción ilegal de oro). Además, desean aumentar su producción de artes y artesanías y están tratando de organizar talleres dedicados a esto. Para ello necesitan transporte y nuevas herramientas de trabajo que les gustaría que el museo financiara.

Estas ideas son plenamente comprensibles desde el punto de vista de las organizaciones indígenas. Sin embargo, es (hasta ahora) imposible incorporarlas en el ámbito de proyectos de investigación o exposición con prioridades claras (centradas en los intereses museales de representación). Obviamente este dilema apunta a algo más fundamental que los diferentes intereses sobre *qué hacer con el dinero*. Es una expresión de diferentes concepciones epistemológicas relativas a los objetos como parte de un sistema más amplio de hacer las cosas.

En la búsqueda de soluciones para este dilema, son necesarias mucha perseverancia y fe en el pluriverso epistemológico. Aunque puede parecer utópico, creo que es posible superar el canasto metafórico. El canasto en práctica es una meta por la que vale la pena luchar.

## Notas

---

<sup>1</sup> Véase p. ej. la antología muy discutida de Clifford y Marcus (1986) y Macdonald y Basu (2007), que se refieren al debate en los museos etnológicos.

<sup>2</sup> Entre las expediciones famosas financiadas por el museo cabe destacar los tres viajes al Xingú en el Centro de Brasil y los viajes de Koch Grünberg al Noroeste Amazónico (1903-1905) y a la Guayana (1911-1913). Otras colecciones grandes y famosas resultan de expediciones anteriores cuyos protagonistas vendieron los artefactos al museo (p. ej. Schomburgk 1947).

<sup>3</sup> La colección de Schomburgk comprende una cantidad considerable de bates de guerra con designación étnica “taruma”. Hoy en día este grupo forma parte de los waiwai (v. Mans 2014).

<sup>4</sup> La documentación completa del proyecto Compartir Saberes se encuentra disponible en: <https://goo.gl/V2MihF>

<sup>5</sup> Gracias al nuevo financiamiento por parte de la VolkswagenStiftung (2016-2020) podemos continuar el proyecto incluyendo a otros socios que representan iniciativas de educación superior en Brasil, Colombia y Venezuela (una universidad indígena, una escuela superior indígena y dos organizaciones indígenas). Esta segunda fase permitirá un trabajo más profundo y reflexivo, incluyendo una parte más amplia de la colección.

<sup>6</sup> A pesar de que el término *intercultural* suele ser criticado por su esencialismo implícito (Welsch 1999) se lo utiliza aquí en el contexto de la universidad indígena. La Uneit se presenta en muchos contextos como universidad intercultural, con la diferencia como elemento fundamental de la percepción de sí misma (v. también Walsh 2012b).

<sup>7</sup> Las informaciones sobre la Uneit se basan en mis tres visitas (2008, 2014, 2015) y en Mosonyi (2008) y Pérez Esclarín (2012).

<sup>8</sup> Korta falleció en julio del 2013.

<sup>9</sup> Con respecto a la relación entre la filosofía descolonizadora y la teología de liberación, véase Löwy (2008).

<sup>10</sup> En 2015 los docentes estaban ganando un salario mínimo por su trabajo en la universidad.

## Referencias

---

- APPADURAI, A. (1986). *The social life of things. Commodities in a cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://goo.gl/XGpcKM>
- BENNETT, T. (2006). Difference and the logic of culture. En: Karp, I., Kratz, C., Szawaja, L. & Ybarra-Frausto, T. (eds.). *Museum frictions. Public cultures/global transformations* (pp. 46-69). Durham and London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822388296-003>
- BYRNE, S., CLARKE, A., HARRISON, R. & TORRENCE, R. (eds.) (2011). *Unpacking the collection. Networks of material and social agency in the museum*. New York: Springer. <https://goo.gl/FRL7S6>
- CERVONE, E. (2007). Building engagement. Ethnography and indigenous communities today. *Transforming Anthropology*, 15(2): 97-110. <https://goo.gl/rTwugT>

- CHAAT SMITH, P. (2007). The terrible nearness of distant places: making history at the National Museum of the American Indian. En: De la Cadena, M. & Starn, O. (eds.). *Indigenous experience today* (pp. 379-396). Oxford: Berg.
- CIVRIEUX, M. de (1970). *Watunna. Mitología Makiritare*. Caracas: Monte Ávila eds.
- CLIFFORD, J. & MARCUS, G. (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: The University of California Press.
- CROWELL, A. et al. (2010). *Living our cultures, sharing our heritage: the first peoples of Alaska*. Washington, DC : Smithsonian Books.
- DE LA Cadena, M. (2006). The production of other knowledges and its tensions. From andeanist anthropology to interculturalidad. En: Lins Ribeiro, G. & Escobar, A. (eds.). *World anthropologies. Disciplinary transformations within systems of power* (pp. 201-24). Oxford: Berg.
- DENZIN, N.K., LINCOLN, Y.S. & TUHIWAI SMITH, L. (EDS.) (2008). *Handbook of critical and indigenous methodologies*. London: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781483385686>
- DELISS, C. & MUTUMBA, Y. (2014). *Ware und Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*. Zürich: Diaphanes.
- ESCOBAR, A. (2008). *Territories of difference. Place, movements, life, redes*. Durham/ London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822389439>
- FABIAN, J. (1983). *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia U.P.
- FABIAN, J. (1991). *Time and the work of anthropology. Critical essays 1971-1991*. Ámsterdam: Harwood Academic Publishers.
- FISCHER, M., BOLZ, P. & KAMEL, S. (eds.) (2007). *Adolf Bastian and his universal archive of humanity: the origins of German anthropology*. Hildesheim: Olms.
- GOLDING, V. & MODEST, W. (eds.) (2013). *Museums and communities. Curators, collection and collaboration*. London: Bloomsbury.
- GUSS, D. (1989). *To weave and sing. Art, symbol and narrative in the South American rainforest*. Berkeley/Los Angeles: The University of California Press.
- GUSS, D. (ed.) (1997). *Watunna: An Orinoco Creation Cycle by Marc de Civrieux*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- HÄNTZSCHEL, J. (2017). Ein unlösbarer Widerspruch. Interview mit Bénédicte Savoy. *Süddeutsche Zeitung*. 20 de julio. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/benedicte-savoy-ueber-das-humboldt-forum-das-humboldt-forum-ist-wie-tscherenobyl-1.3596423?reduced=true>

- HARRIS, C. & O'Hanlon, M. (2013). The future of the ethnographic museum. *Anthropology Today*, 29(1): 8-12. <https://doi.org/10.1111/1467-8322.12003>
- HUMBOLDT LAB Dahlem. (2015). *The laboratory concept. Museum experiments in the Humboldt Lab Dahlem*. Berlin: Nicolai.
- KOCH-GRÜNBERG, T. (1921). *Zwei Jahre unter den Indianern Nordwest-Brasiliens*. Stuttgart: Stecker und Schröder.
- KOHL, K.-H. (2013). Die Zukunft der Ethnologie liegt in ihrer Vergangenheit. Plädoyer für das ethnographische Archiv. En: Bierschenk, M. & Lentz, C. (eds.). *Ethnologie im 21. Jahrhundert* (pp. 131-146). Berlin: Reimer.
- KRAUS, M. (2004). *Bildungsbürger im Urwald. Die deutsche ethnologische Amazonienforschung (1884-1929)*. Marburg: Curupira.
- KREPS, C. (2006). Non-Western models of museum and curation in cross-cultural perspective. En: Macdonald, S. (ed.). *A companion to museum studies* (pp. 457-472). Oxford: Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch28>
- LANDER, E. (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En: Lander, E. (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas* (pp. 5-23). Buenos Aires: Clacso.
- LÖWY, M. (2008). The historical meaning of christianity of liberation in Latin America. En: Moraña, M., Dussel, E. & Jáuregui, C. (eds.). *Coloniality at large. Latin America and the postcolonial debate* (pp. 350-59). Durham: Duke University Press.
- MACDONALD, S. & BASU, P. (eds.) (2007). *Exhibition experiments*. London: Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9780470696118>
- MANS, J.L. (2014). Betwixt and between: unraveling material histories in the Southern Guyana-Suriname borderland. En: Rostain, S. (ed.). *Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Americana* (pp. 359-366). Lima: Instituto Francés de Estudios Americanos.
- MATO, D. (coord.) (2008). *Diversidad cultural e interculturalidad en educación superior. Experiencias en América Latina*. Caracas: Unesco.
- MATO, D. (coord.) (2012). *Educación superior y pueblos indígenas y afrodescendientes en América Latina. Normas, políticas y prácticas*. Caracas: Unesco.
- MATO, D. (2015). Pueblos indígenas, estados y educación superior. Aprendizajes de experiencias en varios países de América Latina potencialmente útiles a los procesos en marcha en Argentina. *Cuadernos de Antropología Social*, 41: 5-23.

- MCCARTHY, C. (2011). *Museums and māori: heritage professionals, indigenous collections, current practice*. Wellington: Te Papa Press.
- MOSONYI, E.E. (2008). Universidad Indígena de Venezuela. En: Mato, D. (ed.). *Diversidad cultural e interculturalidad en educación superior. Experiencias en América Latina* (pp. 427-436). Caracas: Unesco.
- PARZINGER, H. (2017). Der vergessene Krieg der Deutschen. *Spiegel Online*, 27 de febrero. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/tansania-der-vergessene-krieg-maji-maji-aufstand-a-1136360.html>
- PARZINGER, H. (2016). Shared heritage. Geteiltes Erbe ist doppeltes Erbe. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16 de octubre.
- PEERS, L. & Brown, A. (eds.) (2003). *Museums and source communities*. London: Routledge.
- PENNY, G. (2002). *Objects of culture. Ethnology and ethnographic museums in Imperial Germany*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- PÉREZ ESCLARÍN, A. (2012). La Universidad Indígena de Venezuela. *Revista SIC*, 11 de octubre. <https://goo.gl/7oPvAo>
- RAMOS, A. (2012). The politics of perspectivism. *Annual Review of Anthropology*, 41: 481-494. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145950>
- SANTOS, B. DE SOUSA (2014). *Epistemologies of the South. Justice against epistemicide*. Boulder/London: Paradigm Publishers.
- SANTOS-GRANERO, F. (ed.) (2009). *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press.
- SCHIEN, S. & Halbmayer, E. (2014). The return of things to Amazonian anthropology: a review. *Indiana*, 31: 421-437.
- SCHOMBURGK, R. (1947). *Reisen in Britisch-Guiana, 1840-44* (2 vols.). Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber
- SHELTON, A. (2006). Museum and anthropologies: practices and narratives. En: Macdonald, S. (ed.). *A companion to museum studies* (pp. 74-80). Oxford: Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch5>
- TAUSSIG, M. (1991). *Shamanism, colonialism, and the wild man. Studies in terror and healing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- TUHIWAI SMITH, L. (1999). *Decolonizing methodologies. Research and indigenous peoples*. London: Zed Books.
- WALSH, C. (2012a). ‘Other’ knowledges, ‘other’ critiques: reflections on the politics and practices of philosophy and decoloniality in the ‘other’ America. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(3): 11-27.

WALSH, C. (2012b). *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: Ensayos desde Abya Yala*. Quito: Abya Yala ed.

WATSON, S. (2007). *Museums and their communities*. London: Routledge.

WELSCH, W. (1999). Transculturality: the puzzling forms of cultures today. En: Featherstone, M. & Lash, S. (eds.). *Spaces of culture, city, nation, world* (pp. 194-213). London: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781446218723.n11>

# Política, desentendimento e representação fonográfica entre os Tikuna

*Politics, disagreement and phonographic representation among the Tikuna*

*Política, desentendimiento y representación fonográfica entre los Tikuna*

Edmundo Pereira

**Dossier:** Cosmología-Canastos-Poéticas: entrelazamientos entre literatura y antropología

**Artigo de pesquisa. Editores:** Juan A. Echeverri

**Recebido:** 2017-09-05. **Devolvido para revisões:** 2017-10-13. **Aceitado:** 2017-12-06

**Como citar este artigo:** Pereira, E. (2018). Política, desentendimento e representação fonográfica entre os Tikuna. *Mundo Amazónico*, 9(1): 143-171. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64361>

## Resumo

A partir de breve etnografia de processo fonográfico realizado entre aldeias, grupos e músicos tikuna, apresenta-se reflexões sobre os alcances e limites de metodologias participativas, tanto do ponto de vista das incompetências linguísticas geradas pelo encontro de tecnologias de comunicação distintas, quanto dos desentendimentos estratégicos acionados na geração e ampliação de musicalidades em disputa.

**Palavras chave:** representação fonográfica; desentendimento; etnografia da participação; músicas tikuna.

## Abstract

After a brief ethnography of the phonographic process carried out among Tikuna villages, groups and musicians, reflections on the scope and limits of participatory methodologies are presented, both from the point of view of the linguistic incompetence generated by the meeting of different communication technologies, and from the strategic disagreements in the generation and expansion of musicalities in dispute.

**Keywords:** phonographic representation; disagreement; ethnography of participation; tikuna musics.

---

Edmundo Pereira. Departamento de Antropologia, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalha com as seguintes áreas de investigação: etnologia, etnomusicologia, cultura popular e história da antropologia. [edmundopereira@mn.ufrj.br](mailto:edmundopereira@mn.ufrj.br)

### Resumen

A partir de una breve etnografía del proceso fonográfico realizado entre aldeas, grupos y músicos tikuna, se presentan reflexiones sobre los alcances y límites de metodologías participativas, tanto desde el punto de vista de las incompetencias lingüísticas generadas por el encuentro de tecnologías de comunicación distintas, y de los desentendimientos estratégicos accionados en la generación y ampliación de musicalidades en disputa.

*Palabras clave:* representación fonográfica; desentendimiento; etnografía de la participación; musicas tikuna.

*Há uma tendência a tomar como garantido  
que o envolvimento conversacional existe,  
que os interlocutores estão cooperando e  
que convenções interpretativas estão sendo  
compartilhadas.*

Gumperz (1982: 4).

Após uma apresentação da Troupe du Wett — grupo de dança kanak, ligado ao Centro Cultural Tjibaou, Nova Caledônia — para um público, sobretudo, de estudiosos e autoridades administrativas, o relato kanak do evento (Pacific Arts Conference 2001) é de crítica e descontentamento por parte da audiência: em suma, sua proposta fora entendida como uma versão dos repertórios “tradicionais” “acomodada para turistas”. Para o coreógrafo do grupo, expressando uma contra-crítica indígena, o não-entendimento da coreografia apresentada advinha do fato de que “as pessoas que vêm para nos assistir acham que sabem mais do que nós sobre o que nós estamos fazendo aqui” (LeFevre 2007: 87). Do ponto de vista local, o controle sobre a representação coreográfica de sua identidade, entre performances e as demais atividades de seu centro cultural, é reafirmado continuamente (LeFevre 2007). Para o caso de alguns dos museus e centros culturais indígenas da região do Pacífico (Stanley 2007) e alhures (Sleeper-Smith 2009; Mihesuah 2000; Clifford 2016; 2003), cenas como a relatada são recorrentes, apontando para questões da ordem da imaginação social da alteridade por audiências múltiplas, e da gestão local de representações e performances culturais (como danças, cantos e narrativas) e de instituições de arquivo e fomento (como museus, centros culturais e grupos). Marcadas por heteroglossia, nestas arenas tecnologias de comunicação se articulam e revelam seus alcances e limites diante de projetos e condições variados (Barth 1987; Hymes 1996; Labov 2010a; 2010b).

Neste exercício, gostaria de refletir sobre a gestão de um dos artefatos que encontramos em produção, transação e circulação em arenas como a kanak: representações fonográficas, de difusão crescente nas últimas décadas de e por povos, grupos e coletivos indígenas na forma de arquivos sonoros, CD e sítios de internet (Scales 2012; Greene & Porcello 2005; Bigenho 2002; Feld 2005). Etnografias dos processos de gravação-edição sonora (Goody 2012;

Meintjes 2003; Lassiter 1998) vêm se mostrando especialmente rentáveis para exercícios pragmáticos de mapeamento e compreensão de formas de debater e gerar artefatos culturais, no caso em análise tendo a música como fio de entrelaçamento de múltiplos níveis, agências e materiais sonoros. Do ponto de vista prático, questões da ordem da organização do registro, escuta e edição podem se revelar não-triviais: Quais repertórios serão gravados? Quem os executará? Quando e como serão gravados? Gerados os fonogramas: Quais fonogramas atendem aos critérios de qualidade e crítica expostos ao longo da escuta do material bruto? Como se equalizará os planos sonoros do material selecionado? Em que sequência os fonogramas serão apresentados no formato disco? O caso do CD *Magüita ariü wiyaegü, cantos tikuna*,<sup>1</sup> trabalho realizado, institucionalmente, entre o Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e o Museu Magüita, museu indígena de Benjamin Constant (AM), foi especialmente perpassado por intensos debates e desentendimentos pela definição do referente *música tikuna* ao longo de reuniões, situações de seleção, gravação e edição musical, até seu lançamento. Para dar conta do exercício etnográfico e de reflexão sobre as políticas de representação sonora que reúne, apresentarei: a coleção em seus intentos e mecanismos de comunicação; o processo de produção do CD e alguns de seus resultados musicais; para por fim esboçar breves reflexões sobre a relação entre a prática de colecionamento, as organizações políticas locais e o modo como condicionam as representações fonográficas resultantes gerando, em regime de dissenso, um conjunto amplo de repertórios e identidades musicais locais.

## Prática de colecionamento fonográfico e políticas de representação sonora entre os Tikuna

---

Entre 2000-2012, trabalhei como coeditor de uma coleção de registros musicais do Museu Nacional, instituição ligada a Universidade Federal do Rio de Janeiro.<sup>2</sup> Seguindo outros modelos de coleções brasileiras,<sup>3</sup> e também estrangeiras, o projeto intitulado ‘Coleção Documentos Sonoros’ propunha, em suas linhas iniciais, o registro e edição de repertórios do que podemos seguir classificando como popular-folclórico, afro-brasileiro e indígena, além da restauração de coleções pré-existentes que compõe o acervo de seu Setor de Etnologia e Etnografia (SEE/MN/UFRJ). Seus princípios se nortearam por algumas das questões críticas do pós-1960: a reformulação das relações entre pesquisadores e conhecedores locais na chave da promoção de trabalhos participativos-colaborativos (Fals Borba & Brandão 1987; Lassiter 1998; Araujo & Cambria, 2013); os problemas levantados sobre a escrita etnográfica como política e poética (Clifford & Marcus 1986), e sua contrapartida, a dialogia, a autoria-compartilhada, o exame crítico das condições históricas de produção do conhecimento científico-humanista. Concomitante a isso, para o caso brasileiro em sentido mais amplo, do ponto de vista da organização política

dos grupos e coletivos historicamente subalternizados, posturas críticas e contra-hegemônicas se potencializaram, nas últimas décadas em especial com a proliferação de Centros e Museus Comunitários entre índios, afro-brasileiros, camponeses e camadas populares, sempre ao redor de lutas por reconhecimento de direitos (Freire 2003; Vidal 2013; Abreu 2012; Oliveira 2012).

Neste ambiente de complexificação e reformulação dos trabalhos de pesquisa e geração de produtos culturais — como *fonogramas* —, dentre os projetos realizados, em 2002, com mediação de um *pesquisador* do Museu Nacional, *curador* do Setor de Etnologia e Etnografia, estabelecemos relação com um *museu indígena*, do povo Tikuna, de Benjamin Constant, Estado do Amazonas, o Museu Magüta, através de sua *diretoria* (diretor, substituto, curadores e responsáveis pela recepção e venda de artesanato). Desta interlocução resulta o trabalho sobre o qual me debruçarei mais detidamente neste exercício, *Magüta artü wiyaegü, cantos tikuna*. É o terceiro *disco* produzido no âmbito da coleção com as seguintes diretrizes básicas de ação: (a) registro e edição de material sonoro-musical (em variadas unidades de registro, dos estúdios aos gravadores); e (b) difusão do material editado e formação de acervos sonoros locais, ambas ações pensadas em regime *colaborativo*. Quer dizer: dentro da sequência de ações que implica em *reuniões*, a organização de *situações de gravações* e a posterior escuta e edição de fonogramas, o produto *disco* é discutido por todos e todas envolvidos ao longo do processo de seleção-gravação-edição. Quando já no formato CD, os fonogramas editados e sequenciados são acompanhados de pequenos livretos, escritos a várias mãos, em linguagem introdutória, visando em especial um público de não-especialistas com informações sobre o povo ou grupo registrado, seu repertório e as condições de gravação do disco.<sup>4</sup>

Do ponto de vista das práticas de colecionamento sonoro (música e narrativa)<sup>5</sup>, se adensamos etnograficamente nas condições sociais em que microprocessos como *situações de gravação* se organizam e geram produtos culturais, para o caso em análise: estamos diante de capitais de relação de *pesquisadores* que fazem mediações iniciais que podem levar ao trabalho de seleção-gravação-edição; bem como de múltiplas agências locais de memória (*museus, centros culturais e associações*) e mediação (*diretores, lideranças*) que recebem a proposta colecionista; além de formas de financiamento distintas, que também condicionam com rubricas, expectativas e prestações os trabalhos em curso. Diante desses multiescalonados contextos, o colecionismo fonográfico idealmente proposto vai se tornando prática, adaptando-se às vicissitudes locais e refazendo seus pressupostos diante do tempo disponível para realização do trabalho, do domínio linguístico, dos recursos materiais e simbólicos das redes iniciais dentro das quais a prática colecionista aporta, dos limites de propostas de participação. Um ponto em comum em todos os trabalhos fonográficos como o apresentado<sup>6</sup> é o de certa politização das representações sonoras, não só em relação ao processo colecionista e aos

debates sobre música, mas também aos contextos mais amplos em que os grupos e povos sonoramente representados estão inseridos. As intenções patrimoniais com que temos nos deparado têm estado sempre associadas aos usos da música dentro de agendas mais amplas do que a vida em aldeias e comunidades, em alguns casos em contextos de violência e luta por direitos frente a sociedades regionais e nacionais. Da mesma forma, é bem negociado entre especialistas em sua definição e escopo e, no limite, seus padrões de autenticidade. Neste sentido, portanto, etnografias de processos fonográficos tanto permitem acompanhar o trabalho de seleção sociocultural de situações e conhecimentos musicais na definição de identidades sonoras; quanto revelam os alcances e limites de metodologias de pesquisa-ação colaborativa.

Para o caso Tikuna, ficaram evidentes certos limites e dilemas de noções como *dialogia* e *participação*, em particular a partir das múltiplas significações e projetos que representações fonográficas podem reunir e, ao final, do que o referente *música tikuna* pode agregar. Como reporta Oliveira, com implicações teóricas para os problemas do manejo de estoques culturais e de geração de sub-tradições sócio-culturais, acompanhando um grupo de indígenas Tikuna visitando coleções de máscaras em museus etnográficos: “aos Tikuna não causa qualquer desconforto o fato de que haja discordância quanto à identificação dos personagens representados pelas máscaras” (Oliveira 2000: 212). Teoricamente, estamos diante de problemas de distributividade e potencial de variação complexos; politicamente, assistimos no limite, à organização de cismas ao redor de artefatos culturais. Nesta arena de difícil administração simbólica, casos como o tikuna explicitam as dificuldades de geração de unidades como “sociedade”, “cultura” ou “música”, diante de uma população de mais de cinquenta mil pessoas em três países, organizadas em dezenas de aldeias com múltiplos arranjos socioculturais, linguísticos e demográficos, em uma longa história de relação entre indígenas e não-indígena nessa grande via que é o rio Amazonas-Alto Solimões. Sua literatura antropológica é extensa, desde os trabalhos de Curt Nimuendaju (1952) nas décadas de 1930-1940, passando pelos de Cardoso de Oliveira (1964; 1972), chegando aos de João Pacheco de Oliveira (1988; 2015), no Brasil, Hugo Camacho (1996), na Colômbia, e Jean Pierre Goulard (2009), na França, para citar apenas alguns autores. Do ponto de vista do estudo da música, ou do entre música-narrativa, temos o trabalho de Maria Emilia Montes (1991), para a Colômbia, e Matarezio (2015), para o Brasil,<sup>7</sup> ambos dedicados ao que etnograficamente foi aqui tratado como repertório *cultural*, em especial no entorno ao processo ritual conhecido, no Brasil, como ‘Festa da Moça Nova’. Por fim, nas últimas décadas, com o desenvolvimento universitário no entrefronteiras, complexificando a economia simbólica antropológica, assistimos ao aparecimento de uma literatura indígena (como Santos 2005; 2013; Angarita et al. 2010; Costa 2015) contrarrepresentando imagens a partir do local, ao mesmo tempo que reiterando imagens das ciências sociais.<sup>8</sup>

Acompanhando a formação dessa extensa literatura, tanto indicamos momentos históricos distintos de produção de conhecimento antropológico, entre práticas etnográficas e modelagens teóricas (por vezes explícitos em introduções, por vezes em vislumbre através de notas, ou então agradecimentos); quanto projetos indígenas locais, entre *locations* e interlocutores indígenas. Este fato se evidencia, p.e., da tradução e nomeação em tikuna do que aqui referimos em português com a expressão “Festa da Moça Nova”, fenômeno que como símbolo de cultura-povo é acionado por múltiplos atores, indígenas e não-indígenas em um campo semântico complexo e enredado. No caso do processo etnográfico vivido, entre cinco aldeias tikuna do médio rio Solimões, o termo usado para se referir à Festa era, no âmbito da organização de situações de gravação, o de *Woreküü*, traduzido por nossos interlocutores como “Moça Nova” (mais adiante apresentamos com mais detalhe o processo de gravação). O mesmo referente aparece nos trabalhos da década de 1970 de Oliveira (2015), ao largo de alguns aldeamentos rio Solimões, como ‘Festa da *Woreküü*’, ou, simplesmente, ‘*Woreküü*’ (Oliveira 2009). Goulard (2009), de seu trabalho no rio Cotuhue, ampliando o campo semântico de tradução do termo, o traduz também como “carne revolta”, referindo-se ao que a menstruação significa de “corte com a infância”. Para se referir ao processo como ‘Festa’, apresenta o termo *woreküüchiga*, que traduz em sentido amplo com a expressão “celebração da puberdade feminina” (Goulard 2009: 154). Montes (1991: 10), a partir da interlocução com nove narradores de três “comunidades” (Amacayacu, Boyahuazu e Isla Patrullera) apresenta, em lista de vocabulário referido à festa o termo espanhol “Pelazón” traduzido ao tikuna como *jüüi*, que “se refere à dança e à classe de dança e à festa sagrada”. Camacho (1996: xvi), do trabalho com dezenas de anciãos de oito aldeamentos (Nazareth, Arara, Amacayacu, Puerto Nariño, Isla de Patrullero, Cuchillococha, Erené e Tacana, no entre Peru-Colômbia) apresenta o termo *yüüiechiga* que traduz por “Pelação” em sentido de Festa. Ramos (2013: 12), a partir de etnografia da comunidade de Arara usa o mesmo termo de Camacho para se referir ao “rito de iniciação feminina” tikuna. Em Angarita et al. (2010: 297), reunião de cantos da Festa a partir de vários cantores indígenas, encontramos o termo *yüüi* para referir à “Pelazón”. Santos (2015: 15), sociolinguista tikuna da comunidade de Arara, recorre ao termo *yüüküü*, para se referir tanto ao “ritual de la Pelazón”, quanto ao “xamã” e seu conhecimento. Em Matarezio (2015: 223), a partir de trabalho multi-situado de Manaus ao entorno de São Paulo de Olivença, o termo *yüüiechiga* é traduzido por “pajelança”. O termo em tikuna que aciona para referir-se à Festa é o de *woreküüchiga* (Matarezio 2015: 315), termo que maneja também, sobretudo, como espécie de gênero de cantos nesta executados, sendo *tchiga* tanto traduzido por “canto” quanto por “palavra” ou “narrativa” (Matarezio 2015: 276). Neste arranjo semântico, *woreküü* se refere apenas à posição ‘moça nova’. Como vemos destes breves excertos, estamos diante de economia linguística complexa de definição de referentes com o valor de categoria *tikuna*. De todo modo, tomadas as

dificuldades linguísticas, as variações socioculturais locais, e a distinções de modelagem teórica dos pesquisadores, talvez um ponto em comum entre a ‘realidade’ com que nos deparamos nas aldeias em que trabalhamos, e as representações dos tikuna que encontramos na literatura e alimentam nossa imaginação social, seja o da *diversidade*: dos múltiplos arranjos socioculturais entre aldeias e regiões, aos debates entre antropólogos e os próprios indígenas sobre quem são, sobre o que define sua cultura.

Para o caso do trabalho em relato, este foi circunscrito à geração de um produto cultural, organizado em tempo curto de execução, marcado por reuniões de discussão e organização das atividades, trabalhos de *registro* etnográfico (musical e narrativo), e posterior *seleção* e *edição*. Ao longo de dois meses de trabalho de campo (junho-julho, 2004), após viagem de prospecção em 2002, atravessamos um conjunto de aldeias, com equipe reduzida de indígenas e não-indígenas, encontrando com lideranças locais, cantores, cantoras, instrumentistas e narradores. Ainda que a prática de registro fonográfico tenha seus protocolos e ritualidades (Pereira 2016a; 2016b), musicalidades e músicos em registro incidiram sobre as políticas de valor que levam a uma representação sonora final. Para contextos como o tikuna ou kanak, as situações de comunicação intercultural, marcadas por estratégias discursivas e de organização dos debates, podem gerar “desentendimentos transculturais” (Gumperz 1982), desentendimentos cruzados por incompatibilidades nos sistemas de organização da comunicação, pelos limites da aproximação de campos semânticos, e pelos conflitos entre projetos socioculturais distintos. Mas, ao mesmo tempo, desentendimentos também podem ser estratégicos (Labov 2010a; 2010b), modos de negociar, reposicionar, valores e séries de significação, de criar, nos termos de Attali (1977), ruído e dissonância em meio a sistemas (aparentemente) harmônicos.

## Museu Magüta e processo de gravação-edição do CD *Magüta arii wiyaegü*

---

Em 2002, fizemos uma viagem de prospecção para um primeiro mapeamento de repertórios e musicalidades, e para discutir com representantes tikuna a produção de um pequeno *arquivo* de música e de um CD. As *reuniões* de discussão do projeto, bem como a maior parte da organização dos trabalhos de registro, até o lançamento, se deram no âmbito do Museu Magüta, museu administrado pelos Tikuna, na cidade de Benjamin Constant, alto rio Solimões. Além das atividades museais e de formação, o Magüta era também a sede do Conselho Geral da Tribo Tikuna (CGTT). Tanto o *Conselho*, quanto o *Museu*, são fruto das mobilizações étnicas sobretudo das décadas de 1970 e 1980, em especial pela regularização de sua situação fundiária e o fim das violências físicas e simbólicas que historicamente vinham sofrendo da população não-indígena regional.

Não são unívocas as narrativas de fundação do Museu, o que revela a complexidade de atores que desta participaram e da geração de representações históricas (Tonkin 1992) sobre os fins da instituição e sobre as bases em foi fundada (Freire 2003; Abreu 2012; Oliveira 2012; Grubber 1994; Lopes 2005). Este fato não é excepcionalidade dentro dos processos relatados sobre a fundação de museus indígenas e sua subsequente administração simbólica e material, muitas vezes de início multiétnico, para paulatina administração pelos próprios indígenas (Clifford 2003; Stanley 2007). Processos dessa natureza não raro são marcados por “desacordos” sobre “o direito de nomear, de delimitar e de definir grupos específicos” gerando “histórias discordantes sobre a origem e o futuro de um povo” (Clifford 2003: 283). Além disso, os trabalhos de gestão econômica e simbólica das curadorias indígenas — para além da Amazônia — se dão entre dificuldades financeiras e de fechamentos de prestações de contas, bem como de contestações de gastos e autoridade para representação de grupos e povos (Stanley 2007; Oliveira 2012). De todo modo, postos os desafios, apesar de ainda se constituir em um “negócio precário”, a organização de museus indígenas com administração indígena é um importante “catalizador para fins culturais, religiosos e políticos” (Stanley 2007: 17-18), afirmando valores locais e questionando representações e formas de encontro coloniais.

Do que a literatura sobre a criação do Magüta tem de correlato, podemos recuperar sua criação entre os anos de 1987-1988 a partir das articulações de indígenas e pesquisadores ligados à Universidade (ao Museu Nacional em particular), ocupando uma casa próxima ao centro da cidade de Benjamin Constant (Amazonas). Sua fundação é ligada a um conjunto de estratégias políticas envolvendo reconquista territorial e mediação de conflitos. Do ponto de vista de suas estratégias museográficas e o modo como se organizam seu conjunto de salas expográficas, seu *acervo* é composto por objetos múltiplos (colares, redes, cestos, cerâmica, pinturas em entrecascas, máscaras rituais) e tem como um de seus centros de objetificação da *cultura tikuna* a *Festa da Moça Nova*, ocupando duas de suas salas, reunindo desde instrumentos musicais, à máscaras, desenhos e fotos. A partir da década de 1990, com a intensificação do uso de gravadores por lideranças e professores, em especial nas assembleias e reuniões indígenas, a instituição passa a fazer uso como parte de seu conjunto expográfico de gravações em fita K7 de festas e cantores e cantoras solo. Os repertórios gravados envolvem sobretudo gêneros de canto executados ao longo da *Festa*, classificados genericamente ao longo do trabalho como *wiyae*.

Para que se vislumbre o contexto social tenso em que o Museu é criado, apesar de estar pronto para inauguração em 1988, por conta da ampla violência regional contra os indígenas, sua abertura teria de esperar até o ano de 1992, com participação ativa de pesquisadores e indígenas. Desde 1996, apesar de seguirem as articulações entre indígenas e não-indígenas, o Magüta

passa a ser administrado exclusivamente pelos Tikuna, sob a direção do CGTT, em meio a um processo de discussão indígena pela representação política local em sentido amplo, e pela administração do museu em sendo estrito. Durante a década de 1990, a casa próxima ao centro de Benjamin Constant foi palco das lutas por direitos frente ao Estado e contra o preconceito e violência regionais, além de ser ponto de encontro e articulação na cidade para a gente vinda das mais diversas aldeias, das mais distantes às mais próximas. Com o apaziguamento (relativo) da violência e do preconceito, e com a demarcação de suas terras, suas ações passaram a ser mais centralizadas, com realização de menos encontros e assembleias, seu espaço menos usado por indígenas, passando a ser sustentado e administrado por rede de relações mais circunscritas no entorno a seu *diretor*. Da mesma forma, outras organizações de representação criadas ao longo das mobilizações étnicas se fortaleceram, gerando movimentos de aproximação e distanciamento entre associações de representação política indígena. Oliveira (2015) configura ambos períodos como duas situações históricas distintas: a primeira de aproximação entre famílias e aldeias e de organização de grandes assembleias, em alguns casos tendo à Festa da Moça Nova como catalisador, entre 1970 e 1990 aproximadamente, período de formação das primeiras associações de representação na busca pela reconquista territorial; a segunda, posterior, com consolidação de áreas demarcadas e fragmentação de lutas e formas de associação.

É neste segundo momento que o CD *Maguita arü wiyaegü* foi realizado, por um lado continuando a história de relação entre pesquisadores do Museu Nacional e os Tikuna, por outro, encontrando o Museu indígena em luta pela manutenção de suas ações museais através de pequeno quadro de funcionários, em busca de diversificação de formas de gerar recursos para sua sustentação administrativa, bem como em meio à mediação de cisões entre organizações e lideranças. Neste sentido, estávamos já diante de históricos de interação entre múltiplos regimes de objetificação da cultura, através de experiências anteriores de expografia e organização de acervo e de produção de consensos através de *reuniões* e *assembleias*. Este fato não só permitia a geração de um contexto inicial de entendimento (Brenneis & Myers 1984), através do compartilhamento de mesmas tecnologias de comunicação, quanto permitia a crítica indígena a estas mesmas tecnologias e seus resultados. Isto não quer dizer que, quando iniciamos os trabalhos, não houvesse também intenções patrimoniais, em especial por parte da *direção*, tanto de gravar a música que se chamou de “cultural”, sobretudo da Festa da Moça Nova, seguindo as diretrizes estatutárias do Museu em “promover e preservar a cultura”; quanto os novos repertórios que os jovens estavam criando estimulando profissionalmente os novos grupos em formação. De um ponto de vista financeiro, poderia ser mais um instrumento de captação de recursos, com a venda e divulgação do CD, e com os usos dos direitos autorais recebidos para pagamento de conta de luz, água e manutenção de seu escritório, salas expositivas e reserva técnica. Este

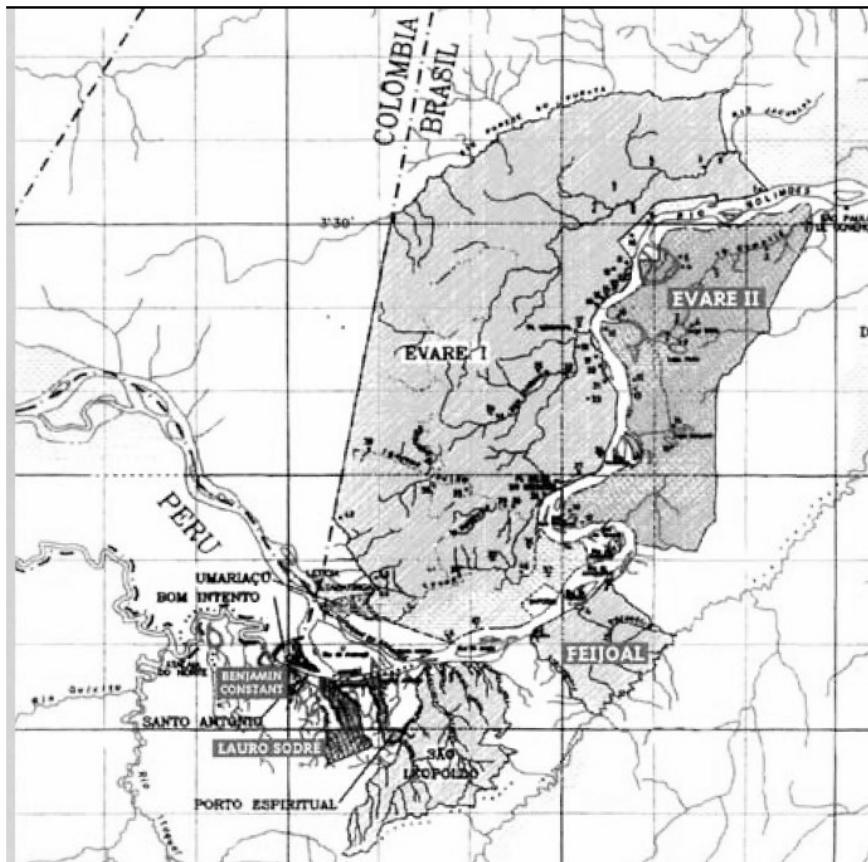
dado coaduna os resultados de análises comparativas de posições como as de *diretor* ou *curador indígena*, pensando-as em regimes políticos mais amplos, tanto do ponto de vista de serem, de algum modo, novos efeitos de administrações coloniais (Schmid 2007), ainda que em regimes de contra-representação, quanto de operarem como mediadores de “diferentes motivações para a produção de objetos culturais” (Dundon, 2007: 161).

Retomando o processo fonográfico, em 2002, ao longo de duas semanas, após algumas reuniões com a diretoria do Museu, acordamos a realização do projeto, pelo que já fizemos algumas gravações que ajudariam a definir o escopo dos repertórios, pessoas e lugares a serem registrados, quanto serviriam como pilotos para projetos de captação de recurso de financiamento (em *Filadélfia*, próximo à Benjamin Constant; e em *Lauto Sodré*, rio abaixo). Deste início do processo de trabalho, ressalto dois pontos para os fins deste exercício:

Primeiro, o acordado, desde o princípio, de tanto gravarmos “cantores” e “cantoras” que conhecessem o repertório musical *cultural* (especialmente ligado à Moça Nova); quanto alguns dos grupos e compositores, em material em tikuna e em português, fazendo arranjos harmônicos (com violões, guitarras, teclados, percussões e baterias) para material *cultural*, e compondo nos diversos gêneros musicais da tríplice fronteira, dos *pagodes* e *forrós* brasileiros, às *cumbias* peruanas e colombianas. Este ponto já evidencia a riqueza e diversidades de musicalidades encontradas dentre o grupo no contexto de um campo de interações musicais (Pereira 2005) tríplice fronteiriço de intenso movimentação.

Segundo, que já nesse momento alguns desentendimentos começaram a se revelar envolvendo a escolha da rede de pessoas a serem gravadas (fora das redes pessoais do Magüita, por vezes em redes de oposição) e dos repertórios a serem registrados. Foi nesta ocasião, por exemplo, que, certo dia, fomos procurados antes do sol nascer para sermos levados à uma aldeia próxima de Benjamin para conhecer e gravar uma conhecida *liderança*, da direção do CGTT, mas afastado do Museu, conhecido como um dos grandes *cantores* e convededores dos fundamentos dos cantos e rituais ao redor da Festa da Moça Nova. Para que se vislumbre o intrincado dos processos políticos em questão, fomos guiados nessa ocasião por um jovem que trabalhava no Magüita, membro do CGTT, mas que ao mesmo tempo era genro da liderança que fui conhecer. Esta, por sua vez, havia trabalhado intensamente no período da fundação do Conselho e do Museu, mas se afastara fazia alguns anos. Parte dos contratempos a que reporto dizem respeito, portanto, a este jogo político que envolvia família, participação no movimento indígena, religiosidade e oposição aos rumos de gestão do Museu e do próprio CGTT. Jogo político com o qual lidamos (na medida em que nos situávamos), a partir dessa ocasião, sempre pautando junto com a direção do Magüita

cada etapa do trabalho de registro, argumentando pela “abrangência” nos repertórios gravados e “inclusão” de distintos atores no projeto. Neste ponto então se evidenciam redes de cooperação e cisão, nos quadros da organização das políticas ticuna (Oliveira 2015); e os limites da mediação fonográfica, bases do desentendimento que se seguiria e teria sua consumação no dia do lançamento do CD.



*Figura 1.* Mapa do *encarte*. Fonte: Detalhe do ‘Mapa das Terras Tikuna’.

Em 2003, conseguimos recurso para a continuidade do projeto, e em 2004 retornamos ao Magüta para uma estadia de dois meses na região. Por ser um projeto de registro multi-situado, ao final em um total de cinco aldeias ao longo do médio Solimões (Filadélfia, Lauro Sodré, Feijoal, Otawari e Nova Jerusalém) e algumas Terras Indígenas além da cidade de Benjamin Constant, optamos pelo uso de gravadores digitais portáteis. Isto por que tínhamos gravações de vozes com percussão, bandas de 5-6 instrumentos e momentos

de Festa multi-sonoros. Duas dezenas de cantores, cantoras e instrumentistas foram registrados, gerando extenso e diversificado repertório, revelando articulações e configurações socioculturais múltiplas entre relações políticas, religiosas e familiares: das redes mais próximas ao diretor, funcionários do Magüita e assíduos frequentadores, à *Casa de Festa* e a expertise de *Nova Jerusalém* e as contra-redes protestantes de *Feijoal*. Ao final, captamos cerca de onze horas de material musical, material bruto que foi organizado, ouvido, comentado e deixado dentre os acervos para consulta da biblioteca do Museu Magüita.

## Músicas tikuna<sup>9</sup>

---

Começamos o trabalho de seleção-gravação por duas aldeias próximas à cidade de Benjamin, além da própria cidade. Cada etapa de trabalho teve distintas equipes: na cidade de Benjamin e Filadélfia, as situações de gravação eram organizadas com os próprios músicos que nos encontravam na sede do Museu, jovens da rede familiar da direção do museu. No caso das idas para aldeias mais distantes, houve mediação de familiares ou de alguém ligado à direção do Magüita que nos acompanhava. Na cidade, gravamos duas bandas de jovens na casa do diretor: uma banda formada por seus filhos e alguns primos e amigos (*Wiwirutchá*, “beija-flor grande”), com faixa de idade entre quinze e dezoito anos, com repertório de (a) arranjos (violão, teclado e percussões, com abertura de vozes paralelas) para cantos da Festa da Moça Nova e (b) composições em português e tikuna nos gêneros não-indígenas da tríplice fronteira (como *forrós* e *cumbias*) com poética referida sobretudo ao encontrado nos cantos e narrativas mítico-cosmológicas; e outra, formada por amigos e parentes dos jovens do *Wiwirutchá*, a banda *Ágape*, de jovens entre doze e quinze anos, ligados à Igreja Batista local, com composições religiosas em tikuna, de “louvor a Cristo”, também a partir os gêneros regionais não-indígena brasileiros e colombianos (CD 2, faixas 6-9).

Em seguida, nas aldeias de *Filadélfia* e *Lauro Sodré*, gravamos senhores e senhoras de mais idade, entre quarenta e oitenta anos. *Filadélfia* é aldeia contigua a Benjamin Constant, praticamente um bairro na periferia da cidade, multiétnica e multilingüística. Lá encontramos novamente com a liderança que havíamos gravado em 2002, um tanto a contragosto do diretor, e apesar de termos avisado e justificado tal investimento: tratava-se não só de respeitada e conhecida liderança, mas também de grande conhecedor do conjunto de cantos classificado como *cultural*, e dos princípios organizadores da Festa da Moça Nova e os demais ritos que esta pode incorporar. Desta vez, estava acompanhado de sua esposa e sogro, também reconhecidos por sua expertise nos assuntos referidos à Festa. Nesta sessão de gravação, conseguimos cantos com execução masculina e feminina (solistas acompanhados de pequeno tambor chamado de *tutu*), algumas narrativas referidas aos cantos e à Festa (“a primeira vez em que se cantou”), bem como informações básicas sobre

a classificação dos cantos e alguns dados organológicos em tikuna. O termo genérico para todo e qualquer canto apresentado por nossos interlocutores era o de *wiyae*. Se referia aos cantos como os reunidos na Festa da Moça Nova, com uma subdivisão básica: os *wiyae* podiam ser compostos de longas narrativas, referidas aos tempos de fundação do mundo e aparecimento dos Tikuna; ser voltados, especificamente, para o aconselhamento da jovem em reclusão (central no processo ritual de iniciação feminina); ou compostos de improvisos, nos quais o cantor, sob base melódica e rítmica tradicional, traça comentários sobre os acontecimentos em volta (CD 1, faixas 3-10, 12 e 14).



*Figura 2. Grupo Wiwirutchá. Benjamin Constant (19/06/2004).  
Fotografia de Gustavo Pacheco.*

Recorrendo à literatura, a mesma divisão é apresentada por Montes (1991) para o caso dos repertórios no entorno da Festa da Moça Nova. Sua terminologia, no entanto, é mais complexa. Se o referente *wiyae* pode ocupar o lugar de termo geral no caso relatado, Montes (1991: 7) traz também distinções de gêneros, como os *tuü tuü*, traduzido por “bendícões” ou “conselhos”. Da mesma forma, do ponto de vista organológico, apresenta cantos referidos a instrumentos musicais (Montes 1991: 16), como os “cantos-palavras de flauta” (*kouüritchiga*). Recentemente, Matarezio (2015) tem avançado no estudo da parte do repertório musical classificado aqui como *cultural*, tanto do ponto de vista vocal, quanto instrumental-organológico. Opera com dois referentes que traduz como “canto”: *wiyae*, mais geral, e *tchiga*, traduzível por

“palavra”, “canto” e “narrativa” (Matarezio 2015: 276-277). Parece se referir a repertórios de função poético-narrativa, no caso da Festa da Moça Nova, cantos centrais para entendimento da Festa e aconselhamento da jovem em transição para a vida adulta. Em Camacho (1996: 39-41), ambos referentes também são encontrados em uso, *wiyae* associado à música, *tchiga* ao ato de narrar, como na narrativa titulada *wiyaechiga*, traduzido por “narração da origem dos cantos”. Mais uma vez devemos considerar não só as modelagens analíticas e circunscrições etnográficas distintas dos pesquisadores, mas também a distinção das redes e lugares referidos, informações e registros sendo gerados na Colômbia e, no caso do Brasil, no alto e médio Solimões. Além dos efeitos de um mundo social de “alta flexibilidade” (Oliveira 2015: 217) em distintos processos históricos e organizacionais locais, Montes (1991) alerta também para o fato de encontrarmos variações dialetais dentro da língua tikuna. Santos (2005), linguista tikuna, em trabalho recente, através de interlocução com oito aldeias e vinte e cinco “colaboradores”, avança nas reflexões sobre “variação dialetal” dentre o grupo, mapeando grandes áreas em termos sociais e linguísticos (quatro zonas para o Trapézio colombiano), e ponderando sobre os consequentes efeitos de ininteligibilidade frente às dinâmicas de mudança e diferenciação.

Em *Lauro Sodré*, aldeia de pequeno porte, gravamos mais exemplos de *wiyae* em pequeno núcleo familiar (novamente com uma voz solista acompanhada pelo *tutu*, novamente exemplos masculinos e femininos). Além disso, gravamos mais um *compositor* (CD 2, faixas 4-5), que o fazia sem acompanhamento harmônico, e que tinha algumas das canções arranjadas pela banda *Wiwirutchá*; e peças de rabeca tocadas por um senhor, também cantor, já bastante idoso, que fizera parte de um grupo de indígenas (composto por rabeca, violão, cavaquinho e percussão) que entre as décadas de 1950-1960 animava casamentos e festas na região, tanto para indígenas, quanto para não-indígenas, fato notável se considerarmos o histórico de violências contra indígenas na região. Do repertório de temas gravados, tínhamos tanto forrós bastante conhecidos (alguns consagrados no rádio por compositores como Luiz Gonzaga), quanto hinos cristãos do movimento religioso que localmente ficou conhecido como “Irmandade da Santa Cruz” (década de 1970) (CD 3, faixas 1-3).

Deste primeiro conjunto de situações de gravação, organizado então pelo diretoria do Magüta e alguns de seus assessores, ressalto que desentendimentos vividos em 2002 reapareceram. Se por um lado, foi legitimada a gravação dos repertórios dos jovens (tanto *Wiwirutchá* quanto *Ágape*), não só como uma nova forma dos Tikuna fazerem música, mas também como uma maneira de encontrar alguma atividade para os jovens moradores das cidades e aldeias e próximas a estas; por outro, houve ressalva, mesmo havendo consentimento, na gravação mais uma vez da ex-liderança do CGTT registrada em 2002, ainda que fosse reconhecida sua expertise. Para nós, além de nosso pressuposto (até então pouco refletido), de “inclusão” dos indígenas que quisessem participar

do projeto, havia também o “problema” de que a rede acionada pelo Magüita não apresentava, até aquele momento, nenhum convededor especializado dos repertórios “culturais”, em especial da música e de seu lugar na Festa da Moça Nova.

Passado este momento de gravações em Benjamin Constant e aldeias próximas, preparamos viagem para aldeias mais distantes (*Otawari* e *Nova Jerusalém*), conhecidas no Magüita como “lugares de tradição”, onde havia tanto cantores e cantoras afamados por seu conhecimento e performance musicais, quanto “Casas de Festa”, edificações apropriadas para as Festa de Moça Nova (naquele momento encontráveis em algumas poucas aldeias). Além disso, vivia na região um dos “últimos pajés” autorizados a cantar certos cantos de aconselhamento para a Moça Nova e a usar o *aricano*, nome geral para imponente aerófono de papel central na Festa, usado tanto para chamar os convidados, quanto para aconselhar a jovem.

Note-se, neste ponto, que, no lado brasileiro, as Festas de Moça Nova eram pouco praticadas até a década de 1970, dada a violência regional e a dispersão sociocultural por que passavam os Tikuna. É notável que o processo de reorganização política em torno do reconhecimento de direitos e territórios tenha gerado uma retomada das Festa de Moça Nova (Oliveira 2015). Em termos resumidos, a Festa da Moça Nova, ou de *Pelazón*, pode ser entendida como um rito de iniciação feminino que marca a entrada de uma jovem na vida adulta. É bastante relatada na literatura dedicada aos Tikuna, razão pela qual inclusive foi sem dúvida nosso primeiro foco de registro sonoro. É o ápice de um processo de reclusão feminino, quando a “Moça” é apresentada ao grupo social doméstico e extenso, tendo seus cabelos cortados ou arrancados. Um complexo narrativo é associado a cada uma de suas etapas (ao longo de alguns dias),<sup>10</sup> sendo seu núcleo temático a história de uma jovem que, quando o mundo era novo, abandona a reclusão de sua iniciação depois de ouvir na floresta o som de um *aricano* (termo geral para instrumento de sopro, cuja visão era proibida para as mulheres).<sup>11</sup> Ao se deparar com uma festa promovida pelos animais, que cantavam acompanhados pelos *tutus*, é violentada e morta.

No processo de retomada da Festa após a década de 1970, tornou-se um grande compósito de repertórios rituais e catalisador de demandas políticas. Segue tendo como ação central e investimento familiar a iniciação feminina, mas também nela outras atividades rituais podem ser realizadas. Passa tanto a ser um “símbolo unificador” em torno do qual o grupo se reconhece e representa, quanto “matriz cultural” receptora e organizadora de múltiplas tradições indígenas e não-indígenas, gerando uma “complexa resposta indígena aos desafios políticos e econômicos” (Schmid 2007: 86-187).

Se até então, ao longo deste breve resumo dos eventos de seleção-gravação, comentei de desacordos de interesses e projetos existentes entre indígenas, nossa chegada à *Nova Jerusalém* evidenciou os limites de nossas

tecnologias de comunicação, gerando o que nas últimas décadas tem sido estudado por parte da antropologia linguística como “desentendimento” no quadro de nossas “incompetências linguísticas” (Labov 2010b). Nos termos de Labov, momentos em que “a linguagem não funciona como deveria”, apesar dos “vários modos de correção” (2010b: 21) que os atores envolvidos no evento de comunicação podem acionar.<sup>12</sup> Ao longo de todas as nossas experiências fonográficas, o caso relatado me parece exemplar para pensar que além de colecionarmos fonogramas, participamos também do que Labov, com alguma ironia, definiu como “coleta de desentendimentos” (2010b: 22): seja por questões linguísticas (no caso especialmente de tradução); seja por que nossos modelos de produção de contextos de entendimento (Brennies & Myers 1984) através de *reuniões participativas* foram ineficientes e pouco (ou muito) inclusivos; seja por que a ideia de fazer um CD, justificável nas intenções patrimoniais de pesquisadores e membros do *Magüita*, fazia pouco sentido para alguns dos envolvidos.



*Figura 3. Aricano. Nova Jerusalém, T.I. Évare (24/06/2004). Fotografia do autor.*

Apesar do ‘aceite’ da comunidade (e neste caso efetivamente compareceram à reunião de apresentação da ideia do trabalho dezenas de pessoas, entre homens, mulheres, jovens e crianças), poucos presentes falavam português. O representante do Museu Magüita que nos acompanhou, tão logo chegamos, voltou para sua aldeia (pela qual passáramos antes de chegar em Nova Jerusalém), nos deixando com o cacique local e um professor como mediadores. Da *reunião* de apresentação do trabalho, conduzida sobretudo em

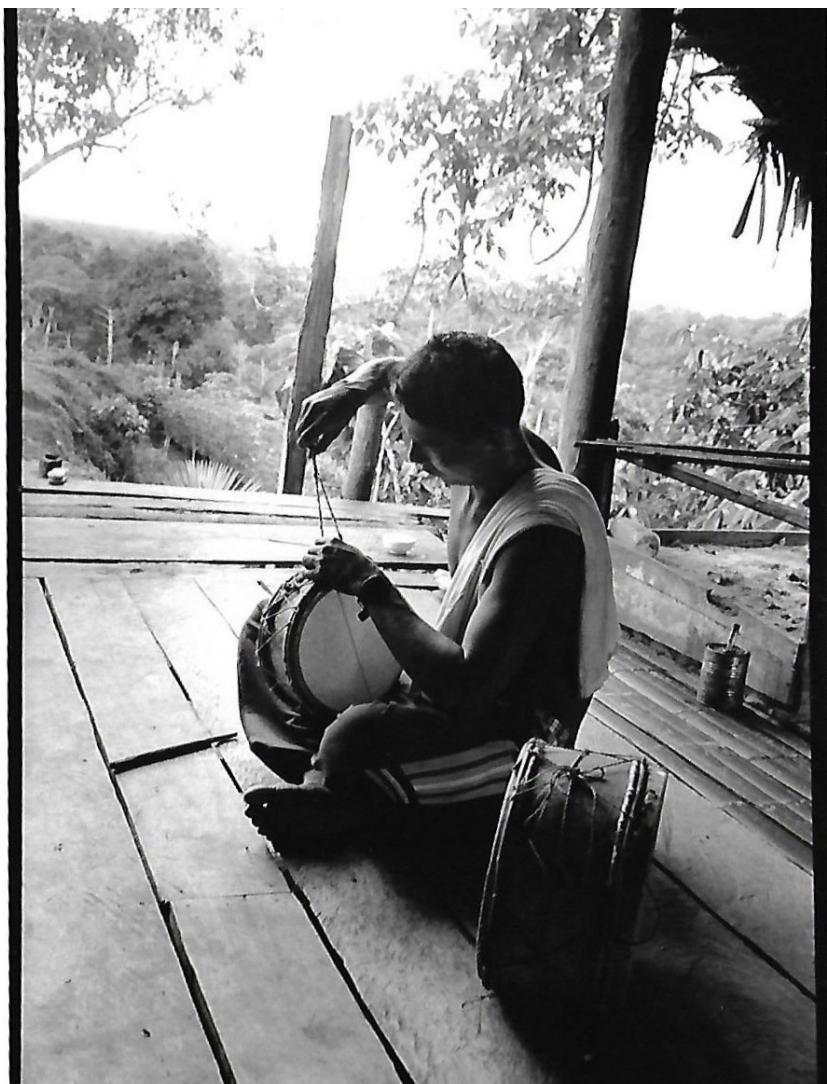
tikuna, pouco entendemos. Para resumir os acontecimentos que se seguiram: a “comunidade” — termo usado por nossos mediadores — resolveu fazer uma “apresentação” da Festa, acomodando as ações que em geral durariam três dias, em um único dia. O dia seguinte foi dedicado a preparativos: confecção e preparação de instrumentos (sobretudo aerófonos), bebida de mandioca e convite aos indígenas vizinhos (em especial a um pajé que morava próximo).

O dia da “apresentação” começou cedo, antes do sol nascer, com os *tutus* tocando, em ritmo binário, na Casa de Festa, chamando todos e todas a participarem. Não fosse termos lido algo da literatura sobre a Festa em sua sequência (em especial Camacho 1996), e alguns momentos de interlocução com nossos mediadores, teríamos entendido menos ainda diante da quantidade de eventos que transcorreram até o final do dia. Éramos literalmente levados de um lugar a outro, nossos interlocutores falando conosco, sobretudo, em tikuna. Gravávamos os eventos sonoros que se apresentavam, sempre com foco na fonte de emissão musical central, fosse uma voz em meio aos *tutus* e outros instrumentos de percussão e sopro (em geral de uma mesma senhora, que havíamos sido avisados se tratar de uma das principais cantoras de toda a região), fosse o *aricano*, tocado por senhores idosos, em solo ou em dupla, um deles o *pajé* que havia sido chamado para, ainda que fosse uma “apresentação”, “cuidar e soprar” alguns dos objetos que seriam usados por uma jovem menina que encenaria o papel da *worekii* (CD 1, faixas 2, 6-7, 11-14).

Na volta de *Nova Jerusalém*, ainda gravamos, na pequena aldeia de Otawari, alguns acalantos.<sup>13</sup> Por fim, no caminho de volta para Benjamin Constant, paramos em mais uma aldeia de grande porte, com casas de alvenaria e população de centenas de pessoas, *Feijoal*. Antes de sairmos para viajar para Nova Jerusalém, havíamos sido procurados por um Tikuna que era *funcionário* da Fundação Nacional do Índio. Ao saber de nosso trabalho, quando organizávamos a viagem na sede do Magüta, pediu para passarmos, na volta, em *Feijoal*, onde gostaria de nos apresentar a um “coral de jovens”. Neste ponto, ressalto que Feijoal já havia sido mencionada pelos jovens do grupo Ágape como lugar de onde teriam vindo as primeiras “profecias”, como tratavam os cantos que “recebiam do espírito santo”. Ao chegarmos, fomos apresentados pelo funcionário ao coral *Jaspe*, este de uma outra corrente protestante, genericamente conhecida como evangélica, formado por jovens entre catorze e dezoito anos. O Coral era bem visto pela comunidade tikuna local, e dias depois o ouviríamos mais uma vez em um festival internacional da canção evangélica reunindo índios e não-índios de Brasil, Peru e Colômbia em Tabatinga. Suas composições se aproximavam às dos jovens do Ágape, mas com andamentos mais lentos.

Ao voltarmos para Benjamin Constant, a gravação do Coral Jaspe seria mais um motivo de desentendimento com a direção do Magüta, que só se revelaria intensamente no dia do lançamento do CD na sede do Museu,

anos depois, traduzida especialmente no idioma da religiosidade. Antes de partirmos definitivamente da região, organizamos todo o material junto com a diretoria, escutando, classificando, pré-selecionando faixas, gerando, ao final, uma pequena coleção de onze discos com todo o material editado que passou então a fazer parte do acervo da biblioteca do Museu. Uma das funções possíveis, ao final do processo de gravação, atribuída ao disco e a todo o material gravado pelo Diretor, foi o de seu uso como “material didático” para as escolas indígenas da região; além da possibilidade de venda para visitantes



*Figura 4. Afinando o tutu, Nova Jerusalém, T.I Évare II (24/06/2004).  
Fotografia do autor.*

não-indígenas.

Diante da riqueza e diversidade do material musical gravado, de todo o jogo político vivido, e do pouco entendimento do material a que havíamos chegado, o processo de seleção do material que comporia o CD que intitulamos de *Magüita ariü wiyaegii* (traduzível por “Cantos Magüita”), nome sugerido tanto em Filadélfia quanto em Lauro Sodré, foi longo. Ao final, resolvemos propor um CD duplo, com um disco dedicado aos repertórios organizados ao redor da Festa da Moça Nova, e outro a todo o demais material registrado, entre bandas, cantores, cantoras e instrumentistas. No caso do primeiro CD, ordenamos os fonogramas em função da ordem dos eventos presenciados em Nova Jerusalém, cruzando a sequência vivida com a presente na literatura dedicada à Festa (Camacho 1996). Além disso, selecionamos o material de forma a que todos e todas que haviam participado das gravações estivessem representados no disco. Este processo de seleção de fonogramas e representantes de lugares e família, foi concomitante, na maioria dos casos, à escuta do material registrado logo após seu registro, ainda em campo.

Em meio a tudo isso, na volta ao nosso Museu, o Nacional, tivemos ainda que negociar com os patrocinadores (nesse caso uma empresa estatal na forma de edital para geração de produtos culturais) mais prazo para término do projeto, o que gerou mais reuniões (mais uma vez nem sempre com eficácia comunicativa), desta vez entre não-indígenas; ao final de alguns meses, acordou-se novo cronograma de atividades. O processo de elaboração do livreto que acompanha o disco se seguiu, quando retomamos (por telefone, fax e e-mail) as negociações com o Museu Magüita discutindo a seleção de repertório e a elaboração de textos e escolha de fotos que compuseram seu livreto. Apesar de ficar pronto em 2008, apenas em julho de 2009 o trabalho foi lançado na sede do Museu Magüita.

Neste ponto da narrativa, chegamos ao ápice do drama social que pode ser a elaboração de um CD, de um produto cultural com intenções patrimoniais organizado em regimes de entendimento multivocais (Turner 2005), de disputas por enquadramentos e desentendimentos estratégicos (Goffman 2002; Labov 2010b). Durante os preparativos do lançamento, o CD foi criticado pela direção do Magüita. Passados os anos, visto analiticamente, parece que estamos (parafraseando o escritor colombiano García Márquez) diante de uma “crônica anunciada” ao longo de todo o processo de trabalho: por um lado, a crítica advinha do que creditávamos ser um valor de nosso método de trabalho, ser “inclusivo”, através da presença de todos e todas que participaram das gravações; por outro, por que havíamos colocado música protestante (coral *Jaspe*) no repertório escolhido, música que não era “cultural” e que revelaria “intenções missionárias” de nossa parte. Ressalte-se, neste ponto, que a mesma crítica não foi feita à presença da banda *Ágape*, de repertório e fundamento musical semelhante. Além disso, apesar dos

preparativos para o lançamento seguirem seu curso (da compra e preparo da alimentação e bebida a ser servida, passando pelo envio de convites ao arrumar o espaço e a aparelhagem de som para os discursos e a apresentação do grupo *Wiwirutchá*), este foi ameaçado de não acontecer; assim como a direção guardou todos os CD de forma a pensar os limites de sua distribuição.

O desfecho do drama levanta a questão do que está acontecendo quando cremos entender o que está acontecendo? Na noite do lançamento, por fim, depois de um dia pleno de críticas, com ampla presença de indígenas de quase todas as aldeias que visitamos, representantes do poder público e das universidades locais (Federal e Estadual do Amazonas), representantes de distintas associações Tikuna, os discursos foram de conciliação e reconhecimento, ressaltando (a) a “importância” do projeto, para o Museu, para as Escolas, (b) a unidade dos Tikuna como “Povo”, membros do CGTT e outras associações se saudando. “Ainda não fomos nós que fizemos, mas está bom” — resumiu o *diretor* em sua fala. CD foram distribuídos entre os participantes, autoridades e professores. Ao final, o *Wiwirutchá* fez pequena apresentação de cerca de meia hora.

Evocando ideias expressas desde Van Gennep (2011), podemos imaginar que o rito colecionista chegava ao fim, devolvendo alguma ordem (sobretudo discursiva) ao que ficara em suspenso, liminar, durante todo o processo de gravação e seleção de pessoas, lugares e repertórios. Algum tempo depois, recebemos notícias, de colegas trabalhando na região de que o disco havia adquirido três usos básicos: era vendido no Museu para turistas e pesquisadores; era usado nas Escolas (ambos CD, de variadas maneiras, mas como seletividade de repertórios); e servia ao *Wiwirutchá* para divulgar seu trabalho, grupo que segue em atividade.

## Algumas lições do caso Tikuna: desentendimento estratégico e diversidade musical

---

Para encerrar, gostaria de apresentar breves reflexões sobre o caso e seus desdobramentos, pensar processos colecionistas tanto do ponto de vista de seus projetos e metodologias de trabalho, quanto do modo como estes são recebidos pelos grupos e redes de interlocutores, a partir de seus projetos e modos de fazer música e política.

Um primeiro ponto aressaltar é o de que contextos de comunicação interétnica como o representado - como tem demonstrado os estudos sobre a produção de desentendimento, em especial em situação de desigualdade e subalternização (Hymes 1996; Labov 2010a; 2010b; Gumperz 1982; Bauman & Briggs 2003; Briggs 1996) — são especialmente suscetíveis à geração de diversificadas, concomitantes e em contradição, expectativas e compreensões. No caso relatado, tanto do ponto de vista dos jogos políticos para ampliação

da participação no processo de registro (sobretudo) e edição, quanto do modo como se organizava a comunicação e a produção de consenso. Em certa medida, o desentendimento pode ser pensado também, em contextos de heteroglossia como o tikuna, como um excesso de entendimentos. Labov (2010) chega a propor, para alguns casos, a geração de “inflação de entendimentos”. Revendo agora essa série de acontecimentos, em quadro comparativo com outras experiências fonográficas da coleção, após nossas primeiras reuniões, quando acordamos a produção do disco, o que estávamos acordando? Quais projetos pessoais e de grupo se conformaram ao longo do processo colecionista? Que formas de debate tiveram de ser articuladas? Quais representações musicais intentou-se?

Mas uma arena como a representada, apesar dos problemas de comunicação, de contradição, pode não deixar de ser extremamente colaborativa, quando projetos em curso alcançam seus fins e os bens culturais se multiplicam e ressignificam (Neuenfeldt 2005). Como nos lembra Clifford (2003: 298), há “desacordos” que são “constitutivos”, e não apenas desagregadores, “tornando visível para quem está fora a complexidade escondida atrás de palavras como ‘local’, ‘tribal’ e ‘comunidade’”. Como vimos, estávamos diante de alguns desses projetos: do ponto de vista coletivo, do Magüita, museológico, pedagógico e de gestão; do ponto de vista pessoal, de apoio a grupos familiares e de investimento em redes de relação mais circunscritas.

Desta forma, por mais que o Museu, através de sua rede organizadora, assumisse um lugar de centralidade decisória e organizativa, trabalhos dedicados ao modo como se organizam os *debates* (Brennes & Myers 1984; Gumperz 1982) tem mostrado, para o caso de regimes de comunicação em que relações hierárquicas prevalecem, que os participantes em situação desfavorável mobilizam, constantemente, seus recursos materiais e simbólicos para propor novos enquadramentos e arranjos organizativos (Brenneis & Myers 1984; Goffman 2002), tais como: saídas na madrugada, convites para passar em aldeias, críticas no lançamento de produtos culturais. Além disso, o confronto e negociação de projetos e expectativas gera diversidade de representações sonoras, no caso, ampliando o espectro de significados que o referente *música tikuna* pode ter: cantos acompanhados por *tutu*; cantos harmonizados com violões e teclados; composições religiosas e populares em gêneros da tríplice fronteira.

Outro ponto a destacar, a partir de literatura dedicada a relação entre tecnologia de gravação, representação fonográfica e identidade sonora (Greene & Porcello 2005), é o da crescente *indianização* do processo de seleção, gravação e edição de material musical na produção de discos, como o caso dos aborígenes australianos, indígenas norte-americanos e grupos de música andina (Neuenfeldt 2005; Bigenho 2002; Scales 2012). Etnografias de processos de gravação-edição de fonogramas têm revelado tanto a elaboração

de políticas de representação sonora dentro de contextos políticos mais amplos, muitas vezes em regimes multiculturais marcados por segregação; quanto que nestas se pode acompanhar a música em geração, na escolha de repertórios e performances, ou na definição de organologias e sistemáticas musicais. Ao final, “há muitas maneiras de ser indígena”, de definir o escopo do que seja “música indígena” (Neuenfeldt 2005: 96).

Por fim, do ponto de vista de mediadores não-indígenas como *produtores*, *técnicos de gravação* e *pesquisadores*, dilemas administrativos, de investigação e ética se colocam na “produção da diversidade musical” (Neuenfeldt 2005: 84), em especial para o caso de produtos em que musicalidades múltiplas se relacionam: da definição de repertórios e condições de gravação, à padrões estéticos e de equalização e os modos de se relacionar com os distintos atores e posições envolvidos na geração de bens culturais. No nosso caso, pode-se dizer que estávamos diante de dilemas múltiplos, uma vez que lidamos com múltiplos regimes de produção de acordos: com a direção do museu; com um ex-aliado e liderança incontestável; com representantes de comunidades; com jovens bilíngues crescidos em contexto urbano; com múltiplas expressões do cristianismo; com padrões de registro e seleção etnomusicológicos. Um dos pontos que ficou evidente, após a experiência tikuna, foi o dos limites (da necessidade de pensar os limites) de noções como *dialogia*, *colaboração*, *participação*, *simetria*: fazia sentido pensar em termos inclusivos diante de processos sociais marcados não só por hierarquia e cisão, mas por grande autonomia entre redes de articulação, cidades e aldeias? Fazia sentido pensar em termos exclusivos? Seguramente, um dos aspectos positivos em processos como o relatado — ainda que por vezes difíceis para quem os vivencia — é seu caráter de “experimento contra-intitucional” em um “campo de forças composto de múltiplas pressões” (Yudice 2010: 46), seja para a direção de um museu indígena, para as redes de articulação que se alargam, para pesquisadores munidos de gravadores e tempo e recursos exígues.

Nesse quadro, muitas vezes, deve-se estranhar não tanto a contradição, o desentendimento, mas a aceitação não-negociada do consenso. Conhecer implica não só em “sucessões e acúmulos de estados de acordo, mas também em confronto de interpretações” (Fabian 1999). Em mapear e compreender nossas incompetências linguísticas (Labov 2010b), tarefa para a qual etnografias da colaboração-participação podem ser campos fecundos.

## Notas

---

*Agradecimentos:* João Pacheco de Oliveira pelo estímulo à realização do trabalho de registro etnomusicológico tikuna e a leitura atenta e crítica deste exercício; Direção do Museu Magüita e a todos os Tikuna que participaram dos trabalhos de representação de suas musicalidades, em especial Nino Fernandes, Paulino Nunes e Pedro Inácio Pinheiro. Além disso, apresentei este trabalho em algumas ocasiões, pelo que agradeço

aos colegas organizadores e participantes por seus comentários, estímulos e críticas: Jean-Michel Beaudet e Philipe Erikson, durante a Jornada de Estudos De la restitution intelligible à la réappropriation active (LESC/MAE, Nanterre, 2015); José Glebson Vieira, Jean Segata e Julie Cavignac, durante a XII Semana de Antropologia (UFRN, Natal, 2015); Mário Chagas e Vladimir Sibylla, durante o Ciclo de Debates Território, Museus e Sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade (UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014); July Salima, Juan Alvaro Echeverri, Renato Athias, e demais colegas indígenas e não indígenas durante o III Seminário Museus de Selva (Museo Etnográfico, Letícia, 2017); e aos pareceristas de Mundo Amazônico pela leitura atenta, crítica e sugestiva.

<sup>1</sup> CD disponível gratuitamente: <http://laced/etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>

<sup>2</sup> O projeto *Coleção Documentos Sonoros* é idealizado e implementado em coeditoria com Gustavo Pacheco, a partir de 2000, estendendo-se até 2012. O projeto, com patrocínio inicial via edital de fomento, previa três volumes iniciais: a restauração das gravações históricas de Roquette-Pinto salvaguardas no SEE/MN, e o registro-edição de repertório afro-brasileiro (comunidade de terreiro do Rio de Janeiro, o *Ile Omolu Oxum*) e indígena contemporâneo (povo indígena Tikuna, alto Solimões). Para estes últimos casos, uma vez que o material produzido superou o editado no formato CD, todo o material registrado foi depositado nos arquivos das instituições de memória locais. Posteriormente, outros dois volumes foram idealizados e produzidos com Renata Menezes (NUAP, PPGAS/MN/UFRJ) e Maria José Freire (LACED/MN/UFRJ), através de outros editais de fomento, com repertórios ‘camponeses’ brasileiro (PE) e peruano (Vale do Colca). O projeto fez parte das atividades do LACED (Laboratório de Estudos em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento) e pode ter alguns de seus resultados acessados gratuitamente no sítio: <http://laced/etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>

<sup>3</sup> Pouco depois da invenção do fonógrafo, e seu rápido desenvolvimento tecnológico no final do século XIX para modelos portáteis, a prática colecionista sonora se difundiu para os campos narrativos e musicais, no contexto da autonomização de saberes humanistas e da institucionalização de museus, universidades e arquivos (Simon 2000; Brady 1999). No Brasil, desde a década de 1910 (Roquette-Pinto 1917), pesquisadores brasileiros, progressivamente, vêm realizando gravações de campo dentro de certas ideologias e práticas de registro e classificação (v. p.e. Zamith 2008; Chaves 2016; Barros 2014). É neste contexto que se referenciam noções como a de *documento sonoro* e de *coleção* para o projeto.

<sup>4</sup> As edições são sempre de 2000 exemplares, dos quais 50% fica com o grupo ou povo registrado, o restante, em medidas variantes, é dividido entre patrocinadores e o LACED/SEE. No caso do LACED, o material é distribuído gratuitamente, para pesquisadores, arquivos e instituições de pesquisa e ensino.

<sup>5</sup> Veja-se p.e.: Goody (2012); Meintjes (2003); Gelbart (2007); Clifford (2016); O'Hanlon (2002); Cohn (1996).

<sup>6</sup> Para exercícios com outros contextos fonográfico, tendo como eixo geral analítico o modo como as condições socioculturais locais incidem sobre o processo de gravação-edição (mais do que sobre o inverso, o modo como este incide sobre as práticas musicais em registro), veja-se: Menezes & Pereira (2010); Pereira (2016a; 2016b).

<sup>7</sup> Goulard (2009), em sessão dedicada aos componentes da Festa da Moça Nova, se debruça sobre os ‘instrumentos musicais’, ainda que a música não seja seu foco etnográfico.

<sup>8</sup> Poderíamos citar um conjunto heterogêneo de monografias, produzidas sobretudo na última década, em variados cursos e universidades por indígenas e não-indígenas, campo bibliográfico por investigar.

<sup>9</sup> Neste trabalho, reflito especialmente sobre as condições de produção fonográfica vivenciadas. Em trabalho anterior, tratamos propriamente dos repertórios musicais reunidos caracterizando-os brevemente em termos formais e classificatórios (Pereira & Pacheco 2009).

<sup>10</sup> Para reunir elementos sobre a Festa, sua organização sequencial e seus repertórios narrativos, musicais e coreográficos, veja p.e.: Oliveira (2009, 2015); Montes (1991); Camacho (1996); Goulard (2009); Matarezio (2015); Santos (2013); Ramos (2013); Angarita et al. (2010); Costa (2015).

<sup>11</sup> Sobre os trompetes tikuna, veja-se Matarezio (2013).

<sup>12</sup> Dentre as condições que podem gerar “divergência” de entendimento, em seus longos tratados sobre variação e desentendimento, Labov (2010a, 2010b) resume fatores de ordem linguística (lexical, fonológica, sintática, pragmática e de variação dialetal) e cultural, em especial em termos de eficiência dos sistemas de transmissão de conhecimento (em especial na relação transmissor-receptor), e da multiplicidade e densidade de redes sociais em que os grupos humanos se organizam gerando diferenciação e realinhamentos.

<sup>13</sup> Matarezio (2015: 289) classifica em tikuna acalantos como *wawe* ou *bu'ii arü petchiga*, que traduz como “canção para criança dormir”.

## Referências

---

ABREU, R. (2012). Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, Wajápi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na. Em: Barbosa, P. & Domingues, H. (orgs.). *Ciências e fronteiras*, vol. 1 (pp. 10-20). Rio de Janeiro: MAST.

ANGARITA, E. & Vento, J., Manduca, M., Santos, A. (trad.) & Ramos, H. (comp.). (2010). Cantos del ritual de la Pelazón tikuna. *Mundo Amazónico*, 1: 297-301.

ARAUJO, SAMUEL & Cambria, Vincenzo (2013). Sound Praxis, Poverty, and

- Social Participation: Perspectives from a Collaborative Study in Rio de Janeiro. *Yearbook for Traditional Music*, 45.
- ATTALI, J. (1977). *Noise: The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARROS, F. (2014). *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. Rio de Janeiro: Multifoco.
- BARTH, F. (1987). *Cosmologies in the making. A generative approach to cultural variation in inner New Guinea*. London: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511607707>
- BAUMAN, R. & Briggs, C. (2003). *Voices of Modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511486647>
- BIGENHO, M. (2002). *Sounding indigenous. Authenticity in Bolivian music performance*. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-11813-4>
- BRADY, E. (1999). *A spiral way. How the phonograph changed ethnography*. Oxford, Illinois: University of Mississippi.
- BRENNEIS, D. & Myers, F. (1984). Introduction. Language and politics in the Pacific. Em: Brenneis, D. & Myers, F. (eds.). *Dangerous words. Language and politics in the Pacific*. Long Grove: Waveland Press.
- BRIGGS, C. (ed.). (1996). *Disorderly discourse. Narrative, conflict and inequality*. Oxford: Oxford University Press.
- CAMACHO, H. (comp.). (1996). *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá: Colcultura.
- CHAVES, W.D. (2016). Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théo Brandão. In: Lima, M. & Abreu, R. & Athias, R. (orgs.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE.
- CLIFFORD, J. (2003). Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. Em: Abreu, R. & Chagas, M. (orgs.). *Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- CLIFFORD, J. (2016). Museus como zonas de contato. *Periódico Permanente*, 6: 1-37.
- CLIFFORD, J. & MARCUS, G. (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, California: University of California Press.
- COHN, B. (1996). *Colonialism and its forms of knowledge*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

- COSTA, M.A. Moira Costa. (2015). *Nós Ticuna temos que cuidar da nossa cultura: um estudo sobre o ritual de iniciação feminina entre os Ticuna de Umariaçu I, Tabatinga, Alto Solimões (AM)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal do Amazonas.
- DUNDON, A. (2007). Moving the centre: Christianity, the longhouse and the Gogodala Cultural Centre. Em: Stanley, N. (ed.). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific* (pp. 151-169). Ney York: Berghahn Books.
- FABIAN, J. (1999). Ethnographic misunderstanding and the perils of context. Em: Dilley, R. (ed.). *The problem of context*. New York: Berghahn Books.
- FALS BORBA, O. & Brandão, C. Rodrigues. (1987). *Investigación participativa*. Montevideo: Instituto del Hombre; Ed. de la Banda Oriental SRL.
- FELD, S. (2005). Uma doce cantiga de ninar para a “World Music”. *Debates*, 8: pp. 9-38.
- FREIRE, J.R. Bessa. (2003). A descoberta do museu pelos índios. Em: Abreu, R. & Chagas, M. (orgs.). *Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos* (pp. 217-253). Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- GELBART, M. (2007). *The invention of folk music and art music*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481918>
- GOFFMAN, E. (2002). Footing. Em: Ribeiro, B.T. & Garcez, P.M. (orgs.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola.
- GOODY, J. (2012). O antropólogo e o gravador de sons. Em: *O mito, o ritual e o oral* (pp. 58-62). Petrópolis: Vozes.
- GOULARD, J.-P. (2009). *Entre mortales e inmortales. El ser según los ticuna de la Amazonía*. Lima: CAAAP, IFEA. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.3927>
- GREENE, P. & Porcello, T. (eds.). (2005). *Wired for sound. Engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.
- GRUBBER, J. (1994). Museu Magüita. *Piracema*, 2(2): 137-142.
- GUMPERZ, J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511611834>
- HYMES, D. (1996). Speech and language: on the origins and foundations of inequality among speakers. Em: Hymes, D. *Ethnography, linguistics and narrative inequality* (pp. 25-62). London, Bristol: Taylor & Francis.
- LABOV, W. (2010a). *Principles of linguistic change. Cognitive and cultural factors*. Vol. 3. Hoboken: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444327496>

- LABOV, W. (2010b). *Principles of linguistic change. Social factors.* Vol. 2. Hoboken: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444327496>
- LASSITER, L.E. (1998). *The power of Kiowa song.* Tucson: University of Arizona Press.
- LEFEVRE, T. (2007). Tourism and indigenous curation of culture in Lifou, New Caledonia. Em: Stanley, N. (ed.). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific* (pp. 78-93). New York: Berghahn Books.
- LOPES, C. Ramos. (2005). What is a museum for? The Magüta Museum for the Ticuna people, Amazonas, Brasil. *Public Archaeology*, 4: 183-186. <https://doi.org/10.1179/146551805793156275>
- MATAREZIO, E. (2015). *A Festa da Moça Nova. Ritual de iniciação feminina.* (Tese de Doutoramento). Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade de São Paulo.
- MEINTJES, L. (2003). *Sound of Africa! Making music zulu in a South african studio.* Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822384632>
- MENEZES, R. & Pereira, E. (2012). “A liberdade é coisa tão bela”: música, política e memória dos trabalhadores rurais de Pernambuco. Em: Tamaso. I. & Lima Filho, M. (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural. Trajetórias e conceitos.* Brasília: Associação Brasileira de Antropologia.
- MIHESUAH, D. (2000). Introduction. Em: *Repatriation reader. Who owns american indians remains?* Lincoln: University of Nebraska Press.
- MONTES, M.E. (1991). *Los cantos tradicionales entre los ticuna (Amazonas). Ensayo de caracterización.* Bogotá: Documento Programa Icetex-Colcultura.
- NEUENFELDT, K. (2005). Nigel Peagram, “Didjeridu-friendly sections” and what constitutes a “indigenous” CD: an Australian case study of producing world music recordings”. In: Greene, P. & Porcello, T. (eds.). *Wired for sound. Engineering and technologies in sonic cultures* (pp. 84-102). Middletown: Wesleyan University Press.
- NIMUENDAJU, C. (1952). *The Tukuna.* Berkeley: University of California Press.
- O'HANLON, M. (2002). Introduction. Em: O'Hanlon, M. & Welsch, R. (eds.). *Hunting the gatherers. Ethnographic Collectors, agents and agency in Melanesia, 1870-1930* (pp. 1-34). New York: Berghahn Books.
- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (1988). *O nosso governo. Os Ticuna e o regime tutelar.* São Paulo: Marco Zero, MCT/CNPQ.
- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (2000). Máscaras: objetos étnicos ou recriação cultural? Em: *Os índios, nós* (pp. 208-223). Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (2009). Festa da Moça Nova (Worekiü). Em: Pereira, E. & Pacheco, G. (ed.). *Magüita Ariü Wiyaegü, cantos tikuna* (pp. 8-15). Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional, LACED/MN/UFRJ.
- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (2012). A refundação do Museu Magüita: etnografia de um protagonismo indígena. Em: Montenegro, A. & Zamorano, R. (orgs.). *Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (2015). *Regime tutelar e faccionalismo. Política e religião em uma reserva Ticuna*. Manaus: Universidade Estadual do Amazonas.
- OLIVEIRA, R. Cardoso de. (1964). *O índio e o mundo dos brancos*. São Paulo: Difel.
- OLIVEIRA, R. Cardoso de. (1972). *A sociologia do Brasil indígena*. Rio de Janeiro, São Paulo: Tempo Brasileiro, Edusp.
- PEREIRA, E. (2005). Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande. Em: Grunewald, R. (org.). *Toré, regime encantado dos índios do Nordeste*. Recife: Massangana.
- PEREIRA, E. (2016a). Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição musical. Em: Lima, M., Abreu, R. & Athias, R. (orgs.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE.
- PEREIRA, E. (2016b). Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento. Em: Cury, M. (org.). *Direitos indígenas no museu: novos procedimentos para uma política de gestão de acervos em discussão*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Acam Portinari, MAE/USP.
- PEREIRA, E. & PACHECO, G. (2009). *Músicas Tikuna*. Em: Pereira, E. & Pacheco, G. (ed.). *Magüita Ariü Wiyaegü, cantos tikuna* (pp. 15-27). Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional, LACED/MN/UFRJ.
- RAMOS, H.A. (2013). *El ritual tikuna de la pelazón en la comunidad de Arara, sur del Trapecio Amazónico*. (Dissertação de Mestrado). Mestrado em Estudos Amazônicos, Universidad Nacional de Colombia sede Amazonia.
- ROQUETTE-PINTO, E. (1917). Rondônia. *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, 20.
- SANTOS, A. (2005). *Hacia una dialectología tikuna del Trapecio Amazónico colombiano*. (Dissertação de grau em Lingüística). Universidad Nacional de Colombia sede Amazonia.
- SANTOS, A. (2013). *Percepción tikuna de Naane y Naïne: territorio y cuerpo*. (Dissertação de Mestrado em Estudos Amazônicos). Universidad Nacional de Colombia sede Amazonia.

- SCALES, C. (2012). *Recording culture. Pow wow music and the aboriginal recording industry on the northern plains.* Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822395720>
- SCHMID, C.K. (2007). Indigenous responses to political and economic challenges: the Babek Bema Yoma at Teptep, Papua New Guinea. Em: Stanley, N. (ed.). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific (170-189).* New York: Berghahn Books.
- SIMON, A. (ed.). (2000). *The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000.* Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung Amand Aglaster.
- SLEEPER-SMITH, S. (2009). *Contesting knowledge. Museums and indigenous perspectives.* Em: Sleepper-Smith, S. (ed.). *Contesting knowledge. Museums and indigenous perspectives.* Lincoln: University of Nebraska Press.
- STANLEY, N. (ed.). (2007). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific.* New York: Berghahn Books.
- TONKIN, E. (1992). *Narrating our pasts. The social construction of oral history.* New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511621888>
- TURNER, V. (2005). Os símbolos no ritual Ndembu. Em: *Floresta de símbolos. Aspectos do ritual ndembu.* Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- VAN GENNEP, A. (2011). *Os ritos de passagem.* Petrópolis: Vozes.
- VIDAL, L. (2013). The Kuahí Museum: an insertion of the indigenous people of the Lower Oiapoque in the regional and national context. *Vibrant, Virtual Brazilian Anthropology*, 10(1): 387-423. <https://doi.org/10.1590/S1809-43412013000100016>
- YUDICE, G. (2010). Museu molecular e desenvolvimento cultural. Em: Nascimento Jr., J. (org.). *Economia de museus.* Brasília: MinC/IBRAM.
- ZAMITH, R.M. (2008). Arquivos de música de tradição oral. Em: Araújo, S., Paz, G. & Cambria, V. (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares.* Rio de Janeiro: Mauad x: FAPERJ.



# Los escritos de los objetos: hacia una textualidad material entre los yukpa

*The writings of objects: towards a material textuality among the Yukpa*

*Os escritos dos objetos: para uma textualidade material entre os Yukpa*

Ernst Halbmayer

---

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

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

Recibido: 2017-04-26. Devuelto para revisiones: 2018-02-27. Aceptado: 2018-05-03.

Cómo citar este artículo: Halbmayer, E. (2018). Los escritos de los objetos: hacia una textualidad material entre los yukpa. *Mundo Amazónico*, 9(1): 173-202. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64361>

---

## Resumen

Este trabajo se dedica a la intertextualidad de ciertos objetos entre los yukpa, un grupo indígena de habla Caribe, y se enfoca especialmente en su noción de ‘escritos’ *tumeno*. Aunque las cestas yukpa no llevan motivos iconográficos, el nombre de la cesta es “el que posee ‘escritos’” e incluso un tipo de cesta es llamado *tumeno*. La capacidad de actuar de estos escritos se demuestra centrándose en las mochilas que llevan el *tumeno* de la serpiente. Se argumenta que estos escritos no son símbolos, sino íconos e índices. Como tales, forman parte de la semiosis entre diferentes especies y son utilizados para comunicarse con los no-humanos.

*Palabras clave:* Yukpa; cestería; mito; íconos; índices; escritos; comunicación.

---

Ernst Halbmayer. Catedrático de Antropología Social en la Universidad de Marburg, Alemania. Se graduó e hizo su doctorado en la Universidad de Viena, Austria. Los temas de sus trabajos de investigación incluyen la antropología de la naturaleza, la antropología del conflicto, modernidades indígenas y la cosmoantropología, especialmente de los grupos de habla Caribe y Chibcha. Philipps-Universität Marburg. Fachgebiet Kultur und Sozialanthropologie. Deutschhausstr. 12, 35032 Marburg (Alemania). ernst.halbmayer@uni-marburg.de

### Abstract

This paper deals with the intertextuality of certain objects among the Carib-speaking Yukpa and focuses especially on the Yukpa notion of ‘writings’ *tumeno*. Even if Yukpa baskets do not carry iconographic motifs the name for basket is “the one that possesses ‘writings’” and there is a basket called *tumeno*. The agency of the ‘writings’ is demonstrated by focusing on bags that carry the *tumeno* of the snake. It is argued that these ‘writings’ are not symbolic but iconic and indexical. As such they form part of inter-species semiosis and are used to communicate toward non-human others.

**Keywords:** Yukpa; basketry; myth; icons; indexes; writing; communication.

### Resumo

Este trabalho dedica-se à intertextualidade de certos objetos entre os Yukpa, um grupo indígena de língua Caribe, e enfoca-se especialmente na sua noção de ‘escritos’ *tumeno*. Embora as cestas Yukpa não têm motivos iconográficos, o nome da cesta é “o que possui ‘escritos’”, e inclusível chama-se a um tipo de cesta de *tumeno*. A capacidade de agir destes escritos demonstra-se focalizando nas mochilas que têm o *tumeno* da cobra. Argumenta-se que estes escritos não são símbolos, mas sim ícones e índices. Como tais, fazem parte da semiosis entre diferentes espécies e são utilizados para comunicar com os não-humanos.

**Palabras clave:** Yukpa; cestaria; mito; íconos; índices; escrita; comunicación.

**E**n este artículo voy a presentar la poética mítica<sup>1</sup> del origen de ciertos objetos y de los procesos de fabricación entre los yukpa. Trataré especialmente los canastos (*menuri* [ira], *menuche* [iro], *minursh* [sok]<sup>2</sup>) y, aún más importante en esta “área de las mochilas” compartida entre los yukpa, los wayúu y los grupos de Sierra Nevada de Santa Marta, me ocupo del significado de las mochilas (*mayuse* [iro, ira], *mayush* [sok]).

Voy a argumentar que existe una poesía mítica que se expresa no solamente en mitos narrados sino en íconos e índices que van más allá del simbolismo de los humanos y que establecen una interacción eco-semiológica entre las diferentes especies. En contraste a las narraciones míticas, las interacciones con los seres no-humanos en la vida cotidiana se transmiten en una “ecología de la vida” basada en signos no simbólicos, en íconos (signos que muestran una similitud con lo que representan) e índices (signos que están asociados con o afectados por las cosas que representan). Este artículo parte del argumento de que “formas de vida no-humanas también representan el mundo” (Kohn 2013: 8) y que la semiosis (la creación e interpretación de signos) hace posibles las relaciones entre múltiples especies. Es sumamente interesante ver que los signos no son algo producido exclusivamente por humanos y que cambios ambientales, sobre todo los inesperados, frecuentemente están concebidos como formas de interacción, enunciaciones de un remitente personalizado o de una causa intencional (Halbmayer 2004a).

Los ejemplos de Kohn se refieren a situaciones de copresencia de diferentes especies y a las interacciones que implican su capacidad de intérpretes de los íconos e índices. Este artículo, en contraste, va a analizar objetos y sus signos fabricados por humanos que asumen un papel en los procesos de comunicación y relación con otras especies. No es solamente el cambio ambiental, el árbol

que cae en el ejemplo de Kohn (2013: 31f), que funciona como signo en un proceso que involucra actores no-humanos; en la concepción de los yukpa los diseños de sus artefactos también pueden asumir este papel.

Siguiendo la definición de Luhmann (1998), la interacción entre actores copresentes puede ser distinguida de la escritura, la cual permite comunicación en situaciones imprevisibles en las que el creador de los signos o el autor no debe estar presente. El argumento es que los signos o “escritos” de los objetos y también el escribir topográfico (Santos-Granero 1998; 2004) permiten una comunicación en ausencia del “autor”. Estoy entonces aplicando aspectos de la semiología de Charles Peirce (1931), como lo hace Eduardo Kohn (2013), y aspectos de la teoría de comunicación de Niklas Luhmann (1993; 1998) para entender íconos e índices fabricados que son parte de una interacción poética con el medio ambiente que se dirige a entidades no-humanas. Así, no solamente las informaciones ambientales —*las diferencias que hacen una diferencia* en el sentido de Bateson (1972)— están concebidas como enunciaciones de remitentes muchas veces invisibles, sino que también los humanos fabrican signos o “escritos” para referirse a los actores no-humanos.

Voy a enfocarme en los canastos (*menuri*), las mochilas (*mayuse*) y sus “escritos” (*tumeno*) entre los yukpa con el fin de entender esta relación, para lo cual retomaré la idea de Lúcia Hussak van Velthem de que los motivos decorativos entre los wayana-aparai son iconográficos, “constituyéndose en representaciones analógicas de seres o cosas [que establecen] una semejanza en la relación entre un modelo y sus significados” (van Velthen 1992: 56) que no es solamente arbitraria o simbólica (van Velthen 1988).

En marzo del año 2015, el gobernador del cabildo del resguardo Iroka Alfredo Pena y Esneda Saavedra, gobernadora del cabildo del resguardo Sokorpa, ambos resguardos yukpa, estaban participando en un taller de la Universidad de Marburg. Un día estuvimos charlando en mi casa sobre *tomenu*. Los yukpa traducen *tomenu* como ‘sus escritos’, ‘sus signos’ o ‘su pinta’ y se refieren con eso a los signos o motivos de las cosas, pero también a la pinta de animales. La raíz de esta palabra *-menu* también se encuentra en el verbo ‘escribir’ *sementu* (s-e-mentu ‘trans-ser-escrito’). Los petroglifos son por ejemplo *papsh tyos ymenu* ‘el escrito de Padre Dios’, o las huellas del caracol en la hoja de una planta, *suru ymenu* ‘el escrito del caracol’.

En los idiomas caribes, a los cuales el yukpa pertenece, la raíz *menu* está en el centro de un área semántica todavía más amplia expresada por sustantivos como signo, diseño, motivo, marca, mancha, figura, forma, imagen, dibujo, pinta, color; de verbos como escribir, pintar, dibujar, clasificar; y de adjetivos como pintado, marcado, decorado, escrito (v. Abbott 1996; Carlin 2004; Courtz 2008; Key & Comrie 2015; Payne & Payne 2013). Lógicas parecidas se encuentran en otras culturas; por ejemplo, la palabra náhuatl *tlacuilolitzli* significa escribir y pintar (Hill Boone 1994: 3). Hoy ya sabemos que la

mayoría de los sistemas de “escritura” en las Américas son “escrituras sin palabras” (Hill Boone & Mignolo 1994; Salomon 2001) que no representan palabras sino significados. Así la escritura, más que la expresión en sistemas glotográficos, es “la comunicación de ideas relativamente específicas en una manera convencional por marcas visibles y permanentes” (Hill Boone 1994: 15). Los sistemas semiográficos (Gelb 1952), en contraste con los glotográficos, comunican el sentido directamente dentro de la estructura de su propio sistema y funcionan como las señales de tráfico, por ejemplo, fuera del lenguaje. Los sistemas semiográficos no representan “los sonidos del nombre de un referente sino el referente mismo” (Salomon 2001: 2). Los mismos signos pueden ser oralmente expresados, como en fórmulas matemáticas o anotaciones musicales en diferentes idiomas y con diferentes palabras. Como dice Hill Boone, hay sistemas semasiográficos que están definidos de una manera arbitraria, basados en símbolos como anotaciones matemáticas, pero también existen sistemas icónicos. En sistemas semasiográficos, “los dibujos (o signos) son el texto” (Hill Boone 1994: 20). El texto escrito, los signos, comunican ideas que están también verbalizadas en mitos, narraciones o cantos (Severi 2012; 2015; Guss 1989). Esta forma de textualidad siempre implica una intertextualidad con otras formas y prácticas de textualidad.

El *tomenu* del asa de la mochila yukpa es la pinta de la culebra. Los yukpa aprendieron este diseño gráfico de la culebra y para ellos este escrito reproduce la culebra. “Tú sabes que la forma de la culebra es así”, dijo Alfredo, “sale y entra otra vez y se cruza, eso es *yumenu de konena*”. El diseño de la culebra es entonces el escrito o “la pinta de la culebra”.

En lo que sigue voy a resumir mi conocimiento, ciertamente preliminar, sobre los canastos y mochilas yukpa, y me dedicaré especialmente a los signos o escritos que llevan. Mi argumento es que estos artefactos disponen de una poesía basada en índices e íconos. Esta poesía se relaciona con y al mismo tiempo es diferente a una poesía simbólica, las narraciones míticas de los yukpa, por ejemplo. Trataré de dar a entender esta diferencia y la relación entre ambas áreas poéticas, especialmente respecto a la agencia y el papel transformativo que tienen la mitología y los signos de los artefactos.

Los yukpa son el único grupo amerindio contemporáneo de habla Caribe en el noroeste de América del Sur. Viven en la parte venezolana y en el lado colombiano de la Sierra de Perijá. Habitán al sur de los wayúu de habla arawak, al sureste de los grupos Chibcha de la Sierra Nevada de Santa Marta (kogui, ika, wiwa y kankuamo) y al norte de los barí, que también hablan una lengua Chibcha. Forman entonces parte de una región en la cual influencias andinas, amazónicas y mesoamericanas se encuentran y que ha sido llamada área chibcha (Kirchhoff 1943), área intermedia (Haberland 1957) o más recientemente área istmo-colombiana (Hoopes & Fonseca 2003). Existen varios subgrupos yukpa que habitan en diferentes valles fluviales de la Sierra

de Perijá (v. Halbmayer 2013, Ruddle 1971), que hablan dialectos distintos y tienen tradiciones orales con variaciones marcadas. En lo que sigue me referiré a datos recogidos entre tres de estos subgrupos yukpa: los irapa [ira] de Venezuela y los iroka [iro] y sokorpa [sok] de Colombia.

Sobre el origen mitológico de los canastos existen dos versiones entre estos tres grupos yukpa. Para los yukpa de sokorpa e irapa los canastos se originaron en el viaje de una mujer que se fue con su amante fallecido al mundo de los muertos. En el camino encontraron la casa de *kopirchu*, la rana. Allí los yukpa que pasan deben mostrar su habilidad de tejer los diferentes canastos (*menuri* [ira], *menuñe* [iro], *minursh* [sok]), abanicos (*püpu* [ira], *püpu* [iro], *püpush* [sok]), aljabas (*napa*) y esteras (*apoto* [ira; iro], *apotsh* [sok]) para poder seguir su viaje. Solamente si pasan esta prueba la rana indica el camino correcto al mundo de los muertos (Wilbert 1974).

En las muchas versiones de este cuento sobre el viaje al mundo de los muertos que escuché nunca se mencionó cómo exactamente la muchacha aprendió a tejer estas cosas. Pero si uno pregunta cómo los yukpa aprendieron a hacer *menuri*, la respuesta es que lo aprendieron de los *shiriptone*, de los muchos muertos. Más específicamente, fue el amante fallecido quien mostró el arte de tejer a la muchacha para que pudieran pasar a la casa de *kopirchu*.

Los iroka-yukpa explican el origen de los canastos de otra manera. Un yukpa se encontró con *pu ywatpu*, el dueño de la planta *pu*, de la cual está procesada la materia prima para tejer. Se trata del dueño de la planta *Stromanthe lutea*, que en el castellano local es conocida como *paja terera*, *alia* o *bijaguillo*. Este dueño enseñó al yukpa cómo procesar el *pu* y le mostró cómo tejer los diferentes cestas y artefactos<sup>3</sup>.

### **La historia del dueño de *Pu*<sup>4</sup>**

Les voy a contar la historia de *Pu*, algo que ocurrió hace mucho tiempo. Era en el tiempo cuando estaba Atantocha nuestro primer ancestro, antes él no conocía nada respecto al tejido o el uso del bijaguillo, ni mucho menos el tejido del canasto.

Atantocha tenía su costumbre de ir a buscar algo en la montaña, y se fue a buscar bijaguillo, entonces fue en ese momento que ellos se encontraron y *Pu*, el dueño de esta planta, le pregunta a Atantocha: “¿Qué haces por ahí?”. Resulta que *Pu* tenía una apariencia diferente a un yukpa, era de color oscuro, no como los *watia* (los blancos y mestizos), pero sí era como una persona, tenía aspecto de una persona adulta.

Entonces así fue como *Pu* le dijo.

“Eh, pues voy a tejer algo como un canasto”, respondió Atantocha.

*Pu* le vuelve a preguntar: “¿Sabes entonces tejer?”.

Atantocha sí tenía conocimiento, pero no como *Pu*.

Atantocha responde, “Sí, pero no es que sepa muy bien”.

Él sabía algo de tejer, tenía la habilidad de hacer *tontoka*<sup>5</sup>, pero desconocía qué era un buen tejido.

Entonces *Pu* le dice: “¡Mira cuánto canasto [material] hay aquí!”.

Allí había muchísimo [material] para tejer propio canasto. Así era la manera como *Pu* les hablaba<sup>6</sup> a Atantocha.



Figura 1. *Tontoka* con ojos grandes (*tanuche*). Världskulturmuseet (2018b).

Entonces Atantocha le respondió: “Sí, yo sé, pero no sé hacerlo con esto que me muestras”.

Este era el decir de *Pu*: “Tú vas a conocer cómo es, te animo a que lo hagas, yo mismo te voy a enseñar, ese es mi propósito, con esto es que te enseñaré. ¡Espera un momento, espera!”.

Así le dijo primero Atantocha: “Hablemos primero un momento, dime, ¿cómo es que llegaste por aquí?”.

“Ah, pues yo me la paso aquí, siempre estoy entre esto [*pu*]”, así fue como le dijo *Pu*.

“Otros estaban cortando esto... por eso fue que yo llegué aquí”, dijo *Pu*.  
“Ah, con razón, yo era el que estaba cortando, pues quería buscar algo para tejer”, dijo Atantocha.

“Ah, por eso es que estás por aquí”, dijo *Pu*.  
“¡Qué bueno!”, así dijo *Pu*.

“Yo voy a tejer canasto, esa es mi sabiduría”, seguía diciendo *Pu*.  
“Ahora, tú puedes también hacer muchos canastos”, decía *Pu* a él,  
“Pero no con esto que tú tienes, y tienes que regresar nuevamente aquí”.  
“Ah bueno, así sí”.

Seguía diciendo *Pu*: “Ahora tú tendrás el conocimiento de esto, te voy a enseñar con esto y en este lugar”.

“Espera un momento”, decía Atantocha.

Pero Atantocha insistía primero en hablarle a *Pu*:

“Eh, pero ¿cómo es que es esto? ¿Por qué tú te la pasas aquí?”.

“Yo soy el propio dueño del bijagullo”, así le respondió *Pu*, “soy el propio jefe de esto, por eso es que te voy a enseñar”.

Entonces *Pu* mostró primero a Atantocha una clase de canasto, y le decía: “Mira, lo primero que te voy a enseñar es este canasto que se llama *enkchuye*”.

Solo esto era lo que decía *Pu*.

“Existen muchos nombres de canastos”.

Mientras Atantocha lo escuchaba: “Pero el nombre de este es *enkchuye*, y es el que te voy a enseñar”.

Entonces a él le [mostraba].

Resulta que en ese tiempo *Pu* podía sacar material para tejer, porque tenía bastante.



Figura 2. *Enkchuye*. Fotografía de W. Largo.

Sin embargo, Atantocha no sacaba material igual que nosotros.

“Aprende cómo es que puedes hacerlo”, decía *Pu*.

Y así seguían pasando ese momento. *Pu* mostraba de manera rápida una y otra vez cómo tejer, cada vez que avanzaba le mostraba a Atantocha, de esta manera Atantocha adquiría este conocimiento, pues el dueño de *Pu* se lo permitía.

“Ah, entonces así es que se hace”.

“Así es, y por favor sígueme cada paso”.

Así era la forma de ser de *Pu*, él era un ser muy grande.

Entonces *Pu* rápido llevaba todo, y decía: “Mira, ya el sol está ahí, hay que preparar el material sin que lo [revientes]”.

Entonces *Pu* de esta manera le decía a Atantocha:

“Esta es la manera de entretejerlo”. Sin embargo, *Pu* no mostraba cómo se tejía, pero ya Atantocha lograba tejerlo.

“Mira, por favor entretéjelo así juntos, igual a este que está aquí”.

Era la manera como *Pu* le insistía.

Después de esto él lo colgaba, entonces se podía dar cuenta de que eran muchas clases de tejido. Decía eso y luego lo colocaba sobre él.

*Pu* entonces así lo hacía, y decía: “Esto déjalo corto, colócalo por aquí”.

Entonces Atantocha así lo hacía, él mismo lo terminaba.

Luego lo volvía a pasar por encima y lo tejía nuevamente [explicando cómo colocar las fibras].

“Eh, así es”, dijo entonces *Pu*.

En eso también Atantocha lo hacía de la misma manera, cruzaba las fibras y las apretaba, dejaba el tejido como lo hacía *Pu*, tal como eran las palabras de él.

Terminó los remates del canasto tal como aprendió de boca de *Pu*, con todo y el nudo final, después de terminarlo se lo entregó a *Pu*, pues él no se llevaba lo que tejía, y hasta ahí llegaba.

“Mira esto cómo es, así lo debes tejer para que siempre tengas ese conocimiento, prácticalo así y siempre lo sabrás”, dijo *Pu*.

Después prosiguió con otra enseñanza; está vez le mostró la forma del tejido del canasto *tumena*. Así es el nombre que le pusieron a ese tejido, y así lo iba poniendo en alto.

Después de que le mostraba el tejido, lo colocaba aparte, nuevamente hacían el mismo proceso, le mostraba y empezaron a tejer juntos, y Atantocha luego seguía solo.

*Pu* le decía: “Coloca así el tejido, ponlo así, y ahora lleva el tejido así”, esas eran las palabras de *Pu*. Así, Atantocha seguía sus indicaciones, hasta llegar a la mitad del tejido, tal y como se lo indicaba.

Al final terminó todo, de esa clase o manera de entretejer.

Luego *Pu* le indicaba de esta manera: “Ahora hazlo por aquí, así rápido de aquí para allá”.

Él no lo hacía tal como nosotros.



Figura 3. Tumena, el canasto pintado o con diseño. Världskulturmuseet (2018a).

Después de que terminaban el tejido, lo colocaba en lo alto para que se viera el diseño, entonces Atantocha seguía los mismos pasos hasta terminar con el nudo más pequeño.

Esta era la forma del canasto *tumena*; *Pu* hablaba y Atantocha estaba siempre dispuesto a escucharlo. Pero nada de lo que tejía se lo llevaba.

Así es como yo sé que *Pu* dijo.

Ya ese canasto era grande, y a Atantocha se lo daba y decía: “Fíjate bien, ya tienes que regresar”, pero Atantocha no lo llevaba.

Seguido de esto, el dueño del *pu* le dijo, “Ahora mira esto, este es el tejido del canasto *mutoshe*, ahora puedes tejerlo”.

Así era el nombre de ese canasto, ese canasto es muy bueno, también su diseño.

*Pu* entonces dijo: “Mira, ahora haz este tejido, este se debe hacer cerrado”, entonces *Pu* lo tejía y luego lo dejaba en alto.

Atantocha entonces ya era alguien que sabía mucho, él terminaba y luego lo ponía en alto.

Pues allí seguían, pasaban mucho tiempo en eso.



Figura 4. Mutoshe. Världskulturmuseet (2018d).

Pu dijo: “Te seguiré enseñando, pero ahora debo regresar; sin embargo, lleva ahora bastante material, debes sacar bastante primero y luego te Puedes ir”. Fue así como él lo hizo.

“Después en la mañana nos volveremos a encontrar”.

Yo digo las palabras que Pu dijo.

“Volveré y seguiré tejiendo”, dijo Pu. Entonces Atantocha dijo:

“Bueno está bien, nos veremos”.

Entonces Atantocha allí comenzó a tejer, él lo hacía rápido, muy rápido, pero no sabía lo que estaba haciendo.

Al final Atantocha terminó de tejer varios canastos, hizo el canasto mutoshe, también sokó.

Atantocha tejía ya todos esos canastos.

Ya fue la hora en que Pu se levantaba nuevamente, en ese mismo lugar él crecía nuevamente, y su hueso se restauraba sobre sí mismo por donde se le había cortado, ya de esa forma era que retornaba.

Es así como yo escuché.

Ya en la mañana también Atantocha regresó, continuó tejiendo.

Eso es lo que me contaban.

Intentó tejer canasto *tumena*, pues ese era su deseo: intentó hacer el mismo tejido, pero lo hizo separado, y este tejido se hace con la trama junta. Hizo

una parte separada y otra junta.

*Pu* siguió con su labor de enseñar a tejer, esta vez era el canasto *sokó*, pero este era un tipo que lleva una tapa, donde una parte se mete dentro de otra y queda totalmente cerrado.

Atantocha entonces decía, “Claro que sí, por favor muéstrame”.

Entonces *Pu* le dijo: “Sí, te voy a enseñar, es así”, y le mostraba la manera de hacerlo.



Figura 5. Sokó. Världskulturmuseet (2018e).

Atantocha vio cómo era el proceso y ya sabía cómo hacerlo, lo hizo, eso sí más o menos parecido, con su tejido y con su tapa.

“Mira, lo hice como tú dices”, dijo Atantocha, y *Pu* le dijo: “Ahora puedes amarrar por este lado y apriétalo”. Luego de hacer eso, volvió y se lo mostró a *Pu*.

Terminado eso lo tomó y se lo entregó, y dijo: “Mira, aquí está, ya lo hice”. Después de eso lo ponía en lo alto.

Así pues, Atantocha terminó de hacerlo, y ahora llegaba el momento de hacer el canasto en forma de cartera, *petaka*, y el abanico, *pεpε*.

Atantocha continuaba siguiendo esas instrucciones, el tejido de la cartera *petaka* era similar al que se utiliza para el canasto *mutoshe*. Según eran las palabras de *Pu*, así lo hacía Atantocha.

*Pu* era alguien que no paraba de hablar, su voz era siempre desde adentro, y además su apariencia era diferente, siempre de color oscuro.



Figura 6. *Petaka*. Världskulturmuseet (2018f).

*Pu* hizo el tejido de la cartera, y le dijo a Atantocha que era para él, y para que lo hiciera tal como le decía. Todo esto era muy temprano en la mañana.

Después fue él tejiendo el abanico, *Pu* le decía, “Mira debes tejerlo así”. Este era para soplar la candela, esa era la función del abanico.

“Es como si de mi boca saliera el viento”, dijo *Pu* refiriéndose al abanico y su tejido, “ya no se necesita usar la boca para atizar el fuego”.

Ahora puedes hacerlo así, y así era como Atantocha lo hacía, lo terminó de tejer y lo colocaba en lo alto, tal como eran sus palabras, pues ya tenía el conocimiento.

Tejía el abanico y finalmente lo colocaba donde debía estar.

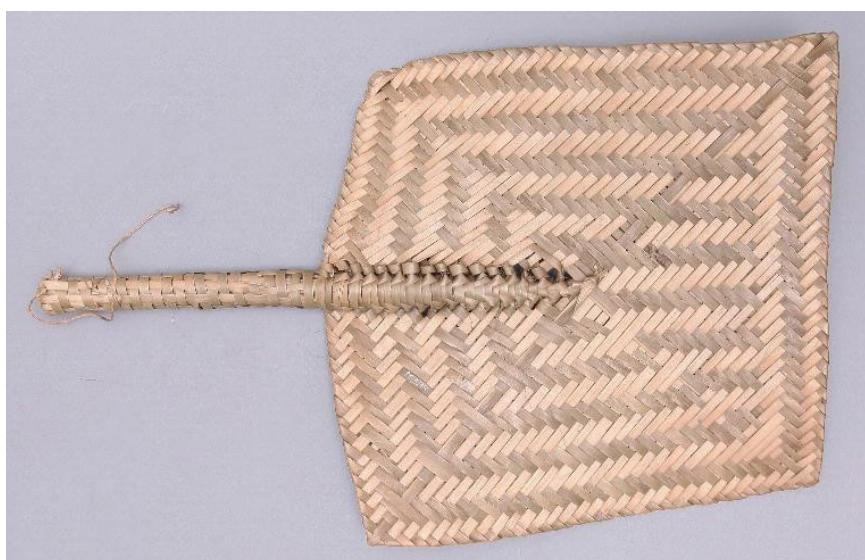


Figura 7. *Pupu*. Världskulturmuseet (2018c).

Pero luego *Pu* tomó el abanico y ató alrededor de su mango una cuerda y lo apretó muy fuerte, le daba vueltas para dejarlo apretado. Después de terminarlo le dijo a Atantocha: “Mira así es como debes sujetarlo”, esto sucedía mientras Atantocha observaba.

Luego *Pu* dijo a Atantocha nuevamente: “Siempre debes tejer así”.

Es así como él siempre hacía, y se lo daba nuevamente.

Ya Atantocha sabía varias cosas, pero él sentía que no tenía mucho conocimiento.

*Pu* dijo: “Este abanico debes tejerlo, pero todavía no debes comentarle a nadie nada. Debes esperar hasta que te enseñe todo, y después le puedes enseñar a otra persona”. Así le pidió *Pu*.

“Si llevas esto hacia allá, entonces vas a tener problemas, y tendrás que decir que fui yo quien te lo enseñó, y si esto pasa, entonces yo ya me olvidaré de ti”.

Él se iba cada día cuando ya el sol estaba por ocultarse; sólo volvió dos y tres veces no más, también Atantocha se iba.

Así es como siempre escuché.

Después *Pu* lo dejó hasta ahí, ya había llevado bastante de todo el material, sacó fibras y luego lo llevó. Después insistió a Atantocha que lo llevara, pues le decía: “Esto es para ti, tómalo, después sí lo puedes llevar allá”.

Después Atantocha se alegró y dijo: “Bueno ahora sé tejer canastos, voy a enseñar cómo tejer”. Entonces [llevó lo que tenía listo] y le mostraba a la otra gente. Él tejía, pero se demoraba en hacerlo, todos sus pasos eran lentos.

Atantocha seguía los mismos pasos como tejer y colocar las fibras de bijagullo.

Les decía que debían aprender porque eso no salía solo, no se multiplicaba solo.

También al parecer le enseñó a su hijo cómo tejer.

Sin embargo, allí el niño fue y cortó bijaguillo, pero del que estaba todavía bajito, y luego se lo llevó, y después dijo a Atantocha: “Mira, yo me fui por allá y traje material”.

“Jumm, vas a tejer eso, pero te digo algo, por lo que hiciste ahora, se va a perder todo el material, y no se sabe si se va a volver a levantar”, pues el niño lo había hecho así él mismo.

Pues así fue, ese fue un error por ignorancia [del niño] que iba a tejer.

“Deja así, yo voy a tejer con esto”, dijo Atantocha.

Luego lo llevó y le mostró al dueño del bijaguillo.

“Mira, ahí está el dueño de eso”. Luego *Pu* respondió: “Yo soy el dueño de esto, mira cómo dejó esto tu hijo. Cuando este es verde todavía, es mejor que me dejes, no vayas a cortarme, porque si no, empieza a llorar mi espíritu. Porque en ese estado estoy yo, mi espíritu está adentro también”. Así decía *Pu*: “Si se hace, así me puedo acabar. Es mejor esperar el tiempo correcto para cortar bijaguillo, y no olvidarse de esto”.

Así fue como se dijo que era Atantocha, así fue que me contaron esta historia.



Figura 8. El inicio (*tutawo*) de *tumena*. Fotografía de W. Largo.

Todos los canastos tienen su *tütawo*, su inicio específico, y cuando están terminados, tienen una boca donde se ponen las cosas. Como expresa el mito, el primer canasto que uno está tejiendo siempre se ofrece a otra persona y nunca lo utiliza uno mismo.

En el mito, el dueño de *Pu* enseña al yukpa cómo y cuándo procesar el *pu*, y le muestra cómo tejer los diferentes cestos y artefactos. Eso describe un proceso expresado por los verbos *eta*, que significa ‘escuchar/atender’ —también en el sentido de poner atención—, y *empo* ‘enseñar/mostrar’. El aprendizaje resulta de un proceso de imitación autónoma que implica la incorporación del saber por el desarrollo de la habilidad de realizar los tejidos como *Pu*. Solo cuando se ha apropiado la habilidad de tejer se puede empezar a hablar sobre el proceso y el conocimiento adquirido.

En los mitos, como se ve en este ejemplo, la mayor parte de la comunicación entre los seres humanos, los espíritus y los animales es literalmente citado y representado por discursos directos. Se trata de una comunicación simbólica, ya que estos seres son capaces de hablar, de entender y de comunicarse con los humanos. Los mitos explican cómo se terminó este entendimiento mutuo y cómo se estableció la vida tal como se conoce hoy en día.

Pero la mitología no solo es literatura oral, tiene también relaciones con otras formas de la textualidad que no necesariamente deben ser simbólicas. Además, el sentido del mito no está solamente representado en su oralidad. La narración verbal desarrolla su sentido en relación con imágenes de sonidos, los gestos del narrador sin los cuales uno no puede entender las diferencias mencionadas de tejer y en relación con la experiencia del grupo, con respecto al medio ambiente, al paisaje, a los objetos manufacturados y a los rituales. El mito inscribe sentido y significado a estas prácticas, a los sitios, a signos que para nosotros son cambios naturales y no enunciaciones específicas de seres no-humanos, que se evidencian en la neblina, la conducta de los animales, la apariencia de las plantas o en los sueños. En este sentido, el mito y otras formas de textualidad, incluyendo los signos de los objetos y signos de origen no-humanos, se informan mutuamente en procesos eco-semiológicos, y en este sentido el mito “no solamente [es] una historia contada sino [que se convierte en] una realidad vivida” (Malinowski 1948: 100).

Siendo los yukpa un grupo Caribe, sus canastos parecen menos elaborados y más simples que los elaborados por los grupos de la misma familia en Guyana (yekuana, wayana, panare, etc.); no llevan escritos o motivos figurativos, o más bien los escritos que tienen son las formas de sus ojos o de los huecos que resultan de la densidad de la trama. Como dice van Velthem para los cestos wayana y apalai que sí llevan signos, llamados *menuru* en apalai, estos signos o diseños no son aplicados, sino que son el objeto mismo (van Velthem 1988). Aunque los cestos yukpa no llevan diseños de color, la palabra para canasto *menuri* [ira] o *menuçhe* [iro] surge de la misma raíz *menu* y significa

“lo que posee escritos o signos” (*menu-* escrito/signo; *-ri* -pos). Entonces etimológicamente los canastos están íntimamente relacionados con el escrito, el diseño. Uno de estos canastos, el único que combina dos formas de huecos y densidad de la trama, es exactamente llamado *tumenu*, “el pintado” (*tumenu* sus escritos), y se dice que su diseño es la huella del jaguar. Canasto es lo que posee escritos y lo que está pintado (*tumenu*), aunque en la práctica los canastos entre los yukpa no disponen de signos figurativos de color<sup>7</sup>.

Más bien, lo que posee escritos de color son cosas fabricadas de sisal (*sapara*) o de algodón (*mawu*), no de *pu*. Sobre todo, son *wane* (el asa o cabestro del canasto) y el *mayuse* (la mochila). El mito dice que el algodón ha sido entregado por el colibrí *kushna* [ira], *kushnash* [sok], a una niña en seclusión durante su primera menstruación. En esta ocasión también aprendió a tejer los vestidos tradicionales (v. figura 14), y en la versión pulicada por Armato (1988) el colibrí también enseñó a tejer las cestas y esteras. El aprendizaje se basa igualmente en escuchar y observar con atención y en intentar imitar el proceso, como muestra una versión del mito (Wilbert 1974: 124f), donde una mujer intenta aprender de la esposa del chupaflor a hacer una nueva forma de vestido, pero lo cuenta a las otras mujeres y la mujer del chupaflor y el algodón desaparecen.

La diferencia entre los canastos y la mochila es marcada. Los canastos son utilizados por ambos sexos para transportar carga o para guardar cosas dentro de la casa. Pero el canasto tiene sobre todo una asociación con las mujeres, ya que son ellas que llevan normalmente la cosecha del conuco a la casa. Son ellas quienes cargan la mayoría del peso y a veces son acompañadas por sus esposos, que llevan solo su mochila, arco y flecha. Hay diferentes formas de hacer los canastos, pero fuera del tamaño, estos artefactos no tienen características individuales. Cualquiera los puede hacer.

Por el contrario, en las mochilas no se transporta carga o se guardan cosas en la casa, sino que se llevan cosas personales, son utilizadas exclusivamente por los hombres y son artefactos individuales en un doble sentido. En primer lugar, las mochilas pertenecen a las cosas íntimas o poseídas entre los yukpa, y están marcadas por un prefijo posesivo pronominal que indica a quién pertenecen (mi, tu, su). Forman parte de una clase de sustantivos que no existen sin esta indicación de una propiedad íntima. Además de la mochila, las partes del cuerpo, el lugar donde uno está durmiendo, las casas, la pipa (cuando está decorada con motivos), la estera, la ropa, las armas y el conuco con su plantación son cosas íntimas de posesión sobre las cuales el dueño está ejerciendo una forma de dominio que otros tienen que respetar. No se debe entrar sin permiso, tomar estas cosas o incluso tocarlas. Son una extensión y una parte de la persona, comparten el espíritu de su dueño (v. Santos-Granero 2009: 109) y por eso tienen que ser destruidas y no pueden ser utilizadas, como los campos, después de la muerte de una persona (v. Turner 2009).

El segundo aspecto es que las mochilas no solamente son objetos poseídos y extensiones de la persona, sino expresiones únicas e individuales de la misma. Si uno observa con detalle, nota que no existen dos mochilas con diseño idéntico, de modo que, en comparación con las cestas, las mochilas son marcadamente individuales.

A primera vista las mochilas yukpa parecen simples, con franjas tradicionalmente bicolor. Son mochilas que se encuentran también entre los wayúu y los grupos de la Sierra Nevada de Santa Marta, aunque estos últimos grupos tienen un arte de hacer mochilas mucho más elaborado.



Figura 9. Mochila yukpa bicolor. Fotografía de E. Halbmayer.  
Figuras 10-12. Mochilas yukpa tricolores. Fotografías de W. Largo.

La mochila *mayuse* tiene un significado condensado y múltiple. Los yukpa distinguen entre el cuerpo y la correa de hombro de la mochila. El cuerpo de la mochila siempre está cosido por mujeres y es conceptualizado en analogía parcial con el cuerpo. Así que la mochila tiene en su extremo superior una boca (*ypotaye*) donde se ponen las cosas y un ano (*yupijke*) en el centro del fondo. El patrón clásico bicolor (blanco y un rojo marrón) alterna con franjas anchas llamadas *yishasha*, con tres franjitas pequeñas llamadas *yukno*. La forma básica de la alternancia de las franjas en el cuerpo de la mochila desarrolla variaciones complejas de la fórmula 3x3, típica para los yukpa, y dispone de la multitud de maneras posibles de entender una lógica de encerramiento parcial, que tiene también analogías en la estructuración de los niveles cosmológicos.



Figura 13. Tejiendo el asa. Fotografía de E. Halbmayer.

No voy a entrar en esta dimensión de la mochila ahora, pues me enfocaré en el asa, que se llama *yawose*, la cual no es cosida como el cuerpo sino tejida.

Originalmente el asa era fabricada por los hombres, pero hoy es hecha por las mujeres. Los yukpa dicen que han aprendido a hacer este *yawose* de la culebra (*konéna [iro]*, *kiripo [ira]*). Existen dos diseños básicos de la serpiente en estas correas. Estos signos y las mochilas juegan un papel importante hasta hoy.

“Tú sabes que la forma de la culebra es así”, me dijo Alfredo. El diseño de la culebra es el escrito o “la pinta de la culebra”. Es un índice basado en la similitud del signo y el objeto que representa, pero también es un ícono que indica peligro. Es ícono e índice al mismo tiempo.

Es la pinta, el escrito, que tiene el poder. Es un signo de mayor importancia. Si uno ve la pinta “ya uno sabe por la pinta que es venenosa. ¿Ana me preguntaba por qué? ¡Por la pinta! Para nosotros eso significa la pinta de la gasa, es de una culebra, de las más peligrosas”. Viendo esta pinta de una culebra los yukpa se asustan, entran como en un estado de alarma y evitan mirarla o establecer otro contacto.

La importancia de estos tejidos se muestra en varios aspectos. Mientras que la ropa occidental se convirtió en la norma entre los yukpa más o menos a partir de la mitad del siglo pasado, ciertos aspectos de la “ropa” tradicional están todavía en uso hoy en día. ¿Por qué esta continuidad en vista del cambio fundamental? Los hombres yukpa usan pantalones y camisas occidentales, mientras que las mujeres iroka cosen vestidos en un estilo característico yukpa. Hoy en día se compran piezas de tela coloridas —un vestido verde que vi tenía motivos amarillos de Bob Esponja de las películas animadas— y fabrican el vestido adornado con diferentes aplicaciones que se asemejan a flores y corazones. Fotografías viejas muestran el cambio de las formas de vestirse desde los años cincuenta o sesenta (v. figuras 14-16).



Figura 14. Familia yukpa en 1915. De Booy (1918: 189).  
Figuras 15 y 16. Lola y Lorenzo de Spachaiyi en 2012. Fotografías de E. Halbmayer.

A pesar de todos estos cambios, hay una continuidad notable en el uso de mochilas de algodón cosidas entre los hombres y la cantidad impresionante de collares entre las mujeres. Ambos, mochilas (*mayuse*) y collares (*moke*, que es el nombre para la serpiente coral), son tan importantes que incluso se hacen para los niños pequeños y —en el caso de los collares— a veces para los perros. *Moke*, el collar, dispone de otra pinta que no tiene un diseño cruzado sino una secuencia de diferentes colores con las pepas de los collares.

Utilizar las mochilas y los collares podría ser explicado en términos de valores estéticos y de estilo y belleza yukpa. Otra explicación menos convincente sería que se trata de una invención de la tradición en el sentido de Hobsbawm (Hobsbawm & Ranger 1983), de signos de una autenticidad conscientemente creada y políticamente utilizada para marcar y subrayar la identidad propia en relación con los blancos. Pero las mochilas, los collares y los vestidos coloridos de las mujeres no están estratégicamente utilizados, como son a veces las plumas y las túnicas que hoy se usan solo en contextos políticos en relación con los blancos. Las mochilas y los collares no forman parte de un esencialismo estratégico sino que tienen un valor interno, sin referirse directamente a los blancos. ¿Pero cuál es este valor?

Un episodio que se produjo cuando mi esposa y yo estábamos en el 2012 en Spachayi, una comunidad iroka en las montañas de la Sierra de Perijá, Puede mostrar aspectos adicionales para un entendimiento. Unas mujeres de la comunidad estaban haciendo —como generalmente lo hacen— una mochila para un niño pequeño que acaba de empezar a caminar, que había estado bastante enfermo (sufrió de una fuerte diarrea) y que estaba caminando por ahí desnudo, vestido solo con un collar sencillo. Probablemente no hubiéramos registrado el hecho de que este niño recibió su primera mochila si las mujeres no hubieran llamado a mi esposa para pedirle tomar una foto, demostrando a través de este comportamiento la importancia del evento. El niño estaba completamente vestido y tenía su pequeño bolso en el hombro. Mi esposa tomó la foto como le fue solicitado y les mostró la imagen digital a las mujeres.

Esta imagen poco espectacular produjo para nuestra sorpresa mucha exaltación y todas las mujeres la miraban y la comentaban. Felizmente declararon que ahora él se parecía realmente a un hombre yukpa.

¿Qué sucedió en este momento? ¿Cuál es el papel de la mochila en esta transformación y por qué la foto aparentemente fue más importante que el hecho, simplemente observable, de que el niño estaba vestido como un adulto ahora?

Déjenme añadir unos detalles. La correa de esta mochila no fue hecha por la mamá del niño, sino por la mujer del curandero que estaba en el pueblo en este tiempo. Como ya dije, existen diferentes formas de tejer este diseño de la culebra, y dependiendo del tejido de la primera mochila que una persona consigue como niño, tiene que utilizar el mismo diseño por el resto de la vida. Si uno usa otro diseño, no sería reconocido por los seres, espíritus y actores invisibles y correría riesgo de llegar a ser su víctima. Ser reconocido implica una protección contra ataques, enfermedades y picaduras de culebras. La pinta de la culebra es entonces un signo para comunicar con y ser reconocido por los no-humanos. Es un signo de similitud con las serpientes, es un ícono para ser reconocido y, finalmente, ser protegido de los ataques, ya que uno

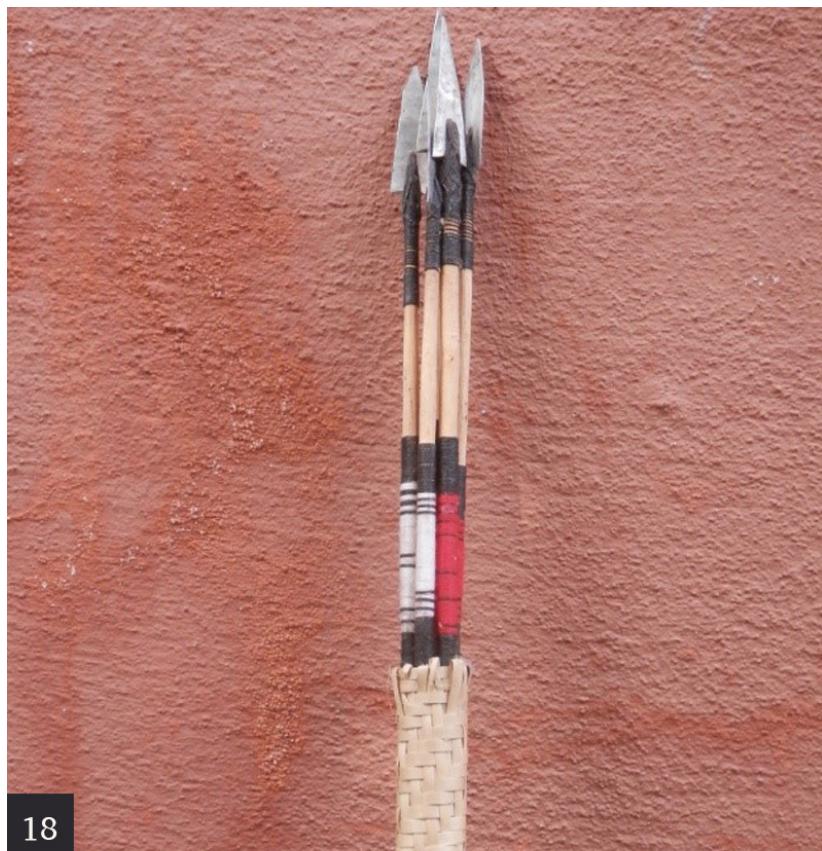
mismo aparece como enemigo, como culebra peligrosa. En resumen, la correas de hombro de la mochila yukpa es un medio de comunicación con el mundo no-humano que puede ser leído como ícono que señala la similitud del portador con las serpientes. Esto indica que el portador tiene carácter y valor de culebra y que no está asumiendo el papel de la presa; al mismo tiempo, funciona como índice que señala peligro.

Como el vestido occidental le permite moverse y actuar en el mundo de los criollos, las mochilas y los collares permiten moverse y actuar sin peligro en un mundo poblado con otros seres, muchas veces invisibles. Lo importante es que uno es reconocido por los espíritus y actores no-humanos a través de estos escritos.



*Figura 17. Niño yukpa con su primera mochila.  
Fotografía de S. Halbmayer-Watzina.*

Finalmente, quisiera señalar que entre los yukpa las fotos son vistas como una especie de evidencia con mayor veracidad. Prueban que lo que uno está viendo también es visto por los demás. Si el mundo desde el ojo de la cámara aparece en una manera comparable y reconocible, es probable que los otros verán también cosas similares, de la misma forma. La foto sirve como testigo ocular de que uno es visto y de que está protegido por los diseños de la serpiente. La foto, la copia indexical, crea como tal más exaltación y más evidencia que el simple hecho observable, que puede engañar.



18



19

*Figuras 18-19. Flechas con dibujos de culebra (arriba en aljaba napa tejida).  
Fotografías de E. Halbmayer y W. Largo.*

Algo parecido pasa entre la culebra y la correa de hombro *yawose*. Estos “escritos”, además de símbolos que representan, son signos, índices e íconos, que comunican con e influyen en las áreas con las cuales una comunicación simbólica y verbal no es posible. El *tumeno*, el escrito, tiene su propia agencia y comunica hacia afuera dirigiendo su mensaje hacia los seres no-humanos. Esta comunicación no solamente se realiza por la iconicidad y la indexicalidad del tejido, sino que también se realiza en los sueños. Los yukpa dicen que es malo soñar con culebras y con *mayu yawose*, el asa de la mochila. Si uno sueña con la pinta de la culebra no debe salir del Pueblo, ya que va a encontrar a la culebra o a otros enemigos. Este sueño “es preciso”, como asegura Esneda Saavedra: “yo sí sabía que me iba a encontrar con la culebra porque yo soñé con la gasa de la mochila”.

Si uno mata a una culebra se aplican las mismas restricciones y los mismos tabúes, tal como si hubiera matado a un enemigo humano. No se puede tener relaciones sexuales ni compartir la comida con la mujer u otros familiares hasta que la putrefacción de la carne de la víctima se haya terminado.

Pero la similitud icónica entre la persona yukpa y las culebras no solamente se expresa en las correas de las mochilas y en los collares y no solamente protege. También está presente en la lógica del tiro con flecha. Las flechas yukpa son adornadas con la pinta de la culebra, con lo cual las flechas se transforman en las serpientes del cazador.

Estos ornamentos son también signos contundentes de la individualidad, tanto así que los yukpa pueden identificar al dueño de una flecha a partir de su pinta. Esta relación entre la flecha y la culebra y entre la punta de la flecha y los dientes de la culebra es una analogía basada en el pensamiento yukpa, que también se evidencia en la ilustración del sol con su manta de plumas brillantes y sus flechas de culebras, de Christina Müller (figura 20). Sabiendo que las flechas son también objetos poseídos y extensiones de la persona, las personas no solo aparecen como culebras y tienen pinta de culebra, sino que tienen sus culebras fabricadas, sus flechas, con las cuales pueden matar y cazar.

Existe entonces una poesía icónica e indexical que va más allá del simbolismo de los humanos y establece una ecosemiólogía, una interacción entre las diferentes especies. En contraste a las narraciones míticas, las interacciones con los seres no-humanos en la vida cotidiana se dan a través de signos no simbólicos, con íconos e índices que son parte de una relación poética con el medio ambiente en la cual “los escritos” de los artefactos participan.

La mitología no está solamente representada en su oralidad. “No es posible para los seres humanos vivir en un mundo exclusivamente ‘oral’ sin inscripción ni textualidad” (Uzendowski & Capalpucha-Tapuy 2012: 9), aunque esta

inscripción no debe resultar en una escritura alfábética. Las inscripciones ocurren a través del tejido (v. Guss 1989; van Velthem 1992; 1998), la memoria pictográfica (Severi 2015), dibujos (Lagrou 2012), la construcción de una casa (Barandiarán 1966; Halbmayer 2010), la caza (Århem 1996) o mediante la apertura y la plantación de un jardín. Por lo tanto, el mito se inscribe en las prácticas, en lugares (Santos Granero 1998; 2004; Halbmayer 2004b), objetos y cuerpos (Uzendoski 2012; Fortis 2014).



*Figura 20.* El cazador sol con sus flechas-culebras. De Armato (2006: 8f).

El mito contado, en contraste con otras formas de textualidad, no es entre los yukpa una práctica relacional vivida ni una interacción concreta con otros seres. La narración del mito representa la interacción y la metamorfosis entre diferentes seres y describe los procesos de una apropiación mimética con simulaciones icónicas basadas en procesos mostrados, observados y finalmente incorporados como habilidad. Pero el mito mismo no es un medio, una herramienta, para realizar tal intercambio. Es decir que el mito no actúa con los otros seres. El acto de contar mitos más bien crea una situación extraordinaria, que elimina temporalmente la comunicación transespecífica, el peligro de entrar en contacto con los muertos, los espíritus o los dueños de los animales. Ni el narrador ni los oyentes se van a transformar en jaguar o anaconda. El mito ni es ritual, ni sueño, ni acción chamánica. Tampoco es música, que es el idioma preferido de los espíritus, ni tiene la capacidad de actuar de los escritos de las cosas, que también forman parte de las relaciones entre seres diferentes.

Los efectos del mito son restringidos al grupo humano, no se dirigen a los otros seres y no establecen una relación directa con ellos. Esta no-relacionalidad del mito indica que estos seres no entienden el idioma del

mito. Las narraciones con su propio discurso y su propia temporalidad están realizándose en este mundo, pero establecen en sus transcurtos al mismo tiempo un mundo aparte. Establecen comentarios que afirman pero que también contradicen la realidad vivida y generan su significado a partir de esta diferencia.

Los escritos, los *tomenu* en contraste, y los procesos icónicos e indexicales en que se basan, sí establecen una comunicación con los otros seres concebidos como personas, y es por esta capacidad que las mochilas, los collares y la pinta de las flechas son importantes hasta la actualidad. Aunque los canastos, las mochilas y las flechas tienen esta agencialidad, no son personas sino extensiones de la persona; tampoco se transforman en otros seres en la mitología yukpa.

Si los yukpa se ponen la pinta, los escritos de la culebra, no se transforman en culebras; más bien expanden su personalidad con atributos de otras entidades. Son solo los Otros que los ven como culebras. Yukpa y culebras no solo tienen cuerpos distintos, también tienen interioridades diferentes. Los yukpa se apoyan en sus escritos y asumen una apariencia con la cual comunican e indican su peligrosidad hacia afuera para poder andar en un mundo habitado por personas no-humanas múltiples y peligrosas. Asumen una forma para comunicar una similitud de las capacidades sin metamorfosis y devenir otro. Esta textualidad transespecífica, estos escritos, funcionan sin involucrar palabras (v. Salomon 2001) y están basados en una materialidad de la forma de los signos que indica la similitud con y la presencia del otro.

Esta poética indexical e icónica permite apropiar y utilizar aspectos del poder del otro sin necesidad de metamorfosis. Así, tal lógica forma parte del poder de la mimesis, de la copia y del contacto (Taussig 1993) que abre un camino al otro mundo, a la alteridad. Al mismo tiempo es un método de controlarlo, apropiándose capacidades de los otros seres, sean estos *watia*, el dueño del *pu* o culebras para ser y aparecer poderosos a los ojos de los espíritus, los animales y los blancos.

## Notas

---

<sup>1</sup> La noción de poesía en el contexto de este artículo se refiere no solamente al arte verbal de las narraciones míticas, sino en el sentido de Ingold, a un *envolvimiento poético* en el cual “la imaginación, canciones, historias y diseños sirven para llamar la atención de las personas más y más profundamente en el mundo” (Ingold 2000: 56, traducción propia). El argumento de este autor es que lo material y lo mental, las interacciones ecológicas en la naturaleza y las construcciones culturales de la naturaleza, no pueden acomodarse dentro de los términos de una dicotomía, y las últimas no son una representación metafórica del mundo, sino una forma de envolvimiento poético. Este

envolvimiento, en mi concepción, está basado en una intertextualidad entre la narración verbal y los signos o “escritos”, tanto en el medio ambiente (v. p. ej. la noción de la escritura topográfica en Santos-Granero 1998) como en artefactos (v. Guss 1989; Severi 2015).

<sup>2</sup> Los abreviaciones se refieren a diferentes subgrupos yukpa: los irapa [ira], los iroka [iro] y los sokorpa [sok].

<sup>3</sup> Las innovaciones culturales-tecnológicas de los yukpa, que siguen después de la transformación inicial de mundo, no son entendidas ni como innovaciones autónomas ni creadas por los héroes culturales. Más bien se trata de apropiaciones o regalos de otros seres. Los objetos son apropiados sin recompensa y no son adquiridos por un intercambio recíproco, y normalmente uno debe respetar una de sus apropiaciones. Por ejemplo, si uno tiene un niño recién nacido no es permitido cortar *pu*. Los yukpa dicen que el espíritu del niño se va con el padre, y si él está cortando *pu* empieza a llorar y se va a quedar con el *pu*. Tampoco uno debe cortar *pu* si ha sembrado maíz. Estos procesos apropiados empiezan en la mitología o con el robo del fuego de la rana *kopirchu*, el regalo de la agricultura del dueño del maíz *oseema*, el regalo del algodón del colibrí *guschna*, el conocimiento de hacer canastos que viene de los muertos o del dueño de la planta *pu*. Esta lógica continúa en la apropiación de las herramientas de metal y muchas otras cosas de los blancos.

<sup>4</sup> Esta versión me la contó José Manuel García en marzo 2013 y fue traducida por Wilson Largo. Si el texto se refiere al dueño personalizado de la planta *pu* se escribe *Pu*.

<sup>5</sup> Los canastos *tontoka*, según los yukpa, no son de buena calidad. Con esta palabra se refieren a canastos con tejidos simples con *tanuche*, ojos grandes y también a canastos gruesos fabricados de bejucos y no de *pu*.

<sup>6</sup> Aquí el verbo en yukpa es en plural; al parecer la figura de Atantocha se entiende no como una persona sino como varias.

<sup>7</sup> Entre los apalai *menuro* es un término que se refiere a cualquier tipo o motivo decorativo, por ejemplo *tumerimenuro* (pintura de cerámica), *opatamenuro* (pintura facial), *apomenuro* (pintura de los brazos), o la escritura introducida por los lingüistas del Instituto Lingüístico de Verano. Como aclara Lucia van Velthem con respecto a las cosas tejidas, estas no son solamente los motivos sino el objeto que es llamado así. Los motivos son de origen mítico, obtenidos de la pintura corporal de una anaconda sobrenatural (van Velthem 1998) e informaciones que transforman objetos simples en signos icónicos. Cada motivo indica un ser sobrenatural y primordial.

## Referencias

---

- ABBOTT, M. (1996). *Língua Makuxi - Makuxi maimu: guia para a aprendizagem e dicionário da língua Makuxi*. Boa Vista: Diocese de Roraima e Missionários de Scarboro.
- ARMATO, J. (ed.). (1988). *Lo que cuentan los yukpa*. Maracaibo: Comisión Presidencial para el Bicentenario del Natalicio del General Rafael Urdaneta. PMID: 2973375.
- ARMATO, J. (2006). *Atancha Petane: El cazador perdido: edición bilingüe español-yukpa*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana Editores.
- ÅRHEM, K. (1996). The cosmic food web: human-nature relatedness in the Northwest Amazon. En: Descola, P. & Pálsson, G. (eds.). *Nature and society. Anthropological perspectives* (pp. 185-204). London and New York: Routledge.
- BARANDIARÁN, D. de (1966). El habitado entre los indios yekuana. *Antropológica*, 16: 3-95.
- BATESON, G. (1972). *Steps toward an ecology of mind*. San Francisco: Chandler.
- CARLIN, E.B. (2004). *A grammar of Trio: A Cariban language of Suriname*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- COURTZ, H. (2008). *A Carib grammar and dictionary*. Toronto: Magoria Books.
- DE BOOY, T. de. (1918). The people of the mist: an account of explorations in Venezuela. *The Museum Journal*, 9(3-4): 183-223.
- FORTIS, P. (2014). Artefacts and bodies among Kuna people from Panamá. En: Hallam, E. & Ingold, T. (eds.). *Making and growing. Anthropological studies of organisms and artefacts* (pp. 89-106). Farnham: Ashgate Publishing Ltd.
- GELB, I.J. (1952). *A study of writing. The foundations of grammatology*. London: Routledge and Kegan Paul. PMID: 14941708.
- GUSS, D.M. (1989). *To weave and sing. Art, symbol, and narrative in the South American rain forest*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. PMCID: PMC1026954.
- HABERLAND, W. (1957). Black-on-red painted ware and associated features in intermediate area. *Ethnos*, 22(3-4): 148-161. <https://doi.org/10.1080/00141844.1957.9980843>
- HALBMAYER, E. (2004a). "Natur" oder die Inversion des Zeichens. Überlegungen zu "Oralliteratur" caribsprechender Indianer und Natur als Kommunikationsmedium. En: Mader, E. & Niederle, H. (eds.) *Die Wahrheit reicht weiter als der Mond. Europa-Lateinamerika: Literatur, Migration, Identität* (pp. 213-230). Wien: Wiener Universitätsverlag (WUV).

- HALBMAYER, E. (2004b). Timescapes and the meaning of landscape: examples from the Yukpa. En: Halbmayer, E. & Mader, E. (eds.). *Kultur, Raum, Landschaft: Die Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität* (pp. 136-154). Frankfurt: Brandes & Apsel.
- HALBMAYER, E. (2010). *Kosmos und Kommunikation. Weltkonzeptionen in der südamerikanischen Sprachfamilie der Cariben*. Wien: Facultas Verlag.
- HALBMAYER, E. (2013). Mission, food, and commensality among the Yukpa. Indigenous creolization and emerging complexities in indigenous modernities. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 11(1): 65-86.
- HILL BOONE, E. (1994). Introduction: writing and recording knowledge. En: Hill Boone, E. & Mignolo, W.D. (eds.). *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes* (pp. 3-26). Durham: Duke University Press.
- HILL BOONE, E. & Mignolo, W.D. (eds.). (1994). *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke University Press. PMID: 8195614.
- HOBSBAWN, E. & Ranger, T. (eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOOPES, J.W. & Fonseca, O.M. (2003). Goldwork and Chibchan identity: endogenous change and diffuse unity in the Isthmo-Colombian area. En: Quilter, J. & Hoopes, J.W. (eds.). *Gold and power in ancient Costa Rica, Panama, and Colombia. A symposium at Dumbarton Oaks, 9 and 10 October 1999* (pp. 49-90). Washington D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- INGOLD, T. (2000). Hunting and gathering as way of perceiving the environment. En: Ingold T. (ed.): *The perception of the environment* (pp. 40-60). London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203466025>
- KEY, M.R. & COMRIE, B. (eds.). (2015). The intercontinental dictionary series. Leipzig: Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology. <http://ids.clld.org>
- KIRCHHOFF, P. (1943). Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales. *Acta Americana*, 1(1): 92-107.
- KOHN, E. (2013). *How forests think. Toward an anthropology beyond the human*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520276109.001.0001>
- LAGROU, E. (2012). Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción. *Mundo Amazónico*, 3: 17-42.

- LUHMANN, N. (1993). Zeichen als Form. En: Baecker, D. (ed.). *Probleme der Form* (pp. 45-69). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LUHMANN, N. (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona, México D.F., Bogotá: Anthropos, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Justicia de las Américas (CEJA).
- MALINOWSKI, B. (1948). *Magic, science and religion and other essays*. Glencoe, Illinois: Free Press. PMID: 18100723.
- PAYNE, T.E. & PAYNE, D.L. (2013). *A typological grammar of Panare. A Cariban language of Venezuela*. Leiden: Brill, Brill's Studies in the Indigenous Languages of the Americas.
- PEIRCE, CH. S. (1931). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- RUDDLE, K. (1971). Notes on the nomenclature and distribution of the Yukpa-Yuko tribe. *Antropológica*, 30: 18-28.
- SALOMON, F. (2001). How an Andean “writing without words” works. *Current Anthropology*, 42(1): 1-27. <https://doi.org/10.1086/318435>
- SANTOS-GRANERO, F. (1998). Writing history into the landscape: space, myth and ritual in contemporary Amazonia. *American Ethnologist*, 25(2), 128-148. <https://doi.org/10.1525/ae.1998.25.2.128>
- SANTOS-GRANERO, F. (2004). Arawakan sacred landscapes. Emplaced myths, place rituals, and the production of locality in Western Amazonia. En: Halbmayer, E. & Mader, E. (eds.). *Kultur, Raum, Landschaft: Die Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität* (pp. 93-122). Frankfurt: Brandes & Apsel.
- SANTOS-GRANERO, F. (ed.). (2009). *The occult life of things. Native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press.
- SEVERI, C. (2012). The arts of memory. Comparative perspectives on a mental artifact. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(2): 451-485. <https://doi.org/10.14318/hau2.2.025>
- SEVERI, C. (2015). *The chimera principle. An anthropology of memory and imagination*. Chicago: HAU Books.
- TAUSSIG, M. (1993). *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. New York, London: Routledge. PMCID: PMC 46364.
- TURNER, T. (2009). Valuables, value and commodities among the Kayapo of Central Brazil. En: Santos-Granero, F. (ed.). *The occult life of things. Native Amazonian theories of materiality and personhood* (pp. 152-169). Tucson: University of Arizona Press. PM id: 19596402. PMCID: PMC 2752749.

- UZENDOSKI, M.A. (2012). Beyond orality: Textuality, territoriality, and ontology among Amazonian people. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2(1): 55-80. <https://doi.org/10.14318/hau2.1.005>
- UZENDOSKI, M. & CalaPucha-TaPuy, E.F. (2012). *The ecology of the spoken word. Amazonian storytelling and shamanism among the Napo Runa*. Urbana: University of Illinois Press.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018a). Bärkorg (grov flätning) "mäjjnose". 1916.03.0107: korg, Bärkorg. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55330>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018b). Bärkorg (grov flätning) "mäjjnose". 1916.03.0143: korg, Bärkorg. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55986>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018c). Flätad eldfläkt (Puf-Puf). 1916.03.0099: eldfläkt, Eldfläkt. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55318>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018d). Förvaringskorg. 1916.03.0144: korg, Korg. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55987>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018e). Stort korgfodral, kubiskt, utfört i samma teknik som de små tobaksfodralen, två delar instuckna i varandra. 1916.03.0214: korgfodral, Korgfodral. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/57761>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018f). Tobaksfodral, platt, fyrkantigt, "petaka". 1916.03.0146: tobaksfodral. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55990>
- VAN VELTHEM, L.H. (1988). Wama-Aruma. Mythos und Technologie der Wayana-Apalai in Pará (Brasilien). En: Münzel, M. (ed.). *Die Mythen sehen*, vol. 14 (pp. 277-329). Frankfurt am Main: Roter Faden zur Ausstellung.
- VAN VELTHEM, L.H. (1992). Das cobras e lagartas: A iconografia Wayana. En: Vidal, L. (ed.). *Grafismo indígena* (pp. 53-66). São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP.
- VAN VELTHEM, L.H. (1998). *A pele de Tuluperê. Uma etnografia dos trançados Wayana*. Belém: PR/MCT/CNPq, Museu Paraense Emilio Goeldi.
- WILBERT, J. (1974). *Yukpa folktales*. Los Angeles: University of California Press. PMCID: PMC387982.

# Estudiosos, científicos, esotéricos, literatos y artistas: conocimiento y creación en torno a las drogas mexicanas (1930-1945)

*Scientists, esoteric scholars, writers and artists. their art and knowledge of Mexican drugs between 1930 and 1945*

*Estudiosos, científicas, esotéricas, literatas e artistas: conhecimento e criação ao redor das drogas mexicanas (1930-1945)*

Ricardo Pérez Montfort

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

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

**Recibido:** 2017-05-05. **Devuelto para revisiones:** 2017-08-15. **Aceptado:** 2017-08-28

**Cómo citar este artículo:** Pérez Montfort, R. (2018). Estudiosos, científicos, esotéricos, literatos y artistas: conocimiento y creación en torno a las drogas mexicanas (1930-1945). *Mundo Amazónico*, 9(1): 203-225.

<http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.66268>

## Resumen

Este artículo revisa las investigaciones tempranas que diversos científicos sociales realizaron en torno a las drogas en la primera mitad del siglo XX en México. Con metodologías descriptivas y puntuales, estos trabajos de antropólogos, arqueólogos, etnógrafos y etnobotánicos darían a conocer en el mundo occidental la persistencia de algunos consumos rituales antiguos en varias comunidades indígenas contemporáneas que habitaban en el territorio mexicano. Atraídos por estos conocimientos, algunos aficionados y no pocos literatos y artistas experimentaron con dichas sustancias produciendo un repertorio particularmente interesante de referencias. Los textos, poemas e imágenes creados a partir de las experiencias con estas sustancias tuvieron un impacto importante en el debate sobre qué hacer con ellas tanto en términos sociales como jurídicos. Antes de incorporarlas a la conciencia prohibicionista que las envolvería en el discurso legal y social, las experiencias de científicos, literatos y artistas quedaron registradas en una serie de publicaciones que forman parte importante del conocimiento inicial de las drogas en México.

**Palabras clave:** drogas; México indígena; viajeros; científicos sociales; literatos y artistas; experiencias alucinógenas.

Ricardo Pérez Montfort. Ciesas, México. Historiador. Es investigador en Ciesas y profesor de historia cultural mexicana y latinoamericana de los siglos XIX y XX en la UNAM. Es miembro de la Academia Mexicana de Ciencias y del Sistema Nacional de Investigadores. Su libro más reciente: *Tolerancia y prohibición. Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940* (Random House, 2016). ripemont5408@gmail.com

### Abstract

This article examines the early research works of diverse social scientists on drugs in Mexico in the first half of the 20th Century. This knowledge of ancient rituals of contemporary Mexican indigenous communities was generated through distinctive methodologies that anthropologists, archeologists and ethno-botanic specialists made public to the Western World during the early twenties and thirties. Driven by the attraction of these discoveries many esoteric amateurs, but also many writers and artists experimented with these substances and produced an extensive repertoire of interesting references. The texts, the poems and the images that these experiences delivered had an important impact on the debate consisting of what to make upon these substances in the social and legal spheres. Before the prohibition guideline became worldwide the works of these social scientists, writers and artists contributed to the initial knowledge of drugs in Mexico.

**Keywords:** drugs; indigenous Mexico; travelers; social scientists; writers and artists; hallucinogenic experiences.

### Resumo

Este artigo revisa as investigações temporâs que diversos cientistas sociais realizaram ao redor das drogas na primeira metade do século XX no México. Com metodologias descritivas deram a conhecer no mundo ocidental a persistência de alguns consumos rituais antigos em várias comunidades indígenas contemporâneas que habitam no território mexicano. Atraídos por estes conhecimentos, alguns aficionados e não poucos literatos e artistas experimentaram com ditas substâncias produzindo um repertório particularmente interessante de referências. Os textos, os poemas e as imagens criadas a partir das experiências com estas substâncias tiveram um impacto importante no debate sobre que fazer com elas tanto em termos sociais como jurídicos. Antes de inscreverem-se na consciência proibicionista no qual as envolvera o discurso legal e social, as experiências de cientistas, literatos e artistas ficaram registradas em uma série de publicações que fazem parte importante do conhecimento inicial das drogas no México.

**Palavras chave:** drogas; México indígena; viajantes; cientistas sociais; literatos e artistas; experiências alucinógenas.

*Solo una vibración medular, un goce sutil une al vicioso, como ser carnal al cosmos...*

A. Casa Beltrán (1933).

## La investigación en el mundo prehispánico e indígena

**S**i bien el interés sobre el consumo de drogas y de sustancias alucinógenas en los ámbitos culturales y las tradiciones del mundo prehispánico e indígena mexicano ya se había manifestado desde finales del siglo XIX, una particular atracción se suscitó por este tema durante los años veinte que continuó hasta bien avanzados los años cuarenta del siglo XX. Tal interés culminó al alcanzar una especie de “moda internacional”, a raíz de los famosos estudios sobre los hongos alucinógenos de la Sierra Mazateca publicados por los micólogos Gordon Wasson, Valentina Pavlovna Wasson y Roger Heim (Wasson 1957; Wasson & Wasson 1958; Heim & Wasson 1958). Sin embargo, antes de aquellos arrebatos académicos y de su supuesta novedad, mismos que pondrían en boga los estudios de los llamados “enteógenos” entre antropólogos, etnobotánicos, farmacólogos y etnohistoriadores de los años sesenta y setenta, varios estudiosos activos durante los años treinta tuvieron a bien identificar con bastante precisión algunas de las características de

estas plantas y su consumo tradicional. Aunque se trató del estudio y el reconocimiento de los rituales, la ingesta y las características fisiológicas de dichas plantas y de los efectos que tenían en su interacción con la conciencia del ser humano occidental, justo es mencionar que dichos estudios partían sobre todo de una aproximación antropológica o “científica” del otro, más que de una pesquisa sobre los propios procesos de generación de conocimiento indígena. Tratando de dejar fuera esoterismos y teosofías, los científicos sociales pioneros de la etnobotánica en tierras mexicanas parecían tener claros afanes de obtener información comprobable y “objetiva”, desde los clásicos parámetros positivistas de Occidente.

Con el cierre del Instituto Médico Nacional en 1919, la investigación científica mexicana sobre la flora medicinal y su terapéutica tradicional entró en una especie de *impasse*, y fueron sobre todo investigadores extranjeros quienes se abocaron al estudio de plantas, hongos y semillas en México, tanto desde una perspectiva botánica y química como de sus usos sociales y culturales. El farmacólogo alemán Louis Lewin, quien publicara en 1886 un primer análisis químico del peyote, propuso en 1924, poco antes de su muerte, una clasificación inicial de las drogas psicotrópicas basada en sus consecuencias psíquicas. Para este sabio de la Universidad de Berlín había cinco grandes grupos de drogas: las *euphorica* que eran principalmente los opiáceos; las *excitantia* como el café o el tabaco; las *inebriantia*, representadas por el etanol, el éter y el alcohol; las *hypnotica* que eran todas aquellas que producían estupor y sueño; y las *phantastica* cuyo conjunto estaba compuesto por aquellas sustancias que producían alucinaciones (Lewin 1924; Díaz 1989).

Este afán clasificatorio demostraba que los conocimientos de las drogas y sus efectos en el cerebro humano habían alcanzado cierta madurez y se encaminaban a seguir acumulando información, independientemente de los esfuerzos prohibicionistas que se intensificarían también durante los años treinta. Tan fue así que el médico mexicano Dr. Gustavo Argil, en su trabajo sobre “... la utilización indebida de las drogas enervantes...” publicado justo en el año de 1930 y presentado en el VII Congreso Médico Latinoamericano celebrado en Buenos Aires, no solo utilizaba el sistema de catalogación de Lewin, sino que demostraba, muy a pesar de su convicción intolerante, que el mundo de los galenos seguía ávido de resultados de investigación sobre las drogas (Argil 1930).

Después de los estudios y las descripciones que hicieron químicos, botánicos y médicos mexicanos en el Instituto Médico Nacional a finales del siglo XIX y principios del XX, varios estudiosos norteamericanos siguieron sus pesquisas en torno a algunas plantas utilizadas como narcóticos o alucinógenos en las culturas indígenas del continente, y especialmente en México. El botánico William Edward Safford publicó en 1916 un estudio sobre dicho tema en el que claramente confundía el peyote con los hongos alucinógenos y

afirmaba erróneamente que estos últimos no se habían conocido en el mundo prehispánico mesoamericano, y que en su actualidad dicho cactus solo era consumido por algunas tribus indígenas norteñas. En 1929 el abogado y filósofo Huntington Cairns siguió los mismos lineamientos de Safford, y en un texto titulado “Un estupefaciente divino” relató sus experiencias y las de otros médicos y psicólogos con el peyote, negando los conocimientos que ya se habían generado en el Instituto Médico Nacional y en Estados Unidos y Europa por los antropólogos viajeros Carl Lumholtz y León Diguet (Cairns 1929).

Mientras tanto, en Oaxaca y en la ciudad de México Blasius Paul Reko, un médico y farmacólogo austriaco que había nacido en Viena en 1877 y que trabajaba para una compañía minera en territorio oaxaqueño, se interesó puntualmente por la etnobotánica local. Reko fue tal vez el pionero de aquellos estudios que buscaban tanto el origen prehispánico como el uso contemporáneo de alucinógenos en comunidades indígenas que él mismo pudo visitar a partir de su arribo a este país en 1917. Sus primeros trabajos se publicaron en una revista fundada en 1919 por el arqueólogo alemán Hermann Beyer, titulada *El México Antiguo*. En uno de sus números iniciales, el ahora llamado Dr. Blas Pablo Reko dedicó un artículo a los diversos nombres botánicos que los aztecas utilizaron en lengua náhuatl para clasificar y referirse al mundo vegetal (Reko 1919). En dicho texto se demostraba que no solo existía un riquísimo acervo de conocimiento en torno a las plantas y sus usos que se remontaba hasta mucho antes de la conquista española, sino que en múltiples poblaciones indígenas contemporáneas ese conocimiento se mantenía vigente y muy activo. Su interés por ese mundo de plantas, terapéuticas y reminiscencias antiguas quedó plasmado en diversos artículos que durante los años veinte siguió publicando en el periódico de la colonia alemana en México: *Deutsche Zeitung von Mexiko*. En junio de 1925, por ejemplo, apareció su crónica sobre el toloache entre los indios mayo, y en 1926 mencionó por primera vez el descubrimiento del ololuc entre algunos chamanes oaxaqueños (Reko 1925; 1926).

En 1928 la Sociedad Científica “Antonio Alzate” le publicó al Dr. Blas Pablo Reko otro artículo en sus *Memorias*, ahora mucho más específico sobre las sustancias alucinógenas y estimulantes contenidas en la flora endémica de México. Este texto se tituló “Alcaloides y glucósidos en plantas mexicanas”, y fue una clara muestra de su erudición no solo como etnobotánico sino en general como médico y etnógrafo (Reko 1928).

Pero tal vez su trabajo más reconocido, antes de publicar su clásico libro *Micobotánica zapoteca* en 1945, fue “La droga mexicana: ololiuqui” (Reko 1934), publicado en la mencionada revista *El México Antiguo*. Escrito en alemán, este artículo demostró nuevamente que el uso de ciertos alucinógenos no solo era una costumbre prehispánica especialmente frecuente entre chamanes y curanderos, tal como aparecía reportada entre los primeros cronistas españoles

y en no pocos códices, sino que esta tradición continuaba vigente en diversas comunidades indígenas a lo largo y ancho del territorio mexicano. Si bien el ololiuhqui, así como el peyote, ya habían sido investigados y sus resultados publicados por el Dr. Fernando Altamirano en 1900 y por el Dr. Manuel Urbina en 1903, el valor del trabajo de Blas Pablo Reko consistía en la propuesta de que más que un narcótico, el brebaje preparado con la semilla del ololiuhqui, también conocido como “piule” o “la señorita”, lograba efectos “hipnóticos y sonambulísticos”. Este erudito etnobotánico germano establecido en México insistía en que era necesaria más investigación al respecto, tarea que no tardó en emprender con un joven colega norteamericano llamado Richard Evans Schultes, quien se convertiría en una de las máximas autoridades etnobotánicas de su época.

Antes de abordar los trabajos de Schultes, es necesario mencionar que Blas Pablo Reko tuvo un primo llamado Viktor Aloysius Reko, igualmente nacido en Viena en 1880, quien también se interesó por el tema de las drogas en tierras americanas y contribuyó sobre todo a su difusión durante los años veinte, treinta y cuarenta del siglo xx. En 1921 Viktor A. Reko se estableció en México y no tardó en publicar sus primeros artículos sobre drogas en el ya mencionado periódico *Deutsche Zeitung von Mexiko*. Entre 1924 y 1939 publicó más de veinticinco artículos sobre el consumo, el cultivo, la composición química y, sobre todo, los aspectos históricos y culturales de diversas plantas que él mismo identificó como venenos o drogas. Sus escritos versaron sobre el peyote, el ololiuhqui, la marihuana, el yagé, el toloache, el camotillo, el siniquiche, el floripondio y las hierbas-locas<sup>1</sup>. También escribió sobre las políticas prohibicionistas de finales de los años veinte y en 1936 publicó en Stuttgart, su libro *Magische Gifte, Rausch und Betäubungsmittel der Neuen Welt (Venenos mágicos, embriaguez y estupefacientes del Nuevo Mundo)* (Reko 1936). Este último le dio cierta notoriedad en el medio de la divulgación científica y periodística alemanas, pues alcanzó varias ediciones: una segunda en 1938 y una tercera en 1949.

Sin embargo, justo es decir que mucho de lo que Viktor Aloysius Reko escribió lo obtuvo sobre todo de la información que su primo Blas Pablo le proporcionaba. A diferencia de este último, Viktor Aloysius solía oscilar entre cierto esoterismo y una intolerancia cargada de prejuicios. Aun así, sus entregas alcanzaron a una buena cantidad de especialistas y público en general, ya que en diversas ocasiones tradujo al inglés y al castellano sus propios textos para presentarlos en espacios norteamericanos y de Centroamérica. Al parecer, Viktor Aloysius ingresó a la Academia Mexicana de Ciencias durante aquella década de los años treinta y muy probablemente salió del país poco antes de desatarse la Segunda Guerra Mundial, ya que después de 1939 se pierde su rastro en México y solo aparece a finales de los años cuarenta en Alemania.

Mientras tanto, a finales de aquellos años un par de jóvenes norteamericanos se interesaron especialmente en el peyote y sus usos tradicionales entre los indígenas que seguían transitando las regiones fronterizas de Estados Unidos

y México. Weston La Barre era uno de ellos, y se encontraba estudiando antropología en la Universidad de Yale, en New Haven. Durante 1935 y 1936 La Barre realizó su trabajo de campo entre las tribus indígenas kiowas, los comanches y los caddos, quienes al parecer llevaron, a finales del siglo XIX, el culto al peyote desde las fronteras norteñas de Mesoamérica hasta las grandes llanuras que ahora pertenecían a Estados Unidos y a Canadá. Además de sus acuciosas investigaciones de campo, La Barre reunió una gran cantidad de información sobre aquella cactácea, misma que formaba parte de los ritos chamánicos de los huicholes, los tarahumaras y los coras. También se interesó por el mundo prehispánico descrito por Fray Bernardino de Sahagún y otros cronistas. En 1937 este joven antropólogo presentó su trabajo final, titulado *The Peyote Cult* (La Barre 1938) para obtener su doctorado en Filosofía por la Universidad de Yale. Ya convertido en libro en 1938, el trabajo de La Barre no tardó en convertirse en un clásico de la antropología norteamericana, pues incorporaba no solo sus aportaciones de investigación *in situ*, sino que tocaba un tema que interesó especialmente a las autoridades norteamericanas del momento: la emergencia de la Iglesia Nativa Americana (The Native American Church), misma que convirtió el consumo del peyote en un ritual propio. Si bien la tesis abordaba dicho fenómeno social de manera objetiva y rigurosa, la intolerancia norteamericana se encontraba en pleno auge y su afán persecutorio condujo a no pocos enfrentamientos entre los seguidores de dicha iglesia y las autoridades legales. El trabajo de La Barre documentaría la lucha que los indígenas y su iglesia nativa habían llevado a cabo para lograr su libertad religiosa y practicar el llamado culto panindio del peyote (Furst 1980).

Del trabajo de La Barre también se destaca la incorporación de ciertas teorías psiquiátricas y psicoanalíticas a sus reflexiones antropológicas. Así no solo mostró su calidad de científico social al incluir la nueva disciplina de la etnobotánica en sus investigaciones, sino que también tuvo la osadía de presentar propuestas mucho más profundas en su análisis etnográfico.

El otro estudiante norteamericano que se interesó por el peyote en aquella segunda mitad de los años treinta fue Richard Evans Schultes. Inscrito primero en la carrera de medicina y al poco tiempo cambiándose a la de biología en la Universidad de Harvard, en Boston, Evans acompañó a La Barre en sus primeros trabajos de campo por Oklahoma y las grandes planicies, en busca del peyote. En 1937 se graduó como biólogo y escribió algunos artículos interesantes sobre las ceremonias y los usos que solían asociarse con esta cactácea (Schultes 1937a; 1937b; 1938). En estos trabajos empezó a mostrar su clara inclinación por la etnobotánica, disciplina que lo llevó a cruzar la frontera hacia el sur y emprender una etapa especialmente rica en el estudio de las plantas alucinógenas mexicanas. En 1938 conoció personalmente al Dr. Blas Pablo Reko, con quien hizo un par de recorridos por Oaxaca. Ahí se interesaría por la semilla del ololiuhqui, que ya habían estudiado el médico italiano radicado en Oaxaca Cassiano Conzatti y el propio Reko (Conzatti

1920; Reko 1926). Pero más bien Schultes se había lanzado a México en busca del hongo mazateco que Reko ya había identificado como el *teonanácatl* prehispánico. El mismo Reko había enviado al Herbario Nacional de los Estados Unidos (U.S. National Herbarium) algunas muestras de dicho hongo a principios de los años veinte, con el fin de aclarar algunas de las aseveraciones que había hecho Safford sobre la inexistencia de hongos alucinógenos en México. Y fue nada menos que Schultes quien dio crédito a las afirmaciones de Reko y por eso viajó en 1938 a México a buscarlo.

Tal parece que aquel científico vienes también radicado en Oaxaca era un simpatizante del régimen nazi, que en plenos prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial ya mostraba su arrogancia racista y autoritaria. Esto no fue del todo cómodo para el joven Schultes, quien en el verano de aquel año acompañó a Reko en una excursión a Huautla de Jiménez, en plena Sierra Mazateca (Glockner 2016).

En su recorrido oaxaqueño Schultes también conocería a dos antropólogos que trabajaban en la Sierra Mazateca: el joven Jean Bassett Johnson y el ingeniero austriaco, convertido a etnólogo y lingüista Robert J. Weitlaner. Este último había llegado a México como técnico metalúrgico en 1922, pero para 1934 ya era bastante reconocido por sus constantes viajes y estudios etnográficos a la Sierra Norte de Oaxaca y sus colindancias con los estados de Veracruz y de Puebla. Poco a poco, Weitlaner se fue transformando en un gran conocedor de las comunidades mazatecas, chinantecas, cuicatecas y zapotecas de aquella región (Instituto Nacional de Antropología e Historia 1966).

Durante la segunda mitad de los años treinta, su hija Irmgard realizó estudios de antropología en la Universidad de California en Berkeley, donde conoció al también antropólogo y lingüista Jean Basset Johnson. Al poco tiempo se casaron y juntos volvieron a México, siguiendo su interés en los idiomas, las tradiciones y el chamanismo practicado en algunas comunidades indígenas del país. En la Sierra Norte de Oaxaca coincidieron también con el antropólogo inglés Bernard Bevan, quien ya había dado a conocer sus recorridos por las sierras mexicanas en la revista *National Geographic* (Bevan 1934) y ahora se encontraba particularmente interesado en la muy apartada e incomunicada región chinanteco-mazateca al norte del estado de Oaxaca, en colindancia con los estados de Puebla y de Veracruz.

En 1938 Johnson impartió una conferencia en la Sociedad Mexicana de Antropología en la que narraría sus experiencias como testigo de diversos ritos con hongos alucinógenos en la sierra mazateca. Esta conferencia se publicó en 1939 (Johnson 1939a) y fue el testimonio de cómo el 16 de julio de 1938 él mismo, junto con Irmgard Weitlaner, Bernard Bevan y Louise Lacaud, según lo narraría después Gordon Wasson, “fueron los primeros blancos que vivieron tal experiencia [...]” (Wasson 1983: 288). Independientemente de la veracidad de dicha afirmación, lo que sí resulta cierto es que Johnson fue quien

dio a conocer al “mundo científico” occidental la existencia de los rituales asociados a los hongos alucinógenos conducidos por chamanes mazatecos, con lo cual finalmente se le consideró como uno de sus “descubridores” (Johnson 1939b).

Pero volviendo a Richard Evans Schultes, este llegó con Blas Reko a Huautla, una semana después de que los Johnson y Bernard Bevan asistieran a la ceremonia antes citada. Se encontró con que ninguno de los participantes había recogido especímenes de aquellos hongos, por lo que empezó a hacer sus propias pesquisas que solo tuvieron fruto once días después. Un comerciante de nombre José Dorantes fue quien lo vinculó con un hombre muy humilde, probablemente un curandero cuyo nombre no cita, de complejión muy delgada y con los ojos hundidos. Él le entregó a Schultes una canasta con “los niños santos, los pequeñitos que sirven para seguir adelante”, que finalmente fueron los especímenes que llegaron al laboratorio botánico de la Universidad de Harvard para que fueran analizados (una excelente crónica del viaje de Schultes a México en 1938 se puede consultar en Davis 2004).

La aventura en la Sierra Mazateca no estuvo exenta de algunas tensiones, ya que las inclinaciones nazis de Reko muy rápidamente se confrontaron con los principios de los Johnson y sobre todo de Bernard Bevan, quien, según el propio Schultes, resultaría ser un agente del servicio secreto británico (Davis 2004). Pero independientemente de ello, le correspondió a Schultes hacer y publicar el primer estudio detallado del *teonanácatl*, justo cuando la Segunda Guerra Mundial ya había estallado (Schultes 1939; 1940).

El etnobotánico volvió a México durante los veranos de 1939, 1940 y 1941 para internarse en las selvas chinantecas y cuicatecas con el fin de profundizar en el conocimiento de estas “plantas de los dioses”. Todavía tuvo oportunidad de seguir su interés por el ololiuhqui y de publicar otro clásico artículo sobre dicha planta (Schultes 1941), antes de que el Consejo Nacional de Investigación (National Research Council) de Washington D.C. lo enviara a Colombia para hacer indagaciones sobre venenos vegetales en las selvas amazónicas. De cualquier manera, Schultes mantuvo una buena relación con México y fue él quien introdujo al posteriormente célebre Gordon Wasson con la chamana mazateca María Sabina, quien también lograría una gran notoriedad internacional con el paso del tiempo<sup>2</sup>. Schultes mismo seguiría sus investigaciones alrededor del mundo y junto con Albert Hofmann —el descubridor del LSD— emprendería no solo una exitosa carrera en el universo de la etnobotánica y la química de las sustancias activas de dichos vegetales, sino que ambos publicarían a finales de los años setenta una obra cumbre y enciclopédica que llevaría el nombre de *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*, misma que se convertiría en una referencia obligada para los estudiosos y los diletantes interesados en las drogas a nivel mundial (Schultes & Hoffmann 1982; Hoffmann 1980).

Poco tiempo antes de que Weitlaner, Johnson, Bevan y Schultes llevaran a cabo sus investigaciones en la sierra oaxaqueña, en otro extremo de México también asociado con rituales y ceremonias vinculados a las drogas, concretamente al peyote, otros investigadores extranjeros lograban descripciones y experiencias igualmente relevantes. A principios de los años treinta, el arqueólogo Wendell C. Bennet y el antropólogo Robert M. Zingg, ambos norteamericanos, viajaron durante nueve meses por la sierra noroccidental del país, conviviendo entre tarahumaras, coras y huicholes. En 1935 publicaron en coautoría un clásico de la antropología titulado *The Tarahumara* (Bennet & Zingg 1935). Tres años después, Zingg presentó al público un ensayo sobre los huicholes y su condición de “artistas primitivos” (Zingg 1938). En el primer libro, sus autores describían algunas danzas y rituales celebrados entre los tarahumaras bajo la influencia del peyote, muy al estilo de la antropología observacional con pretensiones de rigor objetivo. Con lujo de detalles hablaban de los espacios, los utensilios, el mobiliario, los movimientos, las oraciones y los cantos que formaban parte de aquellas ceremonias, así como de los valores, las metáforas y los mitos que se representaban en las puestas en escena íntimamente relacionadas con la cosmogonía indígena.

Bastante lejos de ahí, un psicólogo francés, seguidor de Sigmund Freud y de Carl Jung, especialmente interesado en fenómenos psíquicos ligados al subconsciente, publicaba un texto que se convertiría también en una referencia importante sobre el peyote. Se trataba de Robert Desoille, quien después de experimentar con algunos pacientes bajo los efectos de la mescalina escribió el folleto *Contribution à l'étude des effets psychologiques du peyotl* (Desoille 1932).

## Literatura, arte plástico, fotografía y cine

---

Tal vez sin conocer los trabajos de Bennet y Zingg, pero seguramente estimulado por los estudios de Desoille, y desde luego por su particular interés de experimentar acercamientos a la vida y a la realidad de una manera alternativa, el actor, filósofo, dramaturgo y exsurrealista Antonin Artaud llegó a México en febrero de 1936 con la clara intención de viajar hasta la Sierra Tarahumara y ahí encontrar un destino diferente al que le deparaba la cultura europea que ya le parecía insufrible. Un par de años antes Artaud había estudiado algunos aspectos de la cultura mexicana, cayendo claramente en la mitificación y la exageración. Según él, México poseía una astrología y una alta magia, capaces de convertirse en una especie de doble trampolín para lograr una nueva forma de entender al hombre y rescatarlo de la podredumbre occidental<sup>3</sup>.

En una de sus críticas al surrealismo, movimiento del cual ya había sido expulsado, Artaud identificó su voluntad de romper con las formas tradicionales de acercamiento a la realidad con las siguientes frases: “la imaginación, el sueño, toda esa intensa liberación del inconsciente que tiene como objetivo hacer aflorar a la superficie del alma lo que habitualmente

tiene escondido, debe necesariamente introducir profundas transformaciones en la escala de las apariencias, en el valor de significación y en el simbolismo de lo creado” (Artaud 1968: 127).

En el París de los años veinte y principios de los treinta Artaud había conocido al pintor Federico Cantú, quien también le había hablado del mundo indígena mexicano, provocando su fascinación por lo que él identificó como el “antiguo secreto” que existía en la “sangre y la raza india de México”, capaz de regresar al “renacimiento de la vida”. Con el fin de “adentrarse a sus signos y a someterse a su violencia”, Artaud arribó a México, consecuente con sus propuestas del teatro de la残酷, para “ser sacrificado” (Flores 2005). Para algunos de los muchos estudiosos del viaje de Artaud a México, este seguía también los impulsos de las experiencias y los sustentos conceptuales de la astrología y la teosofía que se encontraban en pleno auge en la Europa de entreguerras. El propio Artaud parece haber consultado al famoso psicoanalista, homeópata y esotérico francés Dr. René Allendy sobre su destino y sus búsquedas en México, recibiendo su beneplácito, lo cual lo colmó de optimismo recién arribado a tierras mexicanas. Pero pronto este optimismo se convirtió en una gran decepción dado el poco entusiasmo que sus ideas generaron entre los artistas y los intelectuales mexicanos. El poeta y crítico guatemalteco Luis Cardoza y Aragón corroboró aquel desencuentro diciendo: “no soy testigo de Artaud en México calcinado por la droga y el sufrimiento. No hubo testigo alguno de su perenne vigía, de su afasia tantálica”, en tanto que Silviano Santiago afirmó que solo fueron los tarahumaras quienes supieron de aquellos trastornos y “[...] de ellos, solo nos queda el silencio” (Santiago 2012: 18).

Después de dar unas conferencias en la Escuela Nacional Preparatoria y de publicar algunos textos en *El Nacional* y en *El Universal*, Artaud, quien se encontraba cerca de la indigencia dada su adicción a la heroína y a sus muy escasos ingresos, emprendió su viaje a la Tarahumara. Tras ese “interminable suplicio” que no solo consistió en subir la sierra sino también en aguantar su abstinencia, Artaud presenció un par de ceremonias tarahumaras consiguiendo que los chamanes indígenas le dieran la oportunidad de participar en ellas bajo la influencia del peyote.

Su intención de encontrar revelaciones en materia de “antroposofía esotérica y sacrificial” fue parcialmente satisfecha. En las descripciones que posteriormente hizo sobre sus experiencias en la Tarahumara quedaron las improntas que dicho viaje le proporcionara a este personaje, quien finalmente también terminó por convertirse en un ser mítico y pasionalmente entregado a sus propias intensidades.

Para Artaud el peyote era una especie de planta-principio que tenía “la virtud alquímica de trasmutar la realidad” para poder acceder, a través del conocimiento de los ritos arcaicos, preoccidentales, a una energía cósmica capaz de revelar una salvación para el ser humano. Al participar en los rituales

tarahumaras, el francés quiso fundirse con aquella cultura “natural y concreta” para encontrar su propia revelación. Las descripciones que posteriormente haría de aquellas experiencias destilarían un entusiasmo y una exaltación tan vehementes que parecía que dicho autor había logrado sus propósitos.

Sin embargo, justo es decir que al año siguiente Artaud regresó a Europa sin haber encontrado “el espíritu rojo” que había tratado de dilucidar entre los indígenas mexicanos. Muy decepcionado por el ambiente cultural que encontró en aquel México posrevolucionario, y desde luego por su propio fracaso, el francés escribiría una gran cantidad de referencias y reflexiones sobre su experiencia mexicana. Un par de obras de teatro, los mismos textos del *Viaje al país de los tarahumaras* y varios poemas afirmarían lo que Luis Cardoza y Aragón enunció muchos años después: “el viaje impresionó a Artaud hasta el fin de su vida. Doce años después de haber escrito sus primeras páginas en México compone *Tutíguri* en 1948, un mes antes de su muerte [...]” (en Bradu 2008: 181).

He aquí un par de fragmentos de dicho poema cuyos versos y evocaciones recogen algunas imágenes bastante recurrentes de sus vivencias tarahumaras:

El rito del sol negro  
 Y abajo, al pie del declive amargo,  
 cruelmente desesperado del corazón,  
 se abre el círculo de las seis cruces,  
 muy abajo  
 como encastrado en la tierra madre,  
 desencastrado del abrazo inmundo de la madre  
 que babea,  
 la tierra de carbón negro  
 es el único lugar húmedo  
 en esta grieta de roca.

El rito consiste en que el nuevo sol pase por siete puntos  
 antes de estallar en el orificio de la tierra.

Hay seis hombres,  
 uno por cada sol  
 y un séptimo hombre  
 vestido de negro y de carne roja  
 que es el sol  
 violento...

### **La abolición de la cruz**

Cuando terminan de girar  
 arrancan  
 las cruces de la tierra  
 y el hombre desnudo  
 sobre el caballo  
 enarbola  
 una inmensa herradura  
 empapada en la sangre de una cuchillada.

Algunos poetas y escritores mexicanos de aquellos años treinta también se acercaron al consumo de ciertas drogas no solo para experimentar nuevas sensaciones, sino también para ampliar sus propios temas y reflexiones en la escritura misma. Tal vez los dos casos más extremos fueron los de Bernardo Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta. El primero experimentó con éter y con algunos anestésicos dado su interés por los sueños y los estados hipnóticos (De la Garza 2012); el segundo hizo lo mismo con diversas sustancias, no siempre drogas por cierto, que se inyectaba con el fin de averiguar qué reacciones le generaban en su propio organismo. Ambos pertenecieron al grupo de Los Contemporáneos, aunque la poesía de uno fue muy distinta a la del otro. Mientras que Ortiz de Montellano mostró una sensualidad que lo acercaba al modernismo, Cuesta se apoyó más en la reflexión y la lógica, causando muchas veces cierta rigidez que hizo que su poesía terminara siendo “difícil y oscura” (Monsiváis 1985: 17).

Un ejemplo de Ortiz de Montellano en el que se puede percibir esa afición por el estado somnoliento podría ser este fragmento de su poema *Materia de la muerte*:

Cuando llega la noche  
y a la muerte del sueño, gozo, entrego  
mi despojada desnudez  
tibia zona de espumas y de ecos  
de nombres y de cosas  
que adhieren a mi sombra, bajo el fuego  
del día, su velo presuroso,  
van pronto yendo hacia el azul y luego  
cierro los ojos.  
Una ausencia, pereza, desmantela los párpados  
ya todos los sentidos se disagregan  
se pierden  
o se ocultan  
de la audaz vigilancia de ser útiles  
y a la Noche me entrego, a su delito,  
sin defensa, sin lucha, sin consuelo,  
a sus labios de césped enlutado  
en silencio, sin voz...  
(Monsiváis 1979: 131)

Muy diferente resulta el siguiente soneto de Jorge Cuesta, que al igual que el poema de Ortiz de Montellano fue publicado en los primeros años treinta, justo en el momento en que la propia revista *Contemporáneos* iba a dejar de publicarse. Examinando los papeles del amor y del placer en su poema, Cuesta presentaba ambos como espejismos, tal vez provocados por una excitación momentánea, pero nada más. El pesimismo de este poeta resulta por demás evidente:

Al gozo en que el instante se convierte  
sobrevive la sed que lo desea.  
Es avidez, no más, lo que se crea  
del estéril consumo de su suerte.

Cava en ella la tumba en que se vierte,  
la vana forma que el amor rodea  
y ella misma se nutre y se recrea  
voraz y sola, con su propia muerte.

No del pasado azar que considera  
la vida crece solo dilatada,  
ni el objeto futuro la sustenta.

Fluye de sí como si entonces fuera,  
y el amor, que la mira despojada,  
tampoco de su sueño la alimenta.  
(Sylvester 1984: 69)

Con un espíritu más liviano, Renato Leduc también incorporó algunas referencias a las drogas en su poesía durante aquellos años. Hacia el final de la década de los años treinta apareció su libro *Breve glosa al Libro del buen amor*, en el que reunía algunos poemas que ya había publicado con anterioridad. Ahí se imprimió nuevamente el poema “Invocación a la Virgen de Guadalupe y a una señorita del mismo nombre: Guadalupe...” en el que habla de una chica “tibia y redonda, suave y linda” y de un atleta indio —probablemente él mismo— que combinando fervores al mejor estilo guadalupano se debieron enamorar. La última parte del aquel poema ligero y nostálgico apuntaba con buen humor los siguientes versos:

La flapper y el atleta  
piernas dieran —milagros de oro y plata—  
si la clara  
ternura de esta Virgen les bañara  
al llegar a la cama o a la meta.

Manos de oro colgara  
manos, el acreedor hipotecario  
colgara, y el ladrón y el funcionario  
si sus ojos veteados de escarlata  
esta risa una vez iluminara.

Amapolas  
que en un suspiro se deshojan solas;  
testimonios fehacientes de mi fe;  
rosas inmarcesibles... por un día  
opio de teponaxtle y chirimía.

Anhelantes de sed y de impotencia  
en turbias fuentes beberemos ciencia...  
¿para qué?  
Si el caramelo que mi boca chupe  
será siempre tu nombre: Guadalupe.  
(Leduc 2000: 179-180)

Probablemente la desparpajada referencia a las amapolas, pero sobre todo al “opio de teponaxtle y chirimía”, más que referirse a la droga, parecía ser una evocación de aquella frase atribuida a Karl Marx en la que establecía a la religión como el opio del pueblo. Aun así, la presencia de dicho narcótico en el poema de Leduc podría dar cuenta de que, lejos de desaparecer o de haberse convertido en tema tabú, las drogas se mantenían relativamente presentes en la literatura de aquellos años.

Eso mismo lo comprobaba otro joven literato de signo político muy distinto y que narró a finales de aquellos años treinta, en su primera novela, algunas de sus experiencias vividas en la Colonia Penal de las Islas Marías. Se trataba nada menos que de José Revueltas y de su novela *Los muros de agua*, escrita en 1940 y publicada en 1941. En 1932 y en 1934-35, Revueltas había sido recluido en dicha cárcel debido a sus actividades políticas, y ahí pudo testimoniar cómo aquel ambiente seguía propiciando el consumo de marihuana, heroína y otras drogas. Aun cuando el mismo Revueltas reconoció que lo que retrató en aquella novela era una “realidad literaria”, también confesó, en una introducción escrita en 1961, que lo que había hecho era una tentativa de realismo, desde una perspectiva materialista-dialéctica sin dogmatismos (Revueltas 1978: 20).

Y, en efecto, *Los muros de agua* relataba descarnadamente las historias fragmentarias de cinco jóvenes comunistas, entre ellos una mujer, Rosario, deportados a las Islas Marías. Allí vivieron entre criminales de la más baja ralea, solapados por autoridades corruptas y situaciones de extrema violencia. Los personajes que después serían característicos de la obra revueltiana, es decir, rateros, homosexuales, asesinos, prostitutas, policías sin escrúpulos y autoridades viciosas, poblaban esta novela, que mostraba desde sus primeros capítulos cómo el mundo carcelario mexicano carecía del más mínimo respeto a la vida y a los derechos humanos. El consumo de marihuana entre los presos aparecía casi de manera natural y la vejación a los adictos, a las mujeres y a los homosexuales era el pan de cada día. La prosa de Revueltas describía magistralmente el ambiente de un barco que llevaba a los delincuentes a las Islas Marías:

Los mariguanos permanecieron impasibles. Unos tenían la vista fija en el suelo, como divirtiéndose con el mundo infinito que ahí abajo ofrecía a sus ojos. Otros miraban al aire, descubriendo cosas invisibles para el común de los mortales. Se habían apoderado de sus rostros unas extrañas cenizas que se concentraban en sus pómulos y descendían a ambos lados de la cara como un declive de una cordillera.

Los tejidos de la piel se estrechaban y contraían haciendo de aquellos hombres una especie abrumadora y penosa de máscaras duras e insensibles [...]. (Revueltas 1978: 45)

Sin embargo, aún con la descripción puntual de vejaciones de toda índole, los retratos de la peor inmundicia humana y la presentación de una galería infernal de personajes abyectos, enviciados y perversos, la novela terminaba con cierto optimismo, una vez que “los comunistas” cumplían su condena y podían abandonar aquella cárcel. *Los muros de agua* se convertiría, así, en un testimonio de que las cosas en las penitenciarías mexicanas habían cambiado muy poco en materia de drogas a finales de los años treinta. Esta situación seguiría vigente durante mucho tiempo más. En efecto, a pesar de los esfuerzos que se estaban llevando a cabo por las autoridades de salubridad pública en la segunda mitad de los años treinta en materia de una política alternativa de tolerancia hacia los enfermos y el consumo de drogas, en las esferas del arte todo parecía indicar que el afán prohibicionista iba ganando terreno.

Si bien desde finales de los años veinte el tema de las drogas y la pérdida de la racionalidad, fuese por borrachera o por locura, ya se había incorporado al mundo de la representación plástica, tanto en el muralismo mexicano como en la pintura de caballete y en el arte gráfico, sería sobre todo hacia fines de los años treinta y durante los años cuarenta cuando se presentaría de manera explícita. En los murales de la Secretaría de Educación Pública que realizó entre 1923 y 1928, Diego Rivera mostró su conocimiento del mundo prehispánico y su asociación con los estados alterados al pintar la famosa escultura azteca de Xochipilli rodeado por un paisaje tropical en el cubo de la escalera de aquel edificio monumental. En el segundo piso, en un panel llamado “La noche de los ricos”, el mismo Rivera retrató a un individuo muy pálido y ya inconsciente, perdido en su borrachera, con un vaso en la mano y a un lado, tirado en el piso, un papelito blanco desdoblado. Muy probablemente se trataba de un pequeño envoltorio de droga en polvo.

José Clemente Orozco también se ocupó de las orgías y las borracheras, sobre todo de las populares, como puede verse en su obra gráfica de los años treinta (Orozco 1970: reproducciones 26 y 28). Aunque no fue explícito en la representación del consumo de drogas, sí mostró lo grotesco que resultaba la disposición de dichos sectores a la intoxicación y a perderse en la melopea. Así los demuestran los grabados “Échate la otra” y “Borrachos”, ambos fechados en 1935. El primero presenta a un grupo de danzantes afuera de una pulquería que tiene el nombre del propio grabado, bailando y libando hasta caerse. El segundo muestra cinco cuerpos oscuros amontonados al pie y sobre una cama desvencijada, en un ambiente gris y enrarecido. Los personajes, a cuál más chocante y caricaturesco, están completamente embriagados durmiendo la mona con las bocas abiertas, uno de ellos con los pantalones bajados hasta los tobillos y otro en escorzo tirado en el piso con las piernas sobre la cama.

Entre el arte naif y la caricatura tal vez valdría la pena también destacar a Carmen Mondragón, mejor conocida como Nahui Ollin. Si bien su celebridad radicó más en que fue modelo e inspiración de otras figuras como Diego Rivera, el Dr. Atl y Roberto Montenegro, su obra también tocó tal vez indirectamente algunos aspectos de la relación entre las sustancias narcóticas y la expresión artística. La presencia de floripondios, con cierta recurrencia, en los retratos de Nahui Ollin podría constatar esta afirmación. Quizás sin la intención de enfatizar su condición de planta “fantástica” o alteradora de los sentidos, los floripondios que aparecieron en varias piezas plásticas de esta extraordinaria mujer parecían reiterar su dimensión de artista moderna y de personaje libre muy poco comprendido en su época (Mondragón 1992). Su propia locura y su condición libertaria hicieron que su obra no fuese muy validada mientras vivió tan intensamente su vida. Si bien tuvo algunas exposiciones breves durante los años veinte y treinta, solo después de su muerte en 1978 se le recuperó como un personaje relevante para el arte mexicano.

Pero tal vez el artista plástico de este periodo que más explícitamente expuso su visión sobre las drogas fue Ramón Cano Manilla. Y lo hizo hacia fines de los años cuarenta y en un lugar bastante apartado de las corrientes artísticas contemporáneas. La obra en la que quedó plasmada dicha visión bien podría pertenecer a las secuelas del muralismo y del arte posrevolucionario mexicano. También considerado como exponente del arte naif, impulsado en gran medida por el mito de la pureza del arte primitivo, Cano Manilla había asistido a las Escuelas de Pintura al Aire Libre que durante los primeros años veinte pretendieron promover “el talento innato de los artistas puros” fuera del medio académico. Ya en los años treinta había ganado cierta notoriedad por algunas de sus piezas que mostraban con cierta ingenuidad las fiestas, las costumbres, los atuendos y las geografías mexicanas. De 1930 a 1934 fue director de la escuela de pintura al aire libre en Los Reyes, Coyoacán, en el Distrito Federal, para poco tiempo después ir a San Andrés Tuxtla, Veracruz, a fundar otra escuela igual. A finales de los años cuarenta fue invitado a Ciudad Mante, Tamaulipas, en donde pintó el mural *Ignorancia y cultura* sobre una superficie de 283 metros en la Escuela Primaria “Héctor Pérez Martínez”. Ahí presentó el panel “¡Esclavos del vicio!”, que formaba parte de la sección correspondiente a la ignorancia, en la que no solo se mostraba grotescamente a un grupo de drogadictos, sino que se asociaba directamente el consumo del alcohol y las drogas con la violencia y con cierta dimensión diabólica que reinaba sobre la sociedad<sup>4</sup>.

Del lado izquierdo aparece un gran diablo vaciando una botella sobre un personaje que sostiene un tarro frente a sí. Frente a un escenario formado por grandes toneles, un chino trata de arrebatarle a un joven obrero una botella. En el extremo inferior un hombre acostado agoniza con otra botella en la mano. Los personajes principales se encuentran encadenados al piso, y en el lado derecho de aquel panel otro grupo de individuos se inyectan o fuman debajo de un personaje con cuernos y orejas picudas, que parece distribuir el

contenido de unas cajas con el letrero de morfina, cocaína y heroína. Huelga decir que todos estos personajes tienen gestos repulsivos y acompañan, sin atender, una escena que está en la mitad del panel en la que un hombre pretende acuchillar a una mujer y es detenido por otro. Arriba de aquella escena se despliega una hoja que tiene escritos unos versos precedidos por la siguiente advertencia escrita: “Hago esta amable advertencia para el que tenga ojos vea y el que tenga oídos oiga”. Y aquellos versos, probablemente atribuidos por el pintor al mismísimo diablo, son los siguientes:

Del palacio a la cabaña  
yo mi poder extendí  
no hay quien se burle de mí  
por mucho que tenga maña,  
aunque se haga como araña  
y camine en cuatro pies  
si llega a darse “las tres”  
murió pescado en la caña,  
su muerte será espantosa  
arrastrará mil cadenas  
de martirio y de dolor  
y su vida desastrosa  
terminará en una fosa  
de pestilencia y horror...

En seguida aparece la firma de “Mala Yerba”, acompañada con una fecha en números romanos que indica que se trata del año 2.500 antes de Cristo.

Entre caricaturesco y extravagante, este fragmento del mural de Cano Manilla muestra que la condena social al alcoholismo y a la drogadicción ya se había consolidado en la mayor parte del país. A ello no solo habían contribuido las autoridades judiciales y sanitarias nacionales e internacionales de los años treinta y cuarenta, sino que mucho de lo que se repetía a diestra y siniestra a favor de la prohibición ya había sido reiteradamente enfatizado por los medios de comunicación.

Para entonces rara fue la prensa que no se alineara con el espíritu prohibicionista. A esto ayudaron los reportajes gráficos, que por lo general recurrían a la fotografía clásica de la nota roja, en la que se presentaba a los traficantes o a los decomisos. También se mostraron los recursos que los comerciantes ilegales utilizaban para esconder o fabricar las drogas, debajo de las suelas de los zapatos, en las cachas de las pistolas o en canastas de doble fondo. Ocasionalmente se le pedía a un adicto que se dejara fotografiar en pleno consumo o inyección. Quienes solían posar con sus decomisos o víctimas eran generalmente las autoridades judiciales o incluso las sanitarias (Pérez Montfort 1999). Así la fotografía acompañó de manera funcional al discurso prohibicionista, en un tono bastante burdo y amarillista.

Sin embargo, en ocasiones destacaba algún reportaje más creativo y sugerente. Tal fue el caso de una propuesta que hizo la revista *Imagen* en agosto de 1933. Con un texto bastante mesurado, muy bien escrito y mostrando cierto afán prohibicionista pero al mismo tiempo comprensivo de los padecimientos de los adictos, esta pieza, entre literaria e ilustrativa, era sin duda una excepción en el medio periodístico del momento. La nota daba el crédito a A. Casa Beltrán y las fotografías fueron tomadas por Manuel Álvarez Bravo. En ellas destacó sobre todo el montaje y la sobreimposición de imágenes con que abría este artículo titulado “Las drogas heroicas: del paraíso al infierno”. Tres manos, cada una con una jeringa, componían una fotografía que generaba en primera instancia confusión. Una palma abierta hacia el espectador con una ampolla de cristal entre el índice y el medio dominaban la composición. Esta complementaba el montaje al fondo con una mano invertida que también sujetaba una jeringa, y a la derecha con un puño igualmente apretando una cánula con la aguja que apuntaba directamente hacia el público. La doble intención de fuerza y sumisión representada por aquellas tres manos en actitud de inyectar su contenido sobre una víctima que no aparecía en escena, evocaba magistralmente el paraíso y el infierno del que hablaba el artículo. En sus frases finales planteaba explícitamente la sensación que dejaba aquella imagen: “Paraíso artificial. Paraíso que al ser buscado se pierde y al ser encontrado se convierte en infierno. Excitación momentánea de los sentidos. Magia de la sensibilidad. Y después, la sensibilidad deshecha, los sentidos destrozados y la vida que buscó un mundo mejor esclavizada a un infierno de angustia, de miseria física, de deseos nunca satisfechos [...]” (Casa 1933).

Las otras cinco fotografías que acompañaban esta pieza periodística también eran de una calidad impecable pero seguían un formato más convencional. Dos mostraban una jeringa que penetraba el muslo de una dama que se levantaba la falda para proceder a inyectarse, en otra aparecía medio cuerpo desnudo de una mujer que de espaldas al espectador se inyectaba en el antebrazo y las otras dos eran de dos cuerpos femeninos vestidos de negro recostados sobre unos cojines en el piso, también de espaldas al espectador pero con sendas jeringuillas colocadas a un costado. La propuesta de Álvarez Bravo en este reportaje resultaba por demás innovadora. Se trataba de una interpretación fotográfica realizada ex profeso que acudía al montaje artístico y a la doble o triple exposición para lograr un impacto inquietante, como en el caso de la portada, pero también a la sobriedad y a la elegancia en torno a un tema que, como ya se mencionó, por lo general era tratado con amarillismo y morbosidad (González Flores 2008).

Habría que considerar que para mediados de los años treinta ya existía cierta conciencia social sobre la necesidad de controlar la circulación de las drogas, pero también se había propalado una gran cantidad de mitos y exageraciones que alimentaban la ignorancia sobre estas mismas sustancias.

En las campañas de instrumentación de la propaganda antidrogas, sobre todo aquella que venía de los Estados Unidos y de no pocos periódicos de derecha mexicanos, lo común era atribuirles las peores calamidades sociales, la propensión al crimen y a la locura de parte de sus consumidores, y sobre todo la destrucción de sus valores morales y de su condición física. Mucho de esto pudo verse también en el medio cinematográfico, no solo a través de documentales producidos y apoyados por el Buró Federal de Narcóticos del Departamento del Tesoro Norteamericano, sino también en las películas de ficción que fueron transmitidas en algunas salas cinematográficas mexicanas. La campaña antidrogas también fue propagada a través de los noticieros controlados principalmente por la cadena Hearst de los Estados Unidos, como el *Metrotone News* de la segunda mitad de los años treinta, o *The March of Time* de la corporación periodística Time Inc. de finales de aquellos años y principios de los cuarenta (Amador & Ayala Blanco 1975).

Lejos habían quedado los estudios científicos, los afanes antropológicos y las referencias artísticas. La curiosidad y la generación de conocimiento objetivo, aunque fuese claramente regido por los parámetros occidentales, en torno a las drogas, los alucinógenos, los rituales esotéricos y el arte se harían a un lado para ingresar de lleno al mundo del hampa y a su criminalización. Si a lo largo de la década de los años veinte y del primer lustro de los años treinta, entre científicos sociales, literatos, artistas y esotéricos los afanes prohibicionistas todavía no habían fincado sus reales, tal como se ha podido mostrar en las líneas anteriores, fue más bien en la segunda mitad de los años treinta en que poco a poco se fueron imponiendo los criterios restrictivos del uso y abuso de las llamadas “drogas enervantes”. Ciento que durante este periodo coexistieron tanto las ideas tolerantes como las coercitivas, generando debates, posiciones encontradas e incluso desacuerdos internacionales. Así sucedió, por ejemplo, durante el breve lapso en que el gobierno mexicano decidió implementar un intento de despenalización del uso de drogas durante los meses de febrero a junio de 1940 (Pérez Montfort 2016: 296-307). Por presiones internacionales, principalmente de Estados Unidos, dicha medida tuvo que suspenderse, quedando México claramente inscrito entre los países que esgrimirían el prohibicionismo como criterio de aproximación general a las drogas. A partir de entonces, ya no hubo mucho lugar para el debate, la experimentación o el consumo. El tema de las drogas entró en el mundo estigmatizado por los propios prejuicios y la intolerancia, hasta quedar supeditado a los ámbitos criminales, las notas rojas y la ilegalidad.

Ciento que hoy en día no todo lo relacionado con las drogas es delito y corrupción, pero justo es decir que lamentablemente todavía no se ha escapado del todo al afán prohibicionista.

## Notas

---

Este artículo está basado en la información que aparece en el capítulo 7 de mi libro *Tolerancia y prohibición. Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940* (Pérez Montfort 2016).

<sup>1</sup> Las referencias de Viktor Aloysius Reko encontradas en México y en Alemania pueden consultarse en la lista de referencias que se encuentra al final de este artículo. Seguramente no son todas, pero dan una idea de la gran variedad de temas relacionados con las drogas que interesaron a dicho autor y de los espacios periodísticos en donde las publicó.

<sup>2</sup> Además de los libros ya citados de Wasson, la bibliografía sobre María Sabina y los hongos alucinógenos es bastante amplia. Aquí solo citaré cuatro trabajos que pueden servir de referencia básica: Benítez (1964), Estrada (1977), González Rubio (2002) y especialmente recomiendo el trabajo de García de Teresa (2010).

<sup>3</sup> Una descripción muy puntual de las intenciones y los logros del viaje de Artaud a México puede consultarse en el prólogo de Luis Mario Schneider a *México y Viajes al país de los tarahumaras* (Artaud 1984).

<sup>4</sup> Debo reconocer que tuve conocimiento de este mural gracias a Citlali López Maldonado, quien presentó en el Ciesas, en octubre de 2009, los avances de una investigación sobre el mismo.

## Referencias

---

- AMADOR, M.L. & AYALA BLANCO, J. (1978). *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México D.F.: Filmoteca UNAM.
- ARGIL, G. (1930). Medidas que deben adoptarse contra el comercio y la utilización indebida de las drogas enervantes. *Revista Médica Latino-Americana*, 15(80).
- ARTAUD, A. (1968). *Artaud, polémica, correspondencia y textos*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- ARTAUD, A. (1984). *México y Viajes al país de los tarahumaras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BENÍTEZ, F. (1964). *Los hongos alucinantes*. México D.F.: Editorial ERA, Serie Popular.
- BENNET, W.C. & ZINGG, R.M. (1935). *The Tarahumara*. Illinois: University of Chicago Press.
- BEVAN, B. (1934). Travels with a donkey in Mexico: three adventures trudge from Oaxaca to Acapulco, 400 miles, through back country, their equipment carried by burros. *The National Geographic Magazine*, 66, 6 de diciembre.

- BRADU, F. (2008). *Artaud todavía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CAIRNS, H. (1929). A divine intoxicant. *Atlantic Monthly*, 144(5): 638-644.
- CASA BELTRÁN, A. (1933). Las drogas heroicas: del paraíso al infierno. *Imagen*, 1(7).
- CONZATTI, C. (1920). El ololiuhqui de los antiguos mexicanos continúa siendo un enigma para la ciencia. *Crónica Médica Mexicana*, 19.
- DAVIS, W. (2004). *The lost Amazon. A photographic journey of Richard Evans Schultes*. San Francisco: Chronicle Books.
- DE LA Garza, A. (2012). Letras y drogas: de la bohemia a la literatura de la onda. *Nexos*, 1º de noviembre de 2012. <https://bit.ly/2RCA8uj>
- DESOILLE, R. (1932). *Contribution à l'étude des effets psychologiques du peyotl*. (Folleto). París: Editions Vega.
- DÍAZ, J.L. (1989). *Psicobiología y conducta. Rutas de una indagación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ESTRADA, Á. (1977). *La vida de María Sabina, la sabia de los hongos*. México D.F.: Editorial Siglo XXI.
- FLORES, E. (2005). ¿A qué vino Artaud a México? *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva época*, 34-40, 14 de mayo.
- FURST, P.T. (1980). *Alucinógenos y cultura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA DE TERESA, M. (2010). *¿Qué hongo? Una mirada a la Sierra Mazateca*. (Tesis de Licenciatura en Antropología). Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- GLOCKNER, J. (2016). *La mirada interior. Plantas sagradas del mundo amerindio*. México D.F.: Penguin Random House Grupo Editorial.
- GONZÁLEZ FLORES, L. (2008). Manuel Álvarez Bravo en la Revista Imagen. *Alquimia, Revista del Sistema Nacional de Fototecas*, 11(33): 43-49.
- GONZÁLEZ RUBIO, E. (2002). *Conversaciones con María Sabina y otros curanderos. Hongos sagrados*. México D.F.: Publicaciones Cruz.
- HEIM, R. & WASSON, R.G. (1958). *Les champignons hallucinogènes du Mexique*. París: Archives du Museum National d'Histoire Naturelle. Tomo IV, serie 7.
- HOFMANN, A. (1980). *LSD Cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo*. Barcelona: Gedisa.
- INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (1966). *Summa Anthropologica en homenaje a Roberto J. Weitlaner*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP.

- JOHNSON, J.B. (1939a). *Algunas notas sobre los mazatecos*. México D.F.: Editorial Cultura.
- JOHNSON, J.B. (1939b). The elements of Mazatec Witchcraft. En: *Ethnological Studies*. Gotemburgo: Gotemburg Ethnological Museum.
- LA BARRE, W. (1938). *The peyote cult*. New Haven: Yale University Press.
- LEDUC, R. (2000). *Obra literaria*. Prólogo de Carlos Monsiváis y compilación e introducción de Edith Negrín. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- LEWIN, L. (1924). *Phantastica. Die betaubende und erregende Genussmittel*. Berlín: Stilke Verlag.
- MONDRAGÓN, C. (1992). *Nahui Ollin. Una mujer de los tiempos modernos*. México D.F.: Conaculta, INBA, Museo Estudio Diego Rivera.
- MONSIVÁIS, C. (1979). *Poesía mexicana II. 1915-1979*. México D.F.: Promexa Editores.
- MONSIVÁIS, C. (1985). *Jorge Cuesta*. México D.F.: Editorial Terra Nova, CREA.
- OROZCO, C. (1970). *Catálogo completo de la obra gráfica de Orozco*. Edición, introducción y notas de Luigi Marrozini. San José: Instituto de Cultura Portorriqueña, Universidad de Puerto Rico.
- PÉREZ MONTFORT, R. (1999). *Yerba, goma y polvo. Drogas, ambientes y policías en México, 1900-1940*. México D.F.: Editorial ERA.
- PÉREZ MONTFORT, R. (2016). *Tolerancia y prohibición. Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940*. México D.F.: Penguin Random House Grupo Editorial.
- REKO, B.P. (1919). De los nombres botánicos aztecas. *El México Antiguo*, 1(5): 113-157.
- REKO, B.P. (1925). Toluachi, oder das Gift der Mayo Indianer. *Deutsche Zeitung von Mexiko*. 16 de junio.
- REKO, B.P. (1926). Ololuiqui, die grüne Schlange. *Deutsche Zeitung von Mexiko*, 12 de agosto.
- REKO, B.P. (1928). Alcaloides y glucósidos en plantas mexicanas. *Memorias y Revista de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, tomo 49: 379-419.
- REKO, B.P. (1934). Das mexikanische Rauschgift Ololuiqui. *El México Antiguo*, 3(3/4): 1-7.
- REKO, V.A. (1936). *Magische Gifte. Rausch und Betäubungsmittel der Neuen Welt*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.
- REVUELTAS, J. (1978). *Los muros de agua*. México D.F.: Editorial ERA.
- SANTIAGO, S. (2012). Los astros dictan el futuro. La historia impone el presente (Artaud vs. Cárdenas). *Zama. Revista de Literatura Hispanoamericana*, 4: 13-20.

- SCHULTES, R.E. (1937a). Peyote (*Lophophora williamsii*) and plants confused with it. *Botanical Museum Leaflets*, 5(5): 61-65, 67-71, 73-88.
- SCHULTES, R.E. (1937b). Peyote and plants used in the peyote ceremony. *Botanical Museum Leaflets*, 4(8): 129-143, 145-149, 151-152.
- SCHULTES, R.E. (1938). Peyote an American-indian heritage from Mexico. *El México Antiguo*, 4(5-6): 199-208.
- SCHULTES, R.E. (1939). Plantae mexicanae II. The identification of teonanácatl, a narcotic basidiomycete of the Aztecs. *Botanical Museum Leaflets*, 7(3): 37-55.
- SCHULTES, R.E. (1940). Teonanácatl the narcotic mushroom of the Aztecs. *American Anthropologist*, 42(3): 429-443. <https://bit.ly/2y3fM59>
- SCHULTES, R.E. (1941). *A contribution to our knowledge of Rivea corymbrosa: the narcotic ololiuhqui of the Aztecs*. Cambridge: Botanical Museum, Harvard University.
- SCHULTES, R.E. & HOFMANN, A. (1982). *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SYLVESTER, N.G. (1984). *Vida y obra de Jorge Cuesta*. México D.F.: Premiá Editora.
- WASSON, R.G. (1957). En busca de los hongos mágicos. *Life en español*, 3 de junio.
- WASSON, R.G. (1983). *El hongo maravilloso teonanácatl. Micolatría en Mesoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- WASSON, V.P. & WASSON, R.G. (1958). The hallucinogenic mushrooms. *The Garden Journal*, 1-5, 31 de enero.
- ZINGG, R.M. (1938). *The Huichols: Primitive artists*. Contributions to Ethnography, 1. New York: University of Denver, G.E. Stechert.



# El hombre canasto

## Reflexiones sobre una construcción del ethos amazónico

Vito Apúshana

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

**Testimonio. Editor:** Juan A. Echeverri

**Cómo citar este testimonio:** Apúshana V. (2018) El hombre canasto. Reflexiones sobre una construcción de *ethos* amazónico. *Mundo amazónico*. 9(1): 227-228. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.70676>

### Hombre-canasto/hombre-trenzado

El hombre-canasto representa al ser integrado al universo... es justamente la unidad consciente de lo local con el cosmos.

El hombre construye un espacio para el encuentro de su interpretación del mundo y la resonancia del legado derivado.

El hombre-canasto es microcosmos en estado puro de conciencia: “hacerse canasto es hacerse integrado”

El canasto se puede interpretar como apropiación del espacio reasumido para palpar el vacío y desde allí, desde el vacío, iniciar el camino hacia el contenido; es en el vacío en donde el hombre se profundiza.

El vacío conduce a la profundidad.

El hombre-canasto del Amazonas lo sabe: hay que vaciarse para ahondarse hacia lo esencial.

El canasto es espacio tejido de espacio... más precisamente, un trenzado de espacio: cada fibra del canasto es hecha de la vulnerabilidad humana... se toma conciencia de ser canasto para luego ser desde el contenido del entorno.

Así se configura la vida misma: vacío-contenido.

Canasto y su fondo finito que luego se infinita en la vulnerabilidad o mortalidad humana que lo construye.

---

Vito Apúshana (Miguelángel “Epeeyüi” López-Hernández). La Guajira, Colombia. Escritor perteneciente al pueblo Wayuu. Galardonado con el Premio Literario Casa De Las Américas (La Habana, 2000) y Beca Residencias Artísticas de Conaculta (México, 2002). Ha publicado, con el nombre Malohe, el poemario *Encuentros en los senderos de Abya Yala* (2001, 2014); ha publicado, con el nombre Vito Apúshana, los libros de poesía *Contrabandeo sueños con Alijunas cercanas* (1992) y *En las hondonadas maternas de la piel = Shiinalu’íirua Shíirua Ataa* (castellano-wayuunaiki, 2010). amerindia@hotmail.com

### **Canasto-nido**

El hombre-canasto es en sí una representación de nido, breve espacio en donde se anida o ha de anidar lo concluyente de lo humano: el pensamiento, el sentimiento, la emoción en diálogo circular con los elementos constituyentes del cosmos-entorno.

El nido no solo como punto de refugio y de alimentación, sino como espacio para el vuelo inicial, punto de partida del viaje interespacial que define la vida de cada ser, de cada pueblo.

La figura del canasto es la del hombre que se asume parte del espacio y se desdobra para ser espacio interdimensional... la conciencia de ser se ensancha en ese espacio, se hace vuelo múltiple, vuelo de profundidades, como un “vuelo de inmersión” hacia lo inagotable; canasto-nido en donde se gesta la calidez del vacío, en donde se teje lo libre en la definición de un rostro. Allí se encuentran, se entrecruzan las energías de la creación aquella del cosmos, del inicio del universo con las energías en reacción creativa que habita en el hombre...

### **Canasto-agujero negro**

El hombre-canasto es conciencia de apertura hacia el trance... se hace postura para ser recepción y proyección del trance... encuentro y celebración con el cosmos (el mambeo, el yagé...).

El trance lo conecta en lo dimensional... desde el canasto... se introduce en el cosmos originario y se llega al viaje de agujero negro en donde se redimensiona y se comprime en trascendencia-mortalidad-trascendencia...

Allí es mortalidad entre trascendencia (la trascendencia-nacimiento y trascendencia-muerte).

El hombre-canasto es vía hacia el trance... viaje hacia el agujero negro que lo conducirá a otras dimensiones del ser... más allá de las transformaciones mágicas antropocéntricas del hombre-fauna...

Es, en su justa naturaleza, conexión cósmica desde la arcilla que se hace verbo. El canasto es una dimensión de conciencia plural en la cual el ser se hace mística transparencia del cosmos.