

*El arte indígena, un lenguaje por aprender*

Ángel Héctor Gómez Landeo

Selnich Vivas Hurtado

Ángel Héctor Gómez Landeo  
Selnich Vivas Hurtado

# El arte indígena, un lenguaje por aprender

*El arte indígena, un lenguaje por aprender*  
1ra. edición. Agosto de 2017

© Ángel Héctor Gómez Landeo  
Selnich Vivas Hurtado

© Grupo Editorial Arteidea  
jlroncal@yahoo.com

Corrección de estilo:  
Stephanie Gonzalez Quiroz

Hecho el depósito legal en la  
Biblioteca Nacional del Perú  
N° 2017 - 09577

Impreso en el Perú



Este libro hace parte de la Estrategia de sostenibilidad del GELCIL, otorgada por el CODI de la Universidad de Antioquia, Colombia, para el periodo de 2013-2014 y es uno de los resultados del proyecto *Yuakirafue. Estudio de los géneros poéticos minika de la ceremonia de frutas.*

*A la inagotable creatividad de los pueblos indígenas  
y a los estudiantes de la Universidad Nacional Intercultural de la  
Amazonía, Universidad Nacional de Ucayali e Instituto Superior  
Pedagógico Público Bilingüe de Yarinacocha.*

ÁNGEL HÉCTOR GÓMEZ LANDEO

*A mis hermanos afros e indígenas del continente, sin quienes no  
seríamos realmente universales, sino apenas un remedo  
de Europa.*

## PRESENTACIÓN

Es un gran honor para mí, mencionar la importancia y la lectura de este libro, fruto de una investigación profunda, así como de la articulación de los conocimientos artísticos de diversos lugares y épocas.

Sin duda los autores, Ángel Héctor Gómez Landeo y Selnich Vivas Hurtado, se han acercado de una manera minuciosa y muy atenta a las manifestaciones de los seres humanos con sentido de pertenencia a diversas culturas, y han sabido plasmar de manera tan significativa sus valores artísticos que nos conducen a cada la cultura.

Los seres humanos tenemos muchas coincidencias y al acercarnos unos a otros, nos damos cuenta que realmente nuestros valores nos van haciendo tan semejantes como las mismas obras de arte.

Doy gracias por estos dos autores y me felicito por leer estas páginas escritas con mucha dedicación y cariño hacia lo nuestro, lo peruano.

Tener en nuestras manos este libro será para nosotras y nosotros ingresar a un mundo mágico, algo conocido quizás, más con urgente necesidad de internalizarlo porque estas hojas nos llevan a vivir el contraste así como la similitud. Es una grata sorpresa leer una y otra vez, así como

cuando persiste en nuestras manos y el corazón, las coloridas imágenes que resaltan esta obra.

Gracias por el esfuerzo, por las horas, días y noches dedicados a este, nuestro libro importante.

Las manifestaciones literarias son también parte de su locuaz escrito.

Desde la Universidad Nacional de Ucayali y la Universidad de Antioquia, siempre, los aportes son y serán los ecos resonantes para el Perú, Latinoamérica toda y por qué no el mundo, que siempre con mucha avidez necesita enriquecerse.

Esperamos que no sea uno de los primeros libros y que la saga continúe creando proyectos con los mismos docentes y / o alumnos.

Mis felicitaciones Ángel y Selnich

Con afecto desde la Literatura y el Arte.

**Rosa Gonzales**

## EL ARTE INDÍGENA

El arte de los pueblos indígenas, en particular el de la Amazonía peruana, aún constituye un misterio por develar, y este mismo panorama se observa en los países hermanos de Brasil, Venezuela, Bolivia, Ecuador y Colombia. A pesar de ello, generalmente, las investigaciones en las universidades de nuestro país no están orientadas a explorar este espacio, sino que prefieren seguir abordando temas trillados, enfocándose siempre en la aplicación de algún método pedagógico. Por estas razones es de vital importancia conocer el aporte valioso de estas culturas en el campo de la medicina, tecnología, cosmovisión, educación, historia y arte.

La actual dinámica cultural, consecuencia de la intersección entre la cultura occidental e indígena, suscitada en el espacio andino - amazónico, se orienta hacia diferentes direcciones:

- i. alienación cultural
- ii. etnocentrismo cultural
- iii. recreación cultural

Las tres son tendencias que se diferencian de acuerdo a las siguientes situaciones y características:

En el primer caso, por ejemplo, los cocamas cocamillas, habitantes indígenas del distrito de Tushmo, región Ucayali (Perú), voluntariamente abandonaron su cultura para asumir, como suya, la cultura occidental (se autodenominan *mestizos*).

El segundo caso corresponde a corrientes indígenas que propugnan la descolonización a ultranza; en ese sentido, buscan la pureza de la cultura originaria. Finalmente, el tercer caso representa el proceso en el cual la cultura aprehende lo necesario de la otra cultura para reforzar la propia.

Todos estos fenómenos socioculturales se manifiestan en el arte de los pueblos indígenas a través de la plástica, música, danza y literatura.

## Semiótica y arte

Mediante la semiótica, interpretamos el sentido del signo y cómo los seres humanos percibimos la realidad. Peirce propone tres categorías para aprehender el fenómeno en el que se encuentra inmersa la obra artística: la primeridad, segundidad y terceridad. En ese sentido, comprendemos que el artista transita rigurosamente, aunque muchas veces no somos conscientes de este proceso, las tres categorías de la siguiente manera:

- a) *Primeridad*. Antes que el artista cristalice su obra, frente a él surgen múltiples **posibilidades** que generan las **calidades** (lo sensorial) y **emociones** (bello, aburrido, trágico, etc.). Tiene una idea general de su obra (las unidades de significación están desordenadas). Por ejemplo: el artista cree ver, en el cielo, **posibles** formas de figuras humanas, animales, árboles, seres mitológicos y geométricos.
- b) *Segundidad*. El artista conceptualiza su idea, guiado por su cosmovisión; es decir, distingue la particularidad de la generalidad. El hombre andino - amazónico, luego de observar las formas en el cielo, configura imágenes; por ejemplo, la Cruz del Sur (conjunto de estrellas). Sin lugar a dudas, «...los significados sólo pueden ser «almacenados» en símbolos: una cruz, un creciente o una serpiente con plumas» (Geertz, 1973, p. 16).

c) *Terceridad*. El concepto se manifiesta en el símbolo, ya que este expresa la conciencia sintética del hombre. Por ejemplo, al conjunto de estrellas, Cruz del Sur, la denominará **chacana**, la misma que se encuentra difuminada en casi todos los pueblos indígenas de Abya Yala, en forma de diseños (textil, cerámica y tallado en la piedra). De esa manera, a decir de Vivian Romeu, que publica en la revista *Razón y Palabra* (2010), «*La obra de arte se constituye en una especie de red simbólica donde se ordenan y articulan sus unidades de significación*».

La semiótica, según Saussure, es «una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social», es decir, de los signos lingüísticos y no lingüísticos. Por lo tanto, la semiótica se ocupa de la palabra, imágenes, sonidos, gestos, objetos, entre otros, y de cómo se produce ese proceso complejo que determina el sentido de un signo. Peirce (Chandler, 1998, p. 25) plantea un método para el estudio de los signos a través de la triada, tal como se muestra a continuación:

- *Representamen* es la forma que toma el signo (vehículo).
- *Interpretante* es el sentido que se le da al signo.
- *Objeto* es el signo que se refiere a un objeto, este puede ser material o un concepto abstracto.

Son representámenes las figuras 01, 02 (símbolo del objeto hombre) y la figura 03 (ícono del objeto árbol). El interpretante, o sea, el sentido de la primera figura es 'hombre guerrero', de la segunda 'guerrero palmera' y el de la tercera figura es 'árbol'. Quienes intervienen en el proceso de la comunicación oral necesariamente deben conocer el signo, código y el contexto histórico-cultural en el que se desenvuelve, para que el mensaje sea interpretado y comprendido. Lo mismo acontece en la apreciación artística, ya que el receptor, para entender y comprender el significado de un cuadro u otro tipo de pieza artística, además de conocer las técnicas para pintar y en qué corriente artística se circunscribe, debe estar al tanto del

contexto histórico-social en el que se produjo el cuadro. En otras palabras, la obra artística está estrechamente ligada a su contexto social.

### Signo

El sentido del signo surge de la interpretación, pero, ¿qué es el signo? Charles Sanders Peirce, mencionado por Chandler (1988, p. 25), dice: «Nada es un signo a menos que sea interpretado como un signo», por ejemplo:

Fig. 01



Fig. 02

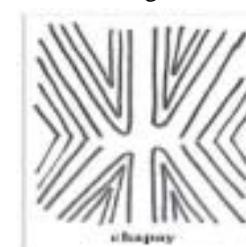


Fig. 03



De acuerdo a la información que proporciona el magíster Pablo Jacinto (2009, setiembre)<sup>1</sup>, las figuras 01 y 02 representan signos asháninkas. El sentido de los símbolos es:

- Acoyaama, 'tortuga fuerte' (guerrero fuerte).
- Chapay, 'palmera' (guerrero palmera).

Mientras que la figura 03 representa a un signo moderno (foto).

<sup>1</sup> Docente de la Escuela Académica Profesional de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El sentido de este ícono está relacionado directamente con el objeto de la realidad (árbol). Significa 'árbol'.

### Significado

Respecto a la expresión artística intercultural nos interesa estudiar el **sentido de los signos** (significado) que presenta las artes y literatura. Pero, antes, tenemos que definir los conceptos *ícono, índice y símbolo*.

Categoría de signos:

Peirce plantea tres categorías de signos en la relación entre el signo y su objeto<sup>2</sup>:

**Ícono.** Es el signo que se parece al objeto. Ejemplo: pinturas, retratos, dibujos figurativos, mapas; palabras como «guau», «miau». La fig. 03 es un ícono, porque el signo (foto del árbol) se parece al objeto de la realidad, es decir, al árbol.

**Índice, indicio o síntoma.** Es la relación de contigüidad (causa y efecto) entre el signo y su objeto. Ejemplo: un estornudo es indicio de resfriado, la fiebre es indicio de enfermedad, un rayo es indicio de tormenta, una huella es indicio de la presencia del ladrón.

**Símbolo.** Es un signo inmotivado, ya que la relación entre objeto y signo es puramente convencional. Ejemplo: son símbolos la palabra y los números. Fiske, mencionado por Chandler (1988, p. 30) dice: «La convención es necesaria para la comprensión de cualquier signo, no importa qué tan icónico o índice este sea. (...). La convención es la dimensión social de los signos (...): es el acuerdo entre los usuarios sobre las utilidades apropiadas y las respuestas de un signo». La fig. 02 es un símbolo pues el signo (la imagen) no se parece al objeto (hombre), el sentido es el resultado de la convención social del pueblo asháninka.

<sup>2</sup> Modos de relación la denomina Terence Hawkes.

## ARTE Y ARTESANÍA

*«En técnica nos superarán y dominarán, no sabemos hasta qué tiempos, pero en arte podemos ya obligarlos a que aprendan de nosotros y lo podemos hacer sin movernos de aquí mismo».*

JOSÉ M. ARGUEDAS

Aún arrastramos el estigma del pasado: la preeminencia de la «alta cultura» (occidente) sobre la «baja cultura» (América). Esta creencia tiene muchas aristas, una de ellas está ubicada en el campo de las artes y determina una conclusión inicua: la producción artística de Occidente es arte y la producción artística de los pueblos indígenas es artesanía. Es la cultura dominante, en este caso, la occidental, que guía la mano que realiza el trazo vertical y artificial sobre la producción artística, y que la divide en arte y artesanía.

Arte, según la Real Academia Española (2001) es «la manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros». Las manifestaciones humanas, de hecho, serán diversas, como diversas son las sociedades donde se producen estas expresiones artísticas. En ese sentido, cada sociedad elaborará cánones, que son el producto de un determinado contexto histórico cultural, para validar las artes que satisfarán las necesidades estéticas de esa sociedad. Entonces, valorar el arte indígena de acuerdo al parámetro de la corriente universal no tiene sentido, ya que esta no reunirá los requisitos que exige el canon occidental, para ser considerada una obra artística.

El arte prehispánico que encontraron los europeos no fue entendido, menos comprendido. Era natural ese proceder, ya que ellos valoraban el objeto artístico desde la perspectiva greco-latina, pues para ellos el verdadero arte debía ser figurativo.

Esta concepción predominó hasta parte del siglo XX. La invención y uso de la cámara fotográfica, en el siglo XIX, influyó negativamente en la hegemonía de los artistas seguidores del arte figurado (la reciente invención y las nuevas tecnologías terminaron acabando con el monopolio del «artista» sobre la imagen). El ahorro en economía y tiempo orientó la preferencia del usuario por la fotografía sobre la pintura del artista. Ellos literalmente se quedaron en la calle.

Los artistas tuvieron que buscar nuevas alternativas artísticas que capturen el interés de nuevos receptores para que aprecien la obra artística, y el campo poco explorado que se les ofrecía era el arte no figurado, el arte abstracto. Es conveniente aclarar que esta moderna propuesta artística no es tan nueva, ya que los pueblos indígenas prehispánicos cuentan con una riquísima tradición en el arte no figurado.

### Arte figurado

El arte figurado es el arte que busca la representación de la realidad a través de la pintura y escultura. En la historia de las artes plásticas occidentales predomina hasta parte del siglo XX. Ejemplos:

Fig. 03



Arte griego

Fig. 04



Arte medioeval  
(Miguel Ángel)

Fig. 05



Arte del siglo  
XVIII

Fig. 06



Pintura española siglo XIX

Fig. 07



Escultura siglo XIX

Fuente: <http://www.google.com.pe/imgres?>

### Arte no figurado

El arte indígena prehispánico no se caracteriza por la tendencia de sus artistas hacia la representación fidedigna de la realidad, sino por una preferencia especial por la descomposición del espacio y del tiempo. Debido a ello, no fue valorado por los artistas europeos del siglo XVI. Algunos ejemplos de arte indígena no figurado son:

Fig. 08



Quetzal

Fuente: [http:// www.google.pe.com/mimgres?](http://www.google.pe.com/mimgres?)

Fig. 09



Diosa Coyolxauhqui

Fig. 13



Fig. 14



Kuntur huasi

Fuente: <http://www.google.com.pe/imgres?>

Fig. 10



Fig. 11



Cabeza clava (chavín)

Fuente: [http:// www.google.pe.com/mimgres?](http://www.google.pe.com/mimgres?)

Fig. 12



Manto de Paracas

### Arte abstracto

Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fuente: Arte abstracto - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Arte\_abstracto

Es conveniente comentar otra característica que diferencia a ambas artes: el **fin utilitario**. La principal finalidad del arte occidental es artística, lo que conlleva a que la obra de arte concentre el contenido cultural, ideológico y estético de su tiempo, y que esta sea expuesta para el deleite del público. Un ejemplo de ello se observa en la figura 18.

*En general, en la sociedad occidental moderna el arte está separado de la vida diaria. Solo disfrutan del privilegio de las expresiones artísticas quienes pueden pagar por ello, y se reconsidera simplemente como un «hobby» o un lujo que da prestigio y no como una parte imprescindible para el desarrollo personal, social y cultural de cada ser humano. (Warmayllu, 2010, p. 25)*

El arte indígena es aquel que expresa ideas, emociones y cosmovisión. Para Rene Wellek y Austin Warren (1966, p. 32) es la *eclosión sensible de la idea*. Este arte cumple dos fines: el artístico y el utilitario. Por ejemplo, el calendario maya (fig. 19) es un artefacto que mide el tiempo y a su vez es un objeto artístico; el vaso wuari (fig. 20) es objeto artístico y reloj solar (la sombra que proyecta la nariz avanza sobre la pechera del vaso).

La misma característica señala Van Daltsen en la *Revista de Educación y Cultura* (2009, p. 48) que publica TAREA: «Para los pueblos y culturas andinas, amazónicas y costeñas, las obras de arte son una fusión de estética y utilidad». A la misma conclusión llega Polo Müller (s.f., p. 3) cuando dice:

*La noción de agencia define que en las artes indígenas, los objetos y demás manifestaciones expresivas tienen más la función de provocar estados y procesos de conocimientos y reflexión, así como transformaciones sociales u ontológicas, que la de ser contemplada.*

Fig. 18



Rubens

Fig. 19



Calendario azteca

Fig. 20



Vaso wari

Fuente: <http://www.google.com.pe/imgres?>

**Artesanía.** Se dice así de aquellos productos artísticos producidos por el artesano, en serie o en forma masiva, a diferencia del artista quien solo produce una obra única.

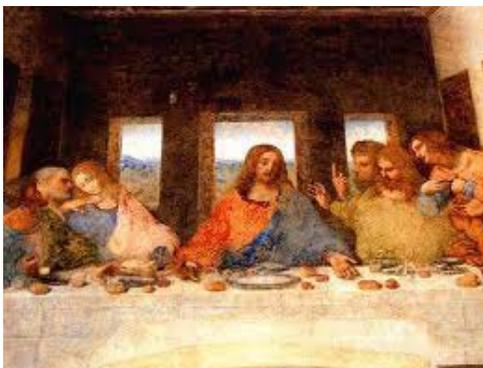
Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fuente: <http://www.google.com.pe/imgres?>

Las figuras 21 (aves de madera) y 22 (Torito de Pucará) corresponden a la artesanía. La figura 25 (*La última cena*, del autor Leonardo Da Vince) corresponde a las artes porque es una obra única.

### Sociedad, arte y cosmovisión

Preguntas como quién soy, de dónde vengo, por qué estoy aquí, quién creó el mundo, entre otras, demandan respuestas. Los primeros hombres buscan en el cielo, entre las estrellas, las respuestas que no encuentran en la tierra.

Alguien dijo que la sociedad humana es el reflejo del cielo que el hombre contempla, actitud natural, ya que el ser humano tiene una natural disposición a la imitación, por ejemplo:

- El desplazamiento de los aviones por el aire se fundamenta en los mismos principios que utilizan las aves.

- El radar se basa en los principios que emplea el murciélago.

El hombre de occidente descubre la Estrella Polar, él se identifica con esta estrella que se destaca en el Firmamento del Norte, de allí su tendencia hacia el individualismo. Mientras que el hombre de Abya Yala (América) descubre un conjunto de estrellas, la Chacana, él se identifica con estas, por eso su preferencia por el colectivismo.

Si comparamos estas afirmaciones con algunos procesos históricos de la humanidad descubriremos una sorprendente coincidencia:

- La Cruz del Norte o Estrella Polar guía el destino de occidente, por tanto, estimula el culto al personalismo y caudillismo (Alejandro Magno, Julio César, Napoleón, Hitler, entre otros). Origina corrientes ideológicas que conducen al fanatismo, como el fascismo, nazismo, estalinismo, maoísmo, etc. En consecuencia, en estas sociedades predominará el individualismo (esclavismo, feudalismo, capitalismo). La presencia de algún tipo de pensamiento colectivista, en Eurasia, pone en peligro el sistema imperante; por eso, la tendencia mayoritaria, o sea el pensamiento individualista, aniquila inmediatamente al peligro; por ejemplo, Espartaco luchó por una nueva sociedad sin esclavos y Cristo dijo que todos los hombres son hijos del mismo Dios; ambos tuvieron el mismo fin: la muerte. La URSS y los países socialistas de Europa oriental, que en algún momento pusieron en peligro el sistema imperante, son parte del pasado después de la Guerra Fría.
- La Chacana guía al hombre del sur hacia el colectivismo, así lo demuestran prácticas colectivistas como la reciprocidad, minga y ayni, en nuestras comunidades andinas y amazónicas, a lo largo y ancho de la costa, sierra y selva. La cultura chimú representa, en el Perú prehispánico, una forma de sociedad con tendencia al individualismo. Esta cultura fue derrotada por otra de tendencia colectivista, el Tahuantinsuyo.<sup>3</sup>

La obra artística expresa la cosmovisión de la sociedad de donde el artista procede o se desenvuelve, es decir, « (...) *la relación entre*

<sup>3</sup> Según Mariátegui, en los *7 Ensayos*, el Tahuantinsuyo es una sociedad que representa al comunismo primitivo.

*el creador individual y su contexto cultural es una relación recíproca, influyendo uno en el otro» (Lizárraga, 1985, p. 39). Eso no quiere decir que el contenido prevalece sobre la forma, porque si ese fuera el caso, entonces la obra se convierte en un instrumento panfletario. Oswaldo Reynoso, en el prólogo que realiza en Camino de Ayrabamba (2007) señala que en el trabajo artístico se reúnen «forma, contenido y mensaje en artística armonía».*

## EL MODELO OCCIDENTAL E INDÍGENA (ANDINO- AMAZÓNICO)

¿Existe un modelo indígena?

Con esta interrogante iniciamos la presente reflexión. Todo modelo se sirve de un *canon* (conjunto de reglas y criterios) que determina la sujeción de la obra artística al modelo artístico vigente. El canon resume las contradicciones o hegemonía ideológica de una sociedad, que se expresa en las artes.

Lizárraga (1988, pp. 23 y 24) plantea la existencia de un modelo occidental y otro indígena, de la siguiente manera:

*«Al tomar como complementario un arte cuyo origen se centra en el espacio europeo –alrededor del cual se unen palabras como pintura, escultura y figurativismo– y un arte cuyo origen se centra en el espacio andino, alrededor del cual se agrupan palabras como textil, cerámica y símbolo, se generan conceptos originales de estética y de comunicación».*

### Modelo occidental:

- En la Grecia clásica, el arte bello (armonía entre fondo y forma) tenía la siguiente característica: los personajes principales de la literatura son los dioses o los nobles de la sociedad griega y, el pueblo, secundario (*La teogonía*, Edipo); los escultores y pintores eligen modelos humanos que poseen cuerpos agraciados (fig. 24).

Fig. 24



Afrodita.jpg. (artes pain.com)

- En el medioevo, la principal preocupación del hombre es salvar su alma (influencia de la religión), por ello considera al cuerpo humano un instrumento pecaminoso, esta visión se refleja en las pinturas de los siglos V – XV, que retratan a seres humanos completamente vestidos, y generalmente los motivos son religiosos (fig. 25).

Fig. 25



Los mosqueteros95.blogspot.com

· El renacimiento (S. XV - XVI) recupera ciertos elementos de la cultura grecolatina, en la que predomina el desnudo humano y los paisajes bellos y perfectos, tal como se observa en las figuras 26 y 27.

Fig. 26



La fornarina (Rafael)

Fuente: [es.wikipedia.org/wiki/Rafael\\_Sanzio](http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Sanzio))

Fig. 27



Concierto Campestre (Tiziano)

Fuente: [www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/12513.htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/12513.htm)

· El realismo pictórico (influenciado por las ideas socialistas a mediados del siglo XIX) no idealiza el mundo, sino que plasma el mundo real en la pintura, aunque este refleje la miseria y explotación del hombre en un mundo caótico (fig. 28).

Fig. 28



Agustin Leó Hermit

Fuente: [www.ecured.cu/index.php/Realismo\\_pictórico](http://www.ecured.cu/index.php/Realismo_pictórico)

### Modelo indígena:

*La estética es etnocéntrica cuando reconoce que el conjunto de prácticas estéticas de una sociedad responde solo y exclusivamente a alcanzar la belleza, existiendo otras posibilidades que van desde lo solemne, la gracia, lo divertido, estar de acuerdo al modelo y muchas más. En los pueblos indígenas la estética se ocupa de la ilustración/escenificación de los conceptos abstractos y los modelos lógicos que rigen su cultura. La estética se ocupa por lo tanto de la lógica de expresión en el lenguaje humano. (Helberg, 2001, p. 86)*

El arte indígena refleja la cosmovisión andino-amazónica, es decir, el pensamiento dual; también la tripartición, cuatripartición y quintapartición.

Para Liliana Regalado de Hurtado (1993), estudiosa de la historia del Perú, la *dualidad* es una categoría que se emplea como criterio de clasificación. En consecuencia, entendemos que el universo indígena se organiza en pares que se complementan. Esta lógica no es comprendida por el habitante mestizo de la amazonía, ya que desconoce las relaciones ancestrales entre pueblos diversos,

algunas veces fluida y en otras conflictivas. Relación que demuestra, por ejemplo, en la minga (trabajo colectivo) y la reciprocidad; en la numeración, ya que los dos primeros números, *westiora* (uno) y *rabe* (2), corresponden al léxico Shipibo-Conibo, pero a partir del número tres emplean la numeración del quechua; en las mitologías y leyendas de numerosos pueblos indígenas amazónicos que narran la relación con los incas; en los diseños comunes que aparecen en la cerámica, piedra y tejido; muchos dioses en el mundo andino son de origen amazónico: jaguar, serpiente, aves, etc. Un hecho significativo que debemos mencionar es la unidad de los pueblos indígenas andino-amazónicos en torno a Juan Santos Atahualpa: los shipibos, conibos, cashibos, asháninkas, yines, machiguengas, entre otros, acudieron al llamado del Inca para engrosar el ejército tahuantinsuyano. ¿Cómo es posible explicar la capacidad de convocatoria y ascendencia de Juan Santos Atahualpa entre los pueblos indígenas amazónicos? La respuesta, con argumentos valederos, esperamos de nuestros investigadores de las ciencias sociales.

Es preciso describir la cosmovisión andino-amazónica como contexto ideológico del arte indígena. Esta descansa sobre dos columnas fundamentales: la «oposición» y la «complementariedad»:

- La oposición. Es la relación entre las partes opuestas en el todo y es de dos tipos: simétrica y asimétrica. Si es simétrica, la relación es armónica, porque ambas se complementan.
- La complementariedad. Esta comprende las partes opuestas de una unidad. Ambas se integran, ya que no se puede entender la noción de derecha sin conocer la de la izquierda, ni comprender el concepto de luz sin conocer la oscuridad. Al respecto, Simón Yampara dice: «Las culturas andina/amazónicas, el apareamiento desdoblamiento, han cultivado como parcialidades la

*reproducción como tripartición, para nuevamente parear, en esa sucesión se construye la espiral de la Pacha, hasta llegar al PACHA-KUTT'I» (Yampara, p. 38).*

### La dualidad

Una de las acepciones de la dualidad, según el diccionario *Karten*, significa: 'Condición de reunir una misma persona o cosa dos caracteres distintos'. En la cosmovisión del pueblo shipibo, la dualidad se refleja en el mito del *Inka bueno Inka malo* y en *Bari* (sol)-*Oshe* (luna); en la cosmovisión quechua se refleja en el *Hurin Cuzco* y *Hanan Cuzco* (nobleza de privilegio-nobleza de sangre).

La dualidad no es un pensamiento exclusivo que caracteriza a los pueblos indígenas, también era conocida en occidente. Un ejemplo que resume esta afirmación es el siguiente: los griegos acuñaron mente sana/cuerpo sano. En la mitología nórdica: Dagr (día)/Skinfaxi (noche), Nótt (sol) /Hrímfaxi (lobo), Niflheim (frío)/Muspeleim (caliente). Descartes menciona el dualismo entre la mente y el cuerpo en *Meditationes de prima philosophia*. La base de la propuesta de Ferdinand de Saussure y el estructuralismo es el dualismo o su equivalente, el binarismo: lengua/habla, sincronía/diacronía, imagen mental/imagen acústica, forma/substancia.

Jacques Derrida (1966), en *Estructura, signo y juego en las ciencias humanas*, que expuso en el College Internacional de la Universidad Johns Hopkins, señala las limitaciones teóricas del estructuralismo. El estructuralismo reconoce las contradicciones dialécticas entre los opuestos, pero solamente se limita a reconocer sus relaciones en el contexto:

*«A diferencia de la conciencia singular, que es la unidad indivisible del objeto y el sujeto, la conciencia dual enfrenta a uno y a otro, distinguiéndolos, pero al mismo tiempo como*

*plantea Peirce, sin saber qué los distingue. La conciencia dual solo afirma que son dos, pero no señala en qué consiste la distinción, dejando al sujeto en una especie de duda o carencia»* (Vivian Romeu, Revista electrónica *Razón y palabra*).

### **La tripartición**

Los opuestos, en los que predomina la relación simétrica o asimétrica, buscan la unidad denominada *unidad en la diversidad*, su equivalente *unidad en la variedad* (Rene Wellek y Austin Warren, 1966, p.33), a través de un tercer espacio denominado *tripartición* o *tinkuy*. En este espacio, los opuestos se enfrentan con respeto hasta lograr la recreación cultural (una de las culturas coge elementos culturales de la otra para fortalecer la suya, es decir, no pierde su identidad) o el origen de una nueva cultura.

En el idioma quechua toma el nombre del *chaupi* que, en palabras de Porras, viene a ser «una conciliación de contrarios o el justo medio», y en aymara toma el nombre de *taypi*. La concepción de la tripartición la encontramos en los pueblos amazónicos; por ejemplo, los asháninkas dividen el mundo en tres pisos: *Nija* (agua), *Kamabeni* (tierra muerta) y *Janabeni* (la tierra de la vida); los awajum en *Yumi* (agua), *Nugka* (la tierra) y *Nayaim* (la vida).

El equivalente de la tripartición sería la interculturalidad y la *triada*. La segunda es una propuesta de Peirce, que en resumen es la reunión de tres opuestos en uno o la reunión de dos opuestos en un tercero, por ejemplo:

amarillo + rojo = naranja.

rojo + azul = violeta.

Otro equivalente, en el marxismo-leninismo, es el de tesis, antítesis y síntesis.

El Ande tiene cerro y bosque, son sus partes o parcelas opuestas que se complementan y recrean y que originan diversidad en climas, fauna, flora y cultura. Respecto a la cultura, lo andino y amazónico han generado un tercer espacio: el pensamiento andino-amazónico.

### **La cuatripartición**

El cruce de dos diagonales (dualidad) origina cuatro espacios (chakana). Este símbolo está presente en los diseños andino y amazónico: tejido, cerámica, tallado en piedra y madera.

No solo se presenta la oposición entre uno y uno (partes del todo), también la oposición es entre pares. La duplicidad de la dualidad da lugar a la cuatripartición o a la división de la unidad en cuatro partes. Los quechuas organizaron en cuatro partes su territorio (Contisuyo, Chinchaysuyu, Collasuyu y Antisuyu). Los shipibos dividieron su mundo en cuatro espacios: Jana Nako, Non Nete, Panshin Nete y Jakón Nete.

Occidente analiza la relación entre las cuatro partes a través del cuadrado semiótico, que propone Greimas en *Diccionario de Narratología* (Carlos Reis y Ana Lopes, 1995, p. 91).

### **La quintapartición**

La contradicción de los pares (cuatripartición) genera un quinto espacio de conciliación entre los opuestos. Los quechuas consideran como quinto espacio al Cuzco, el centro de la intersección de los cuatro suyus.

Los marxistas-leninistas aún no teorizan la quintapartición.

### **¿Qué indicios o regularidades son manifestaciones del modelo indígena?**

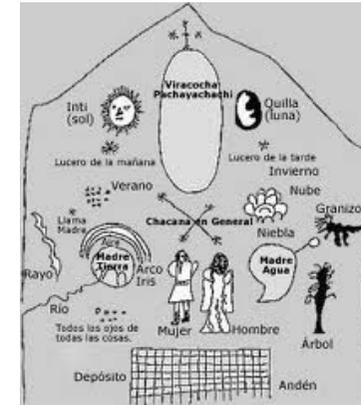
Coincidimos con Arnheim cuando afirma que la mejor expresión del arte occidental es la pintura y escultura, también

coincidimos con Nathan Wachtel cuando sostiene que la mejor expresión del arte prehispánico es el tejido; sin embargo, no debemos de perder de vista la cerámica y el arte sobre la piedra.

Rebecca Stone, citada por Lizárraga (1988, p. 39), afirma que la forma y la estructura que manifiesta el textil precolombino revela mucho más que «el capricho del artista». Es decir, los diseños que emplearon en el tejido, cerámica y arte sobre la piedra expresan consciente o inconscientemente la cosmovisión, claro está, de manera artística. En ese sentido, los diseños indígenas muestran indicios de un modelo prehispánico que emplearon y que se sigue utilizando hasta nuestros días. Para Nathan Wachtel, el modelo tiene como referencia la cuatripartición y quintapartición. Al respecto, Lizárraga (1988, p. 59) sostiene que «En la década pasada, el etnohistoriador francés Nathan Wachtel afirma que el paradigma andino de cuatro esquinas equidistantes y un centro, dibujado por Guaman Poma en el Mapamundi, es un modelo indígena y comienza a buscar por medio de él la percepción andina del tiempo». Continúa Lizárraga (1988, p. 55) en otro pasaje y dice:

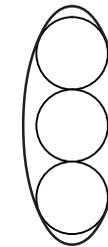
«El paradigma andino es dual e integral naturaleza del espacio, el tiempo de la humanidad, expresado en su totalidad por cuatro direcciones horizontales, dos direcciones verticales y un centro... Una de sus múltiples formas es la quintapartición. Manifestada por dos diagonales cruzadas simétricamente, marcadas por un centro, tal como está dibujado por Guaman Poma, reúne las características del modelo universal propuesto por Arnheim y la mandala, tal como lo describe Argüelles. Otra forma es la tripartición expresada verticalmente, tal como la da Santa Cruz Pachacuti.» Ver la figura 32.

Fig. 29



Dibujos reelaborados a base de uno dejado por Pachacuti Yanqui Salcamaygua (1613), único autor que graficó dicho altar. (Espinoza, p. 451, 1990)

Fig. 30



Hananpacha

Kaypacha

Ukupacha

Fig. 31



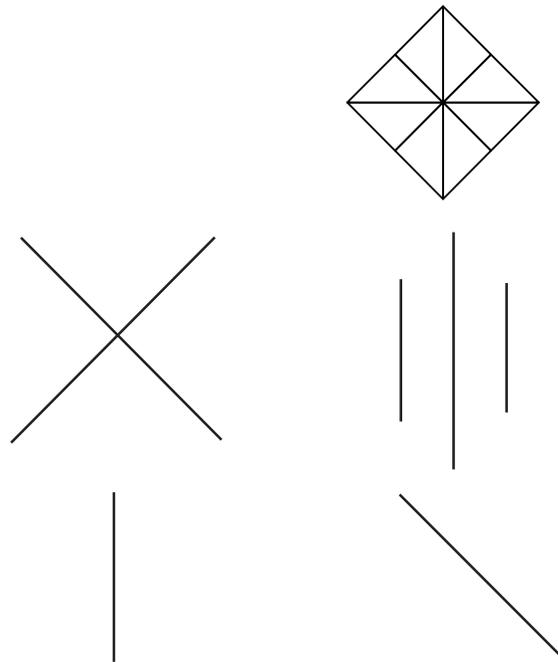
Fuente: derulos.blogspot.com

Las figuras 29, 30 y 31 manifiestan los siguientes aspectos significativos:

- La dualidad: sol/luna, mujer/hombre, lucero de la mañana/lucero de la tarde, verano/invierno (véase la fig. 29)
- La tripartición: el óvalo (el todo) se constituye a partir de tres círculos contiguos (Hananpacha, Kaypacha, Ukupacha) (véase la fig. 29)

-Debajo del óvalo (véase la fig, 29), que hace alusión al Wircocha (Milla, 1983), observamos la intersección de las diagonales en un punto que viene ser el quinto espacio. El óvalo y el cruce de las diagonales se repiten en Cotosh (véase la fig. 31). Encima de la manos cruzadas (diagonales que se cruzan) se ubica el óvalo. ¿Una coincidencia?

Fig. 32



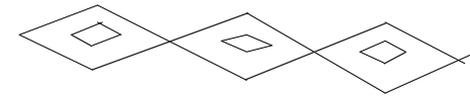
Fuente: *Identidad Nacional y Estética Andina*

Esta estructura del modelo se repite en los diseños amazónicos con diferentes variantes entre los pueblos indígenas que a continuación detallamos, hecho que corrobora nuestra afirmación sobre la unidad en la diversidad andino- amazónica.

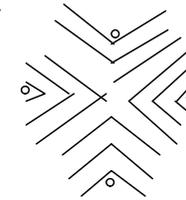
**Awajum** (Fig. 33)



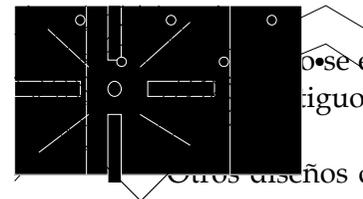
Este diseño se pinta en la frente para beber toe (bebida alucinógena como la ayahuasca).



Lo utilizan cuando van a una reunión, generalmente los hombres, en la corona.

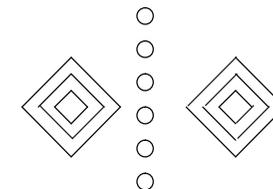
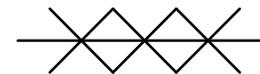
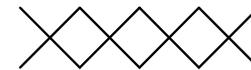


Se emplea en la shaqira de la mujer o se pinta con achiote en el brazo para las fiestas.



Se emplea en la frente del varón (Yupikusa). Es un antiguo.

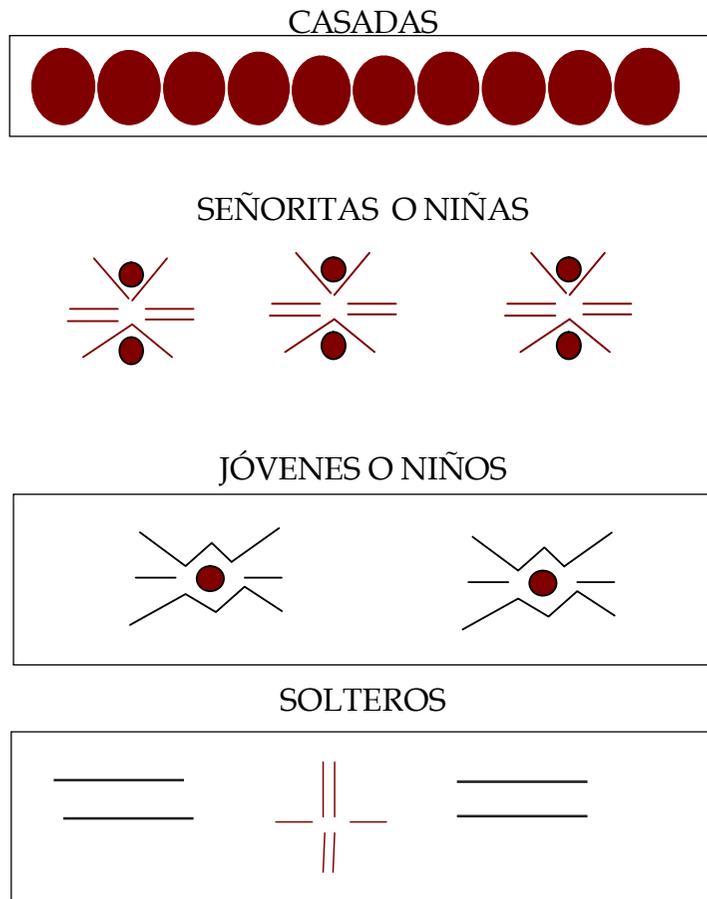
Otros diseños del pueblo awajum:



### Asháninka (fig.34)

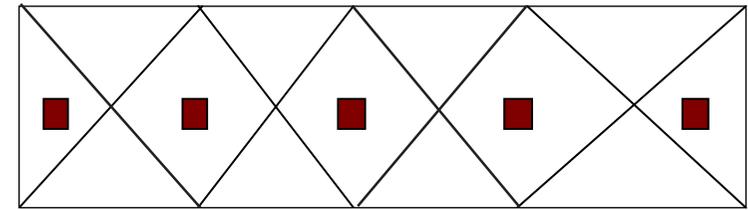
Las mujeres se pintan la cara con achiote y huito cuando se dirigen a la chacra, con el fin de protegerse de los malos espíritus, pero también lo hacen para estar bonitas. Además, los diseños están presentes en la corona y la cushma<sup>4</sup>, en forma de figuras geométricas.

Los diseños tienen mensajes, aquí mostramos algunos símbolos:



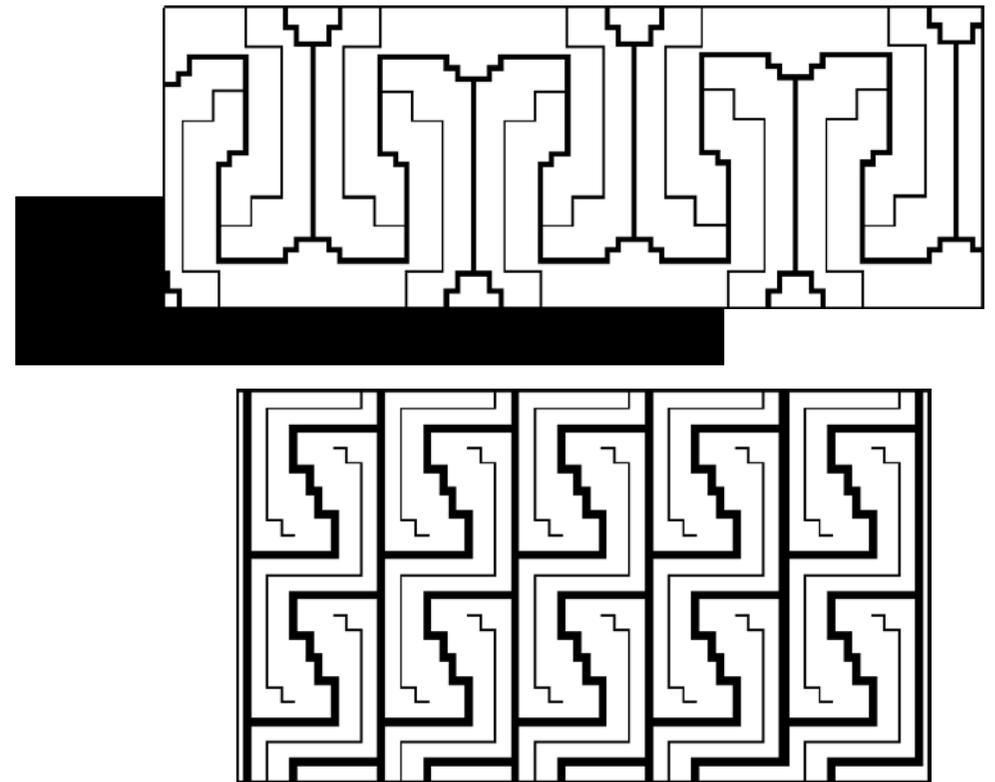
<sup>4</sup> La cushma es un vestido que se parece al poncho andino.

### CASADOS

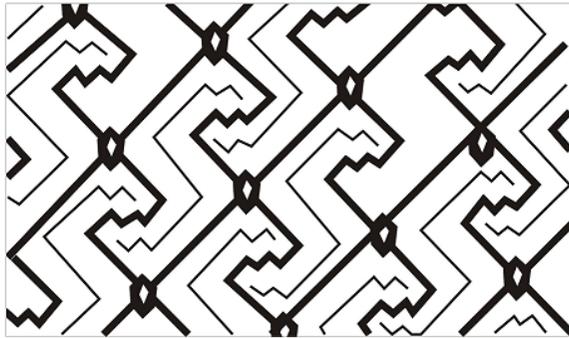
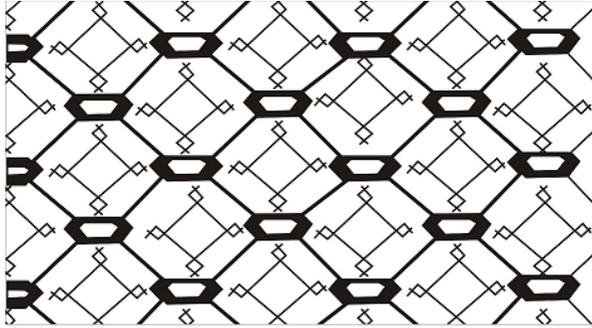


Fuente: Juana Zumaeta.

### Yines (fig. 35)

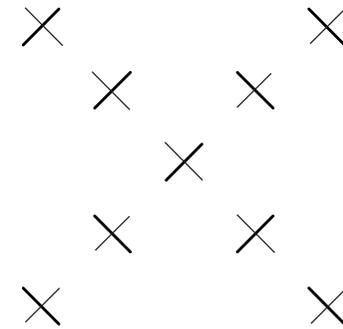


Este diseño representa a la boa.

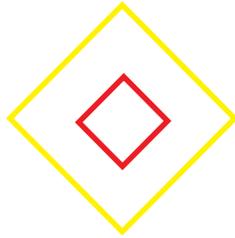


El diseño de la parte superior representa al motelo (tortuga) y el segundo a la doncella (pez).  
 Fuente: Sebastián Urquía.

**Shipibo** (fig. 36)



Este símbolo se utiliza alrededor de la falda para embellecerla.

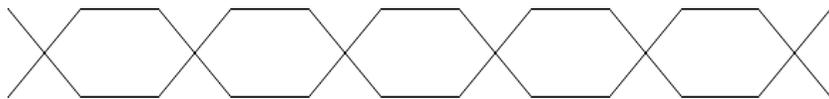


Este otro símbolo se utiliza también alrededor de la falda para embellecerla y para atraer a los hombres, porque sus ojos son coloridos.

Los siguientes diseños se emplean en el borde de las faldas, en la parte inferior:



Diente de paña (piraña).

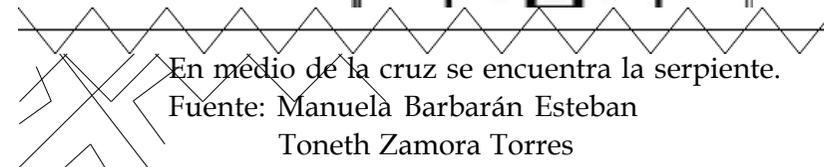
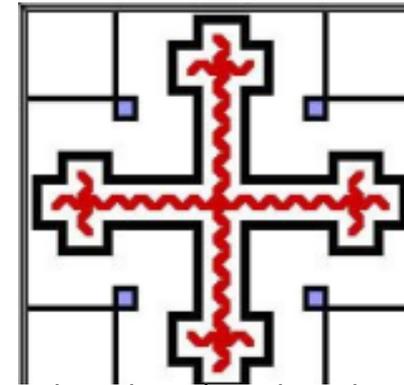


Representa las lágrimas.



Representa el cuerpo de una serpiente

Representa el camino fluvial (río Ucayali).



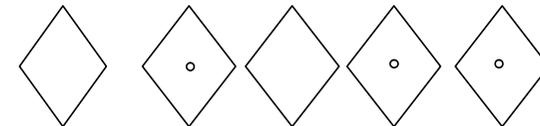
En medio de la cruz se encuentra la serpiente.

Fuente: Manuela Barbarán Esteban

Toneth Zamora Torres

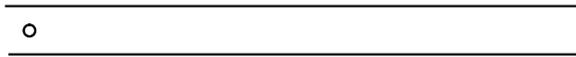
Ericson Fernández Montoya

**Sharanahua**



Las mujeres casadas utilizan este símbolo.

Jóvenes o niños emplean estos diseños.



Los solteros emplean este símbolo.

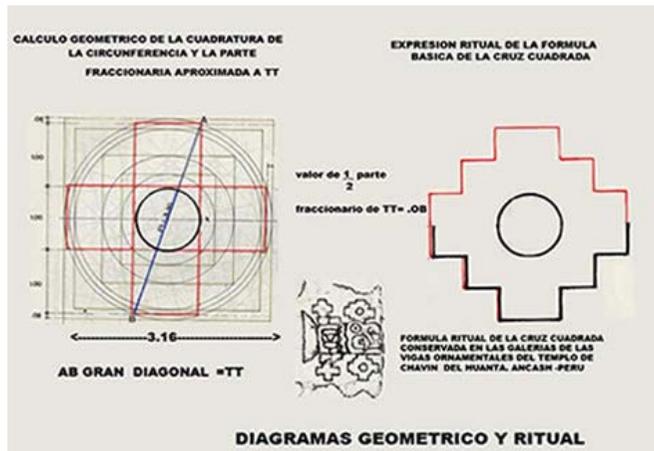


Los casados usan este símbolo

### LA CRUZ CUADRADA

La Chacana o Cruz del Sur significa puente, transparencia, paso, etc. La Chacana tiene correspondencia sideral con la Cruz del Sur. Esta constelación del Polo Sur, formada por las estrellas Alfa, Beta, Gamma y Delta, era a su vez referencia para el estudio de la astronomía. Ella expresa las características de nuestra cosmovisión, la dualidad, tripartición, cuatripartición y quintapartición.

Fig. 24



Fuente: *Génesis de la cultura andina*, p. 78.

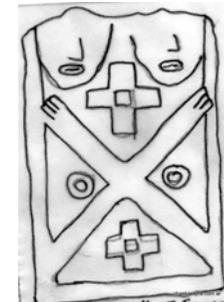
La Cruz del Sur es un símbolo recurrente entre las culturas prehispánicas de Abya yala (América), está presente en culturas indígenas prehispánicas del Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Guatemala y México. Tiene diversos nombres: Cruz del Sur (así la nombró el marino Hernando de Magallanes en el año 1505), Cruz de Mayo, Cruz de Motupe; la huella del Choike o Ñandu para los mapuches (Chile), Mocovíes (Argentina) y Bororo (Brasil); el avestruz para los guaraníes (Paraguay) y araucanos (Chile).

Fig. 25



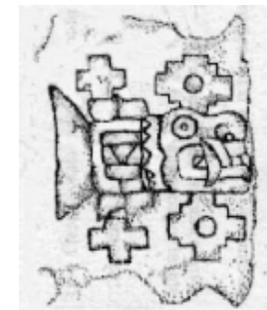
Ñandú Calchaquí (argentina)

Fig. 26



Petroglifo Iquique - Chile  
(Fuente: Ayni)

Fig. 27



Piedra en el centro ceremonial  
(Fuente: Juan Carlos Casanova)

Fig. 28  
Chacana Maya de Campeche (fuente: Alejandro Vega)



Fig. 29



Fuente: [www.shipibo-conibo.com/tejidos.htm](http://www.shipibo-conibo.com/tejidos.htm)

Fig. 30



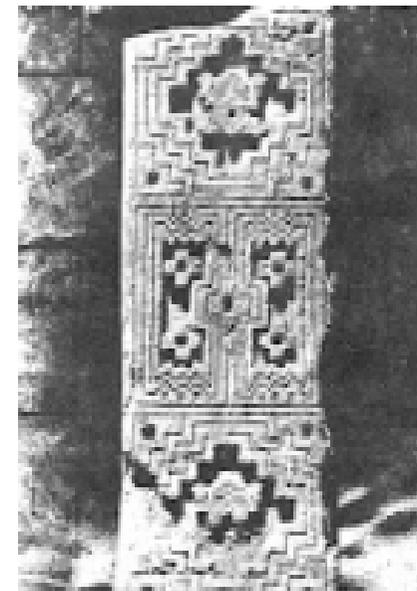
Fuente: [perumiwa.blogspot.com](http://perumiwa.blogspot.com)

Fig. 31



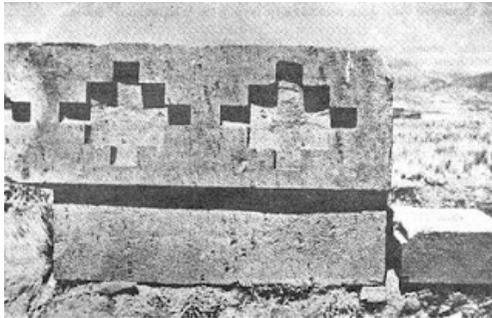
Zona arqueológica de Tajín, México (fuente: Alejandro Vega)

Fig. 32



Estela Tihuanaco

Fig. 33



Friso Tihuanaco

Fig. 34



Símbolos en el tejido incaico  
Fuente: Juan Carlo Casanovas

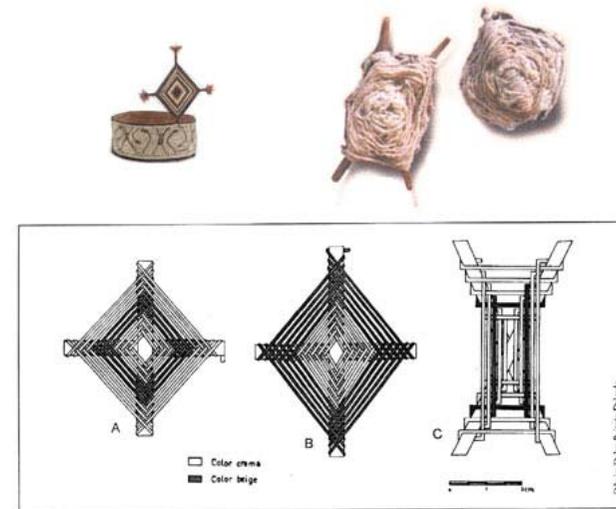
**¿Por qué la Chacana está presente en casi todas las culturas indígenas andino-amazónicas, incluso en los demás pueblos originarios de Abya yala?**

El Tahuantinsuyo no es la creación exclusiva de los quechuas, es el resultado del continuum cultural, a partir de las culturas preincaicas. Parafraseando a Valcárcel, afirmamos que las diferentes culturas, sea Caral, Kotosh, Chavín, Tihuanaco, Paracaz, Nazca, Inca, entre otras, en esencia, son diversas expresiones de una misma cultura. Una sola cultura, pero que

en el tiempo y el espacio se diferenció en la forma, es decir, el mismo cuerpo con diferentes rostros (figuras 30 y 31).

Son sorprendentes las semejanzas entre las diversas culturas originarias andinas y amazónicas. Si fueron los andinos quienes difundieron su cultura en la selva o viceversa, no entramos en discusión. Lo cierto es que existen símbolos que están presentes en el arte de los diversos pueblos indígenas; por ejemplo, el Ojo de Dios aparece en Caral, la ciudad más antigua de América (5000 a. C.) y reaparece en la cultura del pueblo Shipibo-conibo.

Fig. 36



Arriba izquierda: «Ojo de Dios» contemporáneo de la nación Asháninka de la Amazonía peruana. Arriba derecha: Los encontrados en Caral (tomado de «Caral, La Civilización más Antigua de América»). Abajo: Dibujo esquemático de los artefactos publicada en el Boletín de Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM (año 4, n° 4, 2001).

Textos, fotos y dibujo: Lizardo Tavera

## Danza de los pueblos indígenas

¿Cuál es la actitud de los pueblos indígenas amazónicos ante el baile moderno y otros ritmos?

En general, existe una apertura hacia la cultura andina. La población adulta, vecina de los andinos, conoce la danza y las letras de los huaynos, por ejemplo, de Sonia Morales y Dina Páucar, también de la cumbia. Los jóvenes tienen preferencia por la cumbia, el rock y otros bailes modernos. Esta situación ha propiciado la toma de conciencia de muchos líderes indígenas para persuadir a la nueva generación sobre la importancia de practicar las danzas y música que han heredado de sus ancestros.

Otro aspecto que debemos resaltar es la actualización de la danza y canto, es decir, los cantos populares de origen tradicional vuelven a tener vigencia, particularmente entre los jóvenes, gracias a su «modernización». Por ejemplo, el grupo musical *Los Amazonenses* interpreta en sus conciertos el *Janu Yamayanu* (canción tradicional) con instrumentos musicales electrónicos.

A pesar de la «globalización» asimiladora, los pueblos indígenas persisten en la defensa de las prácticas culturales primigenias, transmitiéndola a las nuevas generaciones, y una de las formas que garantizan su pervivencia en el tiempo es la práctica de la danza y canto.

## Danza y canto del pueblo Awajum

Los Awajum, antes conocidos como aguarunas, habitan las regiones de Amazonas, Loreto, Cajamarca y San Martín; también han formado una comunidad en Ucayali. Ellos constituyen el pueblo con mayor población indígena después de los asháninkas.

El pueblo awajum se caracteriza por la persistencia en la defensa de su cultura y territorio. Ellos están demostrando una sabia confrontación ante la globalización, que consiste en reafirmar su identidad y al mismo tiempo no desechar el aporte occidental, pues son conscientes que ésta

puede reforzar su cultura. Esta actitud se refleja en el canto y danza que practican en la actualidad.

## DANZA Y CANTO AWAJUM

La danza y el canto del pueblo awajum, una actividad ancestral que manifiesta su identidad, se sigue practicando en diversos eventos como matrimonios, faenas comunales, reuniones familiares, etc.

La danza y el canto (*nagtsebau*) presenta dos variedades:

El *anen*. Este es mágico y se canta preferentemente en lugares solitarios como el bosque o la huerta para hacer conseguir el amor de una taimada mujer, buena cosecha, ser buen cazador, entre otros; suele acompañarse del *tumag* (instrumento similar a un arco, elaborada de una cuerda hecha de una pieza flexible de madera atada con una fibra de chambira) y el *kitag* (especie de violín de dos cuerdas).

El *nampet*. Este es un canto que se canta en público; cuentan los antiguos que duraba varios días y era dirigido por los ancianos, por ejemplo, en la fiesta de *Tsantsa*, y tiene dos maneras de expresarse:

- a) Cantos emotivos de felicidad o lamento que son aprendidos o improvisados. Se utilizan las flautas: *pinkui*, flauta fabricada con la madera del carrizo, *kugki*, de dos orificios, y *pijug*, flauta pequeña con dos orificios hecha con huesos de animales. Un ejemplo de estas danzas es la *Bashian Daichap Maamu*, que se lleva a cabo después del triunfo en la guerra.

## BASHIAN DAICHAP MAAMU

Duwaju chichagtakuwa,  
Yamaiyá jegá pujusjik,  
Kuntinu maame,  
Yawaichi awekasam kuntin makía tujutkuiya,  
Jinki jinkinu, au nainchia antsan wegai wegaiya,  
Tae awatiagbayi, tae awatiagbayi,  
Shiwag mantamui,  
Waju Daichap mantamui juikta awatiagbayi.  
Wishakam tupikaimiajai,  
Tseken jegakman, uchiju jusa iyanta buuktuchu tepemiasha.  
Junimainuitkumeap atanmamume,  
Takunuk nankaega tatmayajai.

Chichagti chichagtuinaku,  
Bashianta ibauwa atsanmamume,  
Uchigmina besetji ikmakia awatiagbayi,  
Chuu imatjuttsukea,  
Sutu umigtukia timayajai.

Wishakam chicha chichakuan wakitkinu juwin wayabiajai,  
Wakitkin wayanuwa,  
Wishakam shiwagchinak pai timayajai.

Tikish tsawanchi, nuish nuig, numi mina umikbaunum,  
Shiwagchik takeee awatusmayi, takeee awatusmayi.

Nuwajun disia Bashiantak iman asaya atsanmame timayajai,  
Ayuta timayajai,  
Ipakush ainauwa,  
Bashianta ibauwa atsanmamume,  
Uchigmina buke jukiya nampejan batsamtawai tuwinawai,  
dita tujutiagmayi,

Ayuta takunuk, juwatkimiajai,  
Wishakam jeganbayajai.

Suntanchi aidauna tenteajum apaktajum juwi wajasan, uchiju  
buken takusa imaní wekaegana,  
Juwi wajasan dii wajattajai timayajai,  
Tusanuk shiwagchik kakuuu ashintiagmayi, kakuuu  
ashintamuik pau awajiagmayi,  
bukean takusá nampejan wajatmayasha.

Nuniau shiwag mantamui tamaya,  
Waa jasta amuktajai takugke akajun jukiya jininun, nuwa  
egkea awekaindau, duke egkea tuntujut apukagmayi,  
Aiktsuk akupkakia timayajai, Bashiantak juwi wajawai  
akupkate timayajai.  
Taiya atamaki tseke jiná takmayi,  
Karawina takaku juna disa, juna disa, juna disa minibiatai.

Tantata Bashiantak juwi wajawai timayajai,  
Waju Daichapi minittamana tikí imatiksanu, pau awakabiajai,  
pau awakabiajai,  
Suntanchi juwiktajum waju Daichapinak wakemkajai  
timamyajai, waju Daichapinak wakemkajai timamyajai,  
Shiwagchik kakuuu miniagmayi, kakuuu miniagmayi,  
Buké tikuipa, iyashi tukutá awagmabiajai, bukea jukitjai  
awagmabiajai.

Wishakam, chuu takunuk tapit achikan, wishakam buken  
betea betea tsupikan,  
Wishakam pempenkun juu tatbaijai,  
Juwaknuk tupikakin jegaya chat wayabiajai,  
Shiwagchin ijunjatajum timayajai,  
Atsanmaka jinjagmi timayajai,  
Nuwauchik yumigmagmayi,

Chuu timayajai,  
Wishakam jui bukea pempeajan takaku, jui karawinan takaku,  
atsanmabiajai,  
Bashian ibauwamama.

Explicación:

Una persona canta y baila (con su tambor y lanza), esta representa al padre que perdió a su hijo durante la guerra. Narra, cantando y bailando, cómo matan a su hijo, cómo le cortan la cabeza, cómo junta a la gente y van a la guerra, cómo corta la cabeza de quien mató a su hijo y lo convierte en su trofeo. Los demás, sentados y bebiendo masato, escuchan el canto de triunfo.

\*Fuentes: Never Allui Pui

- b) Las danzas y cantos que se practican en la fiesta de la minga, de bienvenida al hijo, parientes, amigos, y a las parejas (esposos), etc.

En el canto a las parejas, un motivo puede ser el siguiente: los hombres cantan a sus mujeres sobre su lealtad hasta que se acabe el masato. Ellas también cantan en honor a la valentía de sus maridos. Cada invitado varón trae su propio instrumento musical (instrumentos de viento a base de madera y hueso), y las fieles mujeres portan su propio masato en una vasija hecha de arcilla (*buis*) y sirven a su pareja para calmar la sed.

Los cantos se presentan en forma de contrapunteo. El varón o varones contestan a quien lo ha antecedido. Acción que será repetida por las mujeres.

## Janu yamayanu

Varones:

Janu yamayanu, yamayanu  
Janu yamayanu, yamayanu  
Nuwa ukujuapita, ukujuapita

Yaki achigtuka, achigtuka  
Jinta wega auna, wega auna  
Yaki akigtujuawa, akigtujuawa

Mujeres:

Jajajai jajajai jajajai  
Jajajai jajajai jajajai

Amainia shumpinia  
Mai Katia awatak shui shui  
awatimi

Explicación:

El joven canta a su enamorada. Ella se va. Él pregunta: ¿quién será el que obstruya el camino para que ella no lo abandone? Ella en su canto habla de un pájaro (hombre) que pasa de un lado a otro lado y le silba (llamándola), pero ese pájaro no es a quien ella esperaba.

Los varones cogen sus instrumentos musicales y se ponen a cantar y bailar, mientras tanto, las mujeres se agarran de la mano para danzar, saltar y dar vueltas. En estas danzas todos bailan, inician individualmente, luego forman parejas del mismo sexo, agarrándose de la mano, los brazos o el hombro.

## La minga

Las secuencias que se producen en esta danza (*nagtsebau*) son las siguientes:

1. El jefe de familia (*waisman*) habla con su esposa para ponerse de acuerdo con ella en la preparación del masato, comida y fiesta.
2. El esposo invita a los vecinos a la minga.
3. Los esposos invitados llegan a la casa del organizador de la minga. Dos o tres mujeres se quedan para ayudar a la esposa del *waisman* a preparar la comida y el masato, que se junta en el buis. Los demás van al campo a realizar la minga.
4. En un determinado momento de la faena, el *waisman* evalúa el trabajo que se está realizando, si considera que han cumplido, entonces invita a que asistan a su casa a comer.
5. En casa del *waisman* los invitados reciben la comida que está servida en el *pinin* (especie de plato hecho de arcilla) y beben masato en el *amamuk* (vaso de arcilla).
6. Luego, ellos se retiran a sus respectivos hogares, se bañan y visten con su mejor traje.
7. El *waisman*, alegre a consecuencia de la ingesta del masato, inicia el canto y danza en forma individual. A continuación, los invitados también cantan y danzan.

### Explicación:

La minga es una costumbre aún arraigada en el pueblo awajum. A través de esta actividad ancestral, podemos conocer y comprender parte de la cosmovisión que se percibe en la danza y el canto. La minga es un trabajo colectivo que se realiza en la chacra a petición del *waisman*. Luego de haber cumplido en la faena, todos se congregan en la casa del *waisman*. Allí comen y beben. Cuando el masato ha alegrado los corazones, los varones cogen sus instrumentos musicales (quienes han traído) y se ponen a cantar y bailar en forma individual o en pares. Ellos cantan canciones conocidas o improvisan, por ejemplo, sobre temas

relacionados con la actividad del día. Mientras tanto las mujeres, en pareja o en grupo, danzan y cantan saltando y dando vueltas.

### Vestuario:

- Varón: *itipak* (vestido hecho de algodón y diseñado por la mujer awajum), *atsummamtai* (banda presidencial), *tawas* (corona), *bakish* (especie de tobillera), *akitai* (arete).
- Mujer: *tarash* (túnica de algodón), *Kugku* (correa hecho de trigo y concha de caracol), *Patakumtai* (pulcra), *akitai* (arete).

### Instrumentos musicales:

- *Tampug* (tambor)
- *Pigkui* (flauta de hueso).
- *Pigkui* (flauta de madera).

\*Fuentes: Nerio Juse Michakat





<p>1. Coreografía de La minga: El hombre conversa con su esposa. X1: Duwaju ipamami takat takastasa (vamos a invitar a los comeneros a la minga). Y: Ayu ashu un ati.</p>	<p>2. El organizador de la minga invita a sus vecinos. X1: Yatsu ipajame takatnun (Hermano te invito a la minga). X2: Ayu atuktajame (Estoy de acuerdo)</p>	<p>3. El organizador dice en la minga: X1: Juin juakagmi yatsuju (Quedamos aquí no más hermanos). Mi na jeuji kaunkatajum sutu uwjagmi (Venga a mi casa para tomar masato). XT: -Nuke ati jutish umigtsagmi (que sea, nos vamos alistar).</p>
<p>4. El organizador dice en la fiesta: X1: Yabaiyatsug aidau shig aneamunum nampekmi (Hermanos con esa alegría, vamos a cantar). XT: Ayu, ayui duke ati duke ati (claro, vamos a bailar).</p>	<p>5. Los varones cantan y bailan. Las mujeres forman círculo cantan y bilan.</p>	<p>Fuente: Nerio Juse Michakat Jhonatan Sánchez Autukai. Juan Tijias Awanandi</p>

## Música y canto del pueblo awajum

La cultura, creación del hombre, no es estática, se desarrolla al interactuar con otras culturas, de lo contrario, esta se convertiría en una pieza de museo. Es obvio que fundamentalmente varía en la forma mas no en el contenido, de esa manera no pierde su identidad primigenia. La danza y canto awajum no son ajenos a esta dinámica dialéctica. Algunas canciones populares del pueblo awajum se están adecuando a los ritmos modernos, y además emplean en la ejecución instrumental instrumentos musicales del mundo andino y occidental, como la zampoña, quena, bombo, charango y guitarra; incluso instrumentos musicales electrónicos, como el caso de la canción popular *Janu yamayanu* que la agrupación musical *Los Amazonenses* ha actualizado.

También existen canciones con letras recientes, letras que reflejan la vida cotidiana del presente. En otras palabras, diríamos que es mediante ellas que expresan su deseo de no anquilosarse en el pasado. Ejemplo:

### 28 de Julio

28 de julio newanami  
diciembre newanami  
Wijai nemashkumeka  
Wainka suimtai atinetme  
Wijai nemashkumeka  
Yaaktah waimkashtinetme

II

Wijai nemashkumeka  
Yaaktah waimkashtinetme

Wijai nemashkumeka  
Kuislikik waimkashtinetme

### 28 de julio

28 de julio comprometemos  
Diciembre casamos

II

Cuando no casas conmigo  
Nunca conocerás la ciudad  
Cuando no casas conmigo  
Nunca no tendrás dinero

Fuente: Idel Tiwi atamain

## ASHÁNINKA

El pueblo asháninka es la población indígena andino-amazónica más numerosa en la Amazonía peruana, y habita la regiones de Junín, Ucayali, Ayacucho, Cusco, Huánuco y Pasco. Es un pueblo guerrero que se caracteriza por emplear el arco y la flecha en la defensa de su territorio y cultura. Lo demostraron cuando estuvieron entre dos fuegos: militares y Sendero Luminoso, ya que pudieron sobreponerse en el conflicto armado de los 80 y 90.

## DANZA Y CANTO ASHÁNINKA

La cultura asháninka, en los cortejos amorosos, presenta una particularidad: el que toma la iniciativa puede ser un hombre o una mujer. El interesado(a) elige a un animal que reúne ciertas características del amado, puede ser un ave, pez, tigre, entre otros. Por ejemplo, con la canción *Sababo*, el enamorado(a)

va describiendo las cualidades del amado(a). El aludido al escuchar las letras se dará cuenta que el mensaje está dirigido a él, entonces escuchará atentamente qué quiere decir la canción y así confirmar su sospecha. Luego, corresponderá o dará respuesta negativa a esos requerimientos amorosos.

### SABABO

Ikeme kemetatya nosababoteranki, ripitsoka pitsoka  
nosababoteranki, ripitsoka tsokata nosababoteranki.

Ikemekemetatya nosababoteranki, jaminena jenoki,  
jaminena isabiki, jaminena jenoki, jaminena isabiki  
nosababoteranki, nosababoteranki.

Ikeme kemetatya nosababoteranki, jaminena katonko,  
jaminake kirinka, risateka sateka nosababoteranki.

Pireroo piyarentsi, pirero piyarentsi piyarentsi piyarentsi,  
piyarentsi piyarentsi, ribashiretanaka nosababoteranki,  
ribashiretanaka nosababoteranki, sababo, saboboo sababo,  
sababoo, sababo sababoo, nosababoteranki; jojoooooooooo,  
jejee.

### TRADUCCIÓN:

Mira cómo es la forma de mi lorito  
Voltea y voltea mi lorito  
Mira cómo es la forma de mi lorito  
Su mirada es hacia arriba y su mirada es hacia abajo  
Su mirada es hacia arriba y su mirada es hacia abajo  
Mi lorito, mi lorito  
Mira cómo es la forma de mi lorito  
Si mirada es de río arriba

Y su mirada es de río abajo  
Sus patitas son cruzadas y cruzadas de mi lorito  
Toma masato, toma masato  
Masato, masato, masato, masato.  
Mi lorito se puso muy triste.  
Mi lorito se puso muy triste.  
Loro, loro, loro, loro, loro, mi lorito.

### Explicación:

Estos cantos se presentan generalmente en las reuniones familiares, con masateada u otras actividades que realiza el pueblo asháninka. Cabe hacer una aclaración: los asháninkas no solo aprovechan las reuniones sociales y comunales para enamorar mediante los cantos, también buscan otros lugares que consideran adecuados como el puerto, los caminos y las chacras, para declarar su amor ante el ser amado.

### Vestuario

La vestimenta que emplean tanto el hombre como la mujer es la cushma, similar al poncho, pero cerrado en ambos extremos (dejan aberturas para los brazos). La forma del cuello de la cushma del varón es como un triángulo invertido que termina en punta sobre su pecho, y las líneas que adornan la cushma son verticales; el cuello de la cushma de la mujer es de forma ovalada y las líneas de su vestido son horizontales.



Fuente: Komikame.wordpress.com

Coreografía de Sababo:

<p>1. Y Y Y Y Y ..... X X X X X</p> <p>La mujer baila moviendo la cabeza.</p>	<p>2. Y Y Y Y Y ..... X X X X X</p> <p>Avanzan y retroceden hasta el centro</p>	<p>3 Y Y Y Y Y ..... X X X X X</p> <p>Desplazamiento lateral (I-D) con retorno.</p>
<p>4 Y Y Y Y Y ..... X X X X X</p> <p>Cogidos de las manos cruzan, saltando, los Pies.</p>	<p>5. X Y X Y XY X Y</p> <p>Rompen el orden (mareados por el masato) bailan alegres</p>	<p>6. Termina la danza con el grito característico de los varones (jojojo) y de las mujeres (jejeje)</p>

Fuentes: Juana Zumaeta Vareldo Avelino Amaringo Moreno.

**WAMPIS**

El pueblo wampi habita las regiones de Loreto y Amazonas. Es parte del tronco lingüístico jíbaro, al igual que el pueblo awajum.

**Danza de Napi**

Es una fiesta muy importante que se lleva a cabo en cualquier momento, especialmente cuando pica la serpiente venenosa. Todo el pueblo se congrega para bailar, pero cuando el enfermo ya está sano. Los invitados acuden con los cuerpos pintados, que imitan los diseños y el color de las serpientes.

La danza es una forma de ritual mágico para evitar la mordedura de la serpiente. Entre sus características podemos identificar las siguientes: expresa la venganza del hombre, insultan a la serpiente a través de sus cantos, y mediante el zapateo trituran su cabeza.

En esta fiesta también sirven un gran almuerzo, generalmente compuesto por peces o carnes de monte. Ellos consideran mejores presas a los peces que tienen dientes.

Participan en la fiesta las hormigas curuwinses, las isulas, entre otras, porque según la cosmovisión wampi los seres que pican y que tienen dientes son los mensajeros, por lo tanto, ellos van a pasar la voz a las serpientes.

Cuando están ocultas las hormigas les arrojan un pedazo de carne para que persigan a las serpientes venenosas. Las serpientes se alejan hasta lo más profundo de la selva y no volverán a morder al hombre.

## ICH

Ichitia nawanchirum suruskia,  
Ayatusan tajame } bis  
Nurukuwa nukuwachitia muetsan sankaniatajai

### Explicación:

Lo cantan en las fiestas o en otras ocasiones. En la fiesta, cuando el masato<sup>5</sup> ha subido a la cabeza.

### Instrumentos musicales:

*Tampur* (tambor)  
*Jujuam* (quena)  
*Tsaprak* (especie de violín)  
*Keer* (especie de charango)  
*Tuman*

### Vestuario de hombre:

*Itip* (falda): Tela oscura de un solo color.  
*Etse* (collar)  
*Tawas* (corona)  
*Makich* (tobillera):  
Lanza de pona.

### Vestuario de mujer:

*Tarach* (vestido)  
*Mucuch* (arete)  
*Collar* (parte del brazo)  
*Shakap* (collar en la cintura)

Fuente: Portacio Denilson Flores López  
Solís Unup Pacunta  
Eldo López Vivanco

<sup>5</sup>El masato es un licor que se prepara a base de la yuca.

## Yine

Cada 30 de agosto celebramos la fiesta de 15 años de todas las chicas que cumplen esa edad. No salen a la calle durante los tres días que preceden a la celebración. El pueblo de la comunidad Yine, en esos tres días, prepara las cosas que van a ser utilizadas; por ejemplo, preparan el masato, comidas típicas como la patarashca, ojos de suri, entre otras cosas. Cuando ya llega el 30 de agosto, desde las 6:00 a.m., los ancianos comienzan a contar las historias. A partir de las tres de la tarde, los jóvenes comienzan a bailar varias músicas hasta las 8 p.m. para que salgan las quinceañeras. Desde el momento en que las quinceañeras se disponen a bailar, todos los presentes, en especial los varones, comienzan a ver a las chicas para que puedan bailar con ellas. Las chicas, de igual manera, comienzan a bailar con chicos a fin de que sean sus futuros esposos.

Terminada la fiesta, todos comienzan a comer para celebrar y a festejar la virginidad de las chicas.

### Sesenseno

(La danza del gavián)

CANTO:// sesenseno sesenseeeee, sesenseno sesenseeeee,  
sesenseno sesenseeeee//

// Nuyosatakawalu, gakagonruptagiko//

Repite 2 veces

Seennn

Significado: esta danza trata de una mujer gavián, perezosa y llorona ante los mandatos de sus padres. Busca a alguien que la ayude.



Fuente: [radio.rpp.com.pe](http://radio.rpp.com.pe)  
(Carlos Arévalo Coba)

## Shipibo conibo

Cuando se realiza el Ani pishta (fiesta grande) en un pueblo, personas de diferentes lugares, cercanos y lejanos, venían caminando o en canoas. Hombres escogidos (como si fuera un equipo de fútbol) con sus esposas, hijos, familiares, y con su propia comida también asistían.

La fiesta duraba siete días. Todos concentrados en el mismo lugar. Hay masato, compañerismo, unión, diálogo, familiarismo, encuentro con los cuñados, sobrinos, compadres, incluso con los enemigos, por eso iban con sus armas (macanas, arcos y flechas, etc.), prevenidos. Por eso iban los varones fuertes, ya que siempre se presentaban peleas: porque una buena fiesta siempre tiene que tener buenas peleas.

Ellos se preparaban para la lucha, por eso dietaban. Allí demostraban su fuerza, también las mujeres.

El padre de familia aprovechaba para elegir a un varón fuerte para que sea el compañero de su hija. Él se acercaba al futuro yerno, conversaba con él, luego le ofrecía a su hija.

## Ani pishta

Inin kepen yobano jee (dos veces)

Ronin inin kepenbani jee (dos veces)

En rabe abanon jee (tres veces)

Nokon kori xeati (dos veces)

En mia amabaan (dos veces)

Waron rakayamawe

Shinantaniki (una vez)

Min Shinantaniki (una vez)

Ea bewa inawe (dos veces)

Ebe noma nomacho (tres veces)

<p>1.</p> <p>Y Y Y Y Y X X X X X</p> <p>Ingresan dos damas cargando una tinaja. Detrás dos varones, uno tocando la <i>paca</i> (instrumento musical de viento) y el otro un tambor.</p>	<p>2.</p> <p>Y X Y X X Y X Y</p> <p>Forman círculo alrededor de la tinaja, sirven el masato (licor de yuca).</p>
<p>3</p> <p>Y Y Y Y Y X X X X X</p> <p>Forman dos columnas. Cantan mareados y se retan en el centro.</p>	<p>4.</p> <p>Y Y Y Y Y X X X X X</p> <p>Luchan entre varones, luchan entre mujeres.</p>



Fuente: [www.impetu.pe](http://www.impetu.pe)

## Bibliografía

- CHANDLER, Daniel. (1998). *Semiótica para principiantes*. Quito: Abya - Yala.
- GEERTZ, C. (1973). *Visión del mundo y análisis de símbolos sagrados*. Lima: PUCP.
- GRUPO LITERARIO NUEVA CRÓNICA (2007). *Camino de Ayrabamba*. Lima: Canta Editores.
- KARTEN. (1981). *Diccionario*. Buenos Aires. Karten Editora S.A.
- HELBERG CHÁVEZ, Heinrich. (2001). *Fundamentación Intercultural del Conocimiento*. FORTE - PE. Lima.
- WELLEK, René y Austin Warren. (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Editorial GRESDOS.
- LIZÁRRAGA, Karen. (1988). *Identidad nacional y estética andina*. Lima: CONCYTEC.
- YAMPAR HUARACHI, Simón. (1995). *Pacha-kutti Kandiri en el Paytiti*. Ediciones Qaman - Pacha-CADA. La Paz -Bolivia.
- REGALADO DE HURTADO, Liliana. (1993). *Sucesión Incaica* (1ra ed.). Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú -PUC.
- WARMAYLLU. (2010). *Educación, arte e interculturalidad*. Lima
- Reis, Carlos y Lopes, Ana (1995). *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Imprenta Calavatra.
- TAREA. *Revista de Educación y Cultura*. (2009). *Fortalecimiento de capacidades: reforma del Estado y visión del país*. Lima: P., JACINTO (2009, setiembre). *Expresiones orales iconográficas en el guerrero arawak-ashaninka: Perú*. Ponencia presentada en la Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Post Grado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
- ROMEU, Vivian. (2010). «Semiótica y arte. El papel de la primeridad en los procesos de comunicación estética», en *Razón y palabra*. Primera Revista Electrónica en América Latina.

MILLA VILLENA, Carlos. (1983). Génesis de la cultura andina. Lima: Fondo Editorial Cap.  
ESPINOZA SORIANO, Waldemar. (1990). Los Incas. Lima: MARU Editores.

Especializada. Nº 72. Artículo disponible en línea en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Monotematico/11\\_Romeu\\_72.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Monotematico/11_Romeu_72.pdf)

El arte amazónico en la actualidad y su influencia en el arte  
[www.upf.edu/iuc-jornades/artamazonic/regina\\_polo\\_muller.pdf](http://www.upf.edu/iuc-jornades/artamazonic/regina_polo_muller.pdf)

Ñuera uaido:

## Introducción al estudio de la poesía minika



*Anáneko: casa ancestral minika*

## Justicia cognitiva y ciencia literaria en Colombia

Colombia es un país multiexcluyente, pluriracista, ricamente clasista y cognitivamente prejuiciado. Uno de los promotores de esta tara mental, de violentas injusticias sociales y políticas, es, sin duda, la universidad. Ella, en sus diversos modelos (universidad conventual, nacional, liberal, pública, privada, de la rentabilidad, del conocimiento), ha sabido ignorar sistemáticamente los saberes indígenas (sean afro o nativos) e imponer el pensamiento grafocéntrico como única medida del saber legítimo sobre el territorio colombiano.

Aun cuando nuestros científicos sociales se ocupan de las culturas ancestrales, lo hacen apenas porque ellas son su objeto de estudio; no porque ellas suministren dinámicas del conocimiento o formas del arte dignas de ser aprendidas, preservadas y hasta enseñadas como parte de la formación básica de los universitarios. Gracias a este rechazo hispánico en contra de todo lo no hispánico, hoy en día la sociedad colombiana tiene un reto inaplazable, esto es, darles a las culturas indígenas un espacio de liderazgo en la academia.

La universidad se encuentra en el punto más alto de su crisis de legitimidad, pues se ha construido de espaldas a la diversidad cultural del país y como una institución más del adoctrinamiento y la colonización del pensamiento. Para una universidad que quiera brindar una alternativa a la comercialización del saber, el pensamiento indígena representa una asombrosa alternativa en todas las disciplinas.

La ciencia literaria que se imparte en nuestras universidades tiene una deuda difícil de negar. Durante los más de 200 años de vida republicana, nuestra literatura se ha obsesionado con el vasallaje a la escritura y a las formas expresivas trasplantadas desde Europa a América: novela, cuento, poema, ensayo, etc.

La subordinación de nuestras letras a las recetas preestablecidas por Europa para la práctica de la imaginación ha rechazado cientos de posibilidades distintas de representar y conceptualizar la vida humana, animal y vegetal en los diversos países de Colombia que no son colombianos en el sentido cultural del término, es decir, prohispanicos, católicos y monolingües. No lo son y no tienen que serlo puesto que no emplean el español para pensar las relaciones entre seres vivos y territorio.

De ahí que tanto la ciencia literaria como la literatura en Colombia hayan ignorado que en el territorio colombiano, con un total de 65 lenguas nativas vivas y más de 104 culturas

distintas, también existen formas desconocidas del arte verbal y no verbal por fuera de la escritura y de los géneros literarios inventados en Europa. Para los estudios literarios el pensamiento indígena se reduce a mitos, leyendas y fábulas. Es decir a forma foráneas que no les permiten a los indígenas expresar la profundidad de sus conceptualizaciones y visiones.

Bajo esas categorías exógenas se invisibilizan cientos de géneros poéticos y discursivos con otros nombres, estructuras, estilos y funciones cognitivas, que por su grado de elaboración y por su factura estética serían dignas de ser enseñadas como grandes conquistas de la imaginación humana. No se enseñan, precisamente –así lo debe prescribir el dispositivo hegemónico monocultural– porque podrían en riesgo las formas del pensar institucionalizadas, en las que la cultura dominante ampara sus visiones de mundo y divulga sus valores. Si enseñáramos las formas del pensamiento indígena en las escuelas y universidades transformaríamos, enriqueciéndola, la literatura colombiana en su conjunto y, por ende, abriríamos espacios inéditos para pensar la sociedad y la historia del país.

La ciencia literaria ha divulgado la idea de que la ficción es un invento exclusivamente europeo. Pero la ficción es una de las necesidades fundamentales de lo humano y en cada cultura se manifiesta para acompasar el pensar y el vivir en el mundo. La justicia cognitiva no llevaría, entonces, a actuar de la mano de la diversidad cultural del país. Por eso es indispensable que los científicos de la literatura y los estudiantes en general estén dispuestos a aprender esas elaboraciones de aparición de la imaginación, presentes, precisamente, en culturas no occidentales que, literalmente, ponen en cuestión el proyecto de la sociedad burguesa, del capitalismo y la globalización. Las ficciones indígenas no son pre-capitalistas o anti-capitalistas. Ellas surgieron en una dimensión del pensar que ha existido y se mantiene intacta en algunas regiones del

continente aún a pesar de la irrupción del capitalismo y muy al margen de sus lógicas de rentabilidad del mundo. De hecho las ficciones indígenas constituyen una alternativa poco explorada en la comprensión de los fenómenos de la imaginación.

¿Qué aprenderíamos de la imaginación indígena, si la ciencia literaria se descolonizara y se ocupara también de las formas expresivas indígenas? Un curso de literatura argentina me llevó a un poema en el que encontré dos versos que me afectaron para siempre: «Pero a ti, dulce lengua de Alemania/ Te he elegido y buscado, solitario» (Borges, 1987, 392). Durante muchos años fueron mi consigna y me acompañaron en el estudio de la literatura alemana, hasta que un día leí una invitación a aprender muchas lenguas y no solamente las del lado europeo, sino también las del lado de acá.

Una escritora alemana explicó después de la Segunda Guerra Mundial que «die Sprache ist das Gedächtnis der Menschheit. Je mehr Sprachen man lernt, um so mehr nimmt man teil an der Erinnerung der Menschen, die aus allen Sprachen besteht» (Domin, 1968, 195). Las lenguas son la memoria de la humanidad, las claves del planeta. Entre más lenguas aprendamos, mayor comprensión alcanzaremos del conocimiento humano que está compuesto por todas las lenguas.

Así que el idioma alemán me mostró las obras de decenas de apasionados por las lenguas indígenas y dos de ellos, Konrad Theodor Preuss y Theodor Koch-Grünberg me hicieron un regalo valioso, me hablaron de la lengua miníka. A esta lengua y a mi profesor de miníka, el sabedor Jitómaña Jitómagaro, debo las horas de estudio más bellas que recuerde, llenas de sorpresas y explicaciones etimológicas dignas de la literatura fantástica. Si el conocimiento humano está guardado en todas las lenguas del mundo, entonces la lengua miníka tiene mucho que enseñarnos, algo que ya no vemos en las lenguas europeas,

pues las antiguas lenguas indígenas europeas han desaparecido. Algo que podría ser útil para mi profesión de escritor y para mi pasión por la enseñanza de la literatura.

No obstante en mi formación universitaria abundaron los cursos sobre la teoría de la novela, del cuento, del poema. Jamás me hablaron de formas literarias canonizadas por fuera de Europa. Así que hablar de la teoría de los géneros poéticos *jagagi* y del *ruaki*, para mencionar apenas dos géneros poéticos de la cultura *minika*, resultaría aún hoy insostenible en el ámbito de la teoría literaria, pues muy pocos profesores aceptarían que al igual que en las universidades occidentales, en la *anáneko*, la universidad de los *minika*, también se estudian y practican complejos mecanismos mentales de producción y actualización de la ficción. Resulta difícil de aceptar que haya un tipo de intelectual iletrado, analfabeto, que sin haber publicado un solo libro se encuentre a la altura de un doctor en literatura o de un premio Nobel.

Ese intelectual es el *roraima*, uno de los líderes del pueblo *minika*. Los *minika*, con una población aproximada a las 3.000 personas, se identifican como hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce (*diona*, *jibina*, *farekatofe nairai*) y a estas plantas sagradas les dedican una disciplina cargada de cantos. Es cierto que hay apenas unos 500 hablantes activos de su lengua, el *minika*, y de esos hablantes nativos son muy contados los que se dedican al oficio de *roraima*, es decir, el que sana con el canto, el que entrega la palabra dulce: *ñuera uai*.

Pero estos poquísimos cantores son los portadores de una sabiduría que ha perpetuado al pueblo *minika* en clanes pequeños, de unos veinte integrantes, y refugios de abundancia y fertilidad entre los ríos Kotue (Igaraparaná) y Uriyanamani (Caquetá) de la selva amazónica colombiana. El *roraima* no es un cantante por pasatiempo. Es el portador del conocimiento general sobre plantas, animales, enfermedades, alimentos, clima, herramientas.

Él ha sabido cultivar y perfeccionar elaboraciones comunicativas aptas para el registro, la administración y la transformación del conocimiento médico ancestral. Los *roraimaitai* han resistido a la invasión cultural y a las masacres sucesivas (caucherías, fiebre de pieles, iglesias, guerrilla, narcotráfico, paramilitares, ejército) con su palabra de poder, consignada en narraciones de largo aliento (*jagagiat*) y cantos de estilos, funciones y ritmos diversos (*ruakiat*). Han resistido, sin nuestra ayuda, a los numerosos embates de los representantes del capitalismo en todas sus variantes.

Justicia cognitiva y estudios de poesía indígena sólo puede significar que en el programa de las cátedras de literatura se incluya la diversidad epistémica, es decir, que se hable de y desde las múltiples formas de producción del conocimiento que existen en el territorio colombiano.

Que así como se habla de barroco, de realismo, de vanguardia, de posmodernidad, de estudios poscoloniales o decoloniales, así mismo se hable de las categorías del pensar indígena y que se les explique desde su propia historia y no desde un reduccionismo típico de cierta comodidad intelectual eurocéntrica, negada a aprender lenguas indígenas. Son famosas las antologías de mitos y las leyendas indígenas, pero brillan por su ausencia los estudios sobre el *jagagi* y el *ruaki*. Todo género discursivo es una forma de pensamiento establecida y legitimizada en el mundo social (Völker, 2005).

Es decir, la historia de un género discursivo está acompañada de un proceso técnico-cultural muy complejo que, de entenderse como una conquista del conocimiento, ayuda a explicar una etapa del pensamiento de la humanidad. Detrás de todo género discursivo se halla un modelo cognitivo que ha alcanzado, gracias a determinadas prácticas culturales, útiles en la vida de una comunidad, ciertos modos de ser en el mundo. En diálogo con los abuelos Jitoma Fairinama y Jirekuanio

Monayatofe, los líderes del clan Jitomagaro (descendientes del sol), llegamos entender que los idiomas, y sus productos los géneros discursivos, pueden ser concebidos como partos de la tierra, es decir, que su evolución y constitución son el resultado de la interacción entre el territorio y los seres que la habitan y cultivan.

La experiencia de y sobre el mundo se consigna en el idioma que protege y expresa un territorio. Un género poético no es, por tanto, apenas una estructura retórica y un léxico; también una materialidad física que porta su «historischer Index» (Benjamin, 1974: 577), es decir, su existencia social particular, su factura, su aura. Por tanto el índice histórico de un género discursivo es todo aquello que lo vincula por su «forma-de-haber-sido-pensado-y-hecho» a una época determinada de la educación de los sentidos humanos. Y por oposición a otros géneros discursivos, a otras formas de uso del conocimiento, un género discursivo puede ser fundado, reproducido, enseñado, funcionalizado, instrumentalizado, trivializado y, en muchos casos, desvirtuado, marginado, negado, sustituido, olvidado y, finalmente, borrado de las prácticas culturales de un territorio de acuerdo con las ideologías dominantes; tal sucedió con la poesía aborigen colombiana.

### *Kirigai*: canastos del conocimiento



*Niños minika portadores de los ruakiai o cantos ancestrales.*

Cuando llegué al territorio de los minika, todavía pensaba en mito y canto siguiendo las etiquetas que me habían enseñado en la escuela y la universidad. Pero pronto tuve que abandonar estas nociones y cambiarlas por la de *kirigai*. Para Jitoma Fairinama y Jirekuanio Monayatofe el conocimiento es un bejuco que se va urdiendo a la par que se cuenta la historia de las plantas de poder, imaginadas como ancestros de los humanos.

De hecho, *kirigai* nos fue definido por Jitoma Fairinama como «el hilo sembrado y visionado». Este término enuncia, al mismo tiempo, las diferentes formas expresivas en las que se muestran sus prácticas rituales y sus saberes ancestrales. En una palabra, sus modos de sentir y de representar el mundo. Por eso nos

resultó más ético y respetuoso hablar de *kirigai* que de mito o poema.

Este cambio nos permitió 1) comprender el grado de elaboración mental de tales formas expresivas verbales en íntima relación con las no verbales y provenientes de las dinámicas humanas en la selva tropical, y 2) ampliar, de paso, el repertorio de categorías para el análisis de los fenómenos de la imaginación poética desde una sensibilidad no occidental. *Kirigai* podría ser traducido literalmente, sin más, como canasto, pero esta simplificación de la experiencia colectiva milenaria a un significante de poco valor social entre los occidentales subestima el proceso de elaboración cultural que le subyace y, por ello mismo, deja de lado su capacidad imaginativa.

*Kirigai*, en tanto que representación mental concretizada en una forma material, nos abre una perspectiva nueva para pensar la poesía en general. Para entender el concepto es indispensable descomponerlo en sus elementos constitutivos –aplicando el rigor de la filología *minika*–. Lo que implica hacer a cada sílaba un seguimiento etimológico desde la memoria del clan Jitomagaro y desde sus significados de vida. Así, el *kirigai* tejido, ya en uso, revela la capacidad imaginativa o el *kiode* (visionar), la búsqueda del conocimiento o *kirinete* (atrapar, recoger, seleccionar) y el procesamiento de los saberes o *rite* (engullir). Este último paso no solo se relaciona con la ingesta de alimentos, sino principalmente con la recepción y administración de energías individuales y sociales.

De hecho, en uno de los *ruakiai* que hemos aprendido con los abuelos *minika* se insiste en que el *roraima*, cuando entona sus mensajes en las celebraciones, viene principalmente a prepararse intelectualmente y no tanto a comer: «*finorizaibitikue, guizaibiñedikue*», repite varias veces con la dulzura del agradecimiento. Así se canta indicando la función nutricional del conocimiento. El conocimiento es el

perfeccionamiento de la persona y no solamente del instrumento elaborado. Por eso mismo el *kirigai*, en tanto proceso requiere una fase de finalización o perfeccionamiento llamada *gaitade*, es decir, apretar el tejido. Por otro lado, los abuelos *minika* nos explicaron que *kirio* es un tipo de bejuco de gran flexibilidad y que *igai*, a su vez, es un hilo o cordel que suele ser interpretado como el aliento de los ancestros.

Y dentro del mismo campo semántico encontramos la palabra *kiraigiai*, caja torácica. Así que *kirigai* no es apenas un canasto o una mochila. El *kirigai* no es un instrumento que se usa para transportar, guardar o procesar cosas; más que su función puramente práctica, interesa el *kirigai* como un operador mental que permite un pensar unitario y ramificado en múltiples direcciones. El *kirigai* representa un tejido de ideas, de episodios, de personajes: es una imagen táctil, que se encuentra al mismo tiempo en un adentro (las costillas) y en un afuera (lo cargado) de la vida.

Lo pensado y el pensar guardan una relación complementaria. Ese afuera y adentro van unidos por el aliento de vida, el bejuco, de los ancestros. Cada *kirigai* reproduce en su tejido una manera particular de concebir el vínculo entre lo uno y lo múltiple, es decir, entre el saber (el hilo de aliento de los abuelos) y las plantas (los bejucos, las cortezas, la coca, el tabaco, la yuca) y los animales (la boa, el águila). Según el tipo de tejido de una hoja se establece un vínculo con el ala del murciélago, la rabadilla del tintín, las costillas de la iguana, las patas del cucarrón (Kuyoteka, 1997: 21).

Al mismo tiempo, deberíamos decir que el *kirigai* es un dispositivo que registra, reescribe y administra el conocimiento acumulado por la cultura *minika*. De tal forma que cuando se le destapa, siempre se le actualiza en la práctica ritual, en la que el bejuco tejido se transforma en elaboración, mensaje de sanación. Hombre que no sepa tejer el *kirigai*, nos dijeron, no está preparado para tejer familia, para ser portador y

transmisor del conocimiento, es decir, para contar y cantar, esto es, para recordar a los primeros ancestros y curar enfermedades.

El artefacto *kirigai* no importa que sea gigante, diminuto, de fibra más delgada o gruesa; no importa que sea más bien una imagen mental tiene el poder de organizar y de transmitir experiencias humanas derivadas de la auscultación del mundo y de los seres que lo conforman. Podemos decir que el *kirigai* es incluso un órgano del cuerpo humano y a la vez un ser vivo de la naturaleza.

Esta doble condición de origen explica el por qué los *minika* y en general las culturas indígenas cultivan con tanto esmero la cestería, los tejidos. El tejer les recuerda sus historias de origen, sus cantos de sanación, el modo de construir sus casas. El sistema de pensamiento que se oculta en un *kirigai* está inmerso en su arquitectura, su forma de narrar, de cantar, de cultivar, de organizar el clan. El idioma mismo semeja al canasto.

El verbo *ite* (dar, existir) vale con apenas algunas modificaciones imperceptibles de tono para el presente y el pasado. Su invención de la realidad es, por eso mismo, múltiple y única, reciente y primigenia. Varios bejucos, varias cintas de corteza, varias hojas de palma se funden hasta dar forma a un objeto exclusivo que es síntesis del mundo, sin que eso haga posible pensar en que lo producido está alejado de lo humano en sí mismo, que es en su estructura más interna un entretejido en varios *itofe* (esquejes y episodios) que, bien sembrados, sirven para regular la vida del individuo y de la humanidad. Condición para este entretejer de saberes y de experiencias es, paradójicamente, el estado de orfandad, de humildad y despojo frente al mundo material, que debe caracterizar la búsqueda intelectual del sabedor. La orfandad del aprendiz es la condición *sine qua non* para ser un maestro en el tejido de palabras de poder.

El modelo es tomado de *diona*, la planta de tabaco, que, luego del gran incendio que padeció el planeta, supo crecer de entre las cenizas y volver a dar vida a quienes le aprendían de su disciplina, consistente en el diálogo permanente con las plantas. El tejedor del conocimiento es, por tanto, un *jaieniki*, un ser dispuesto a hacer dieta (nada de sal, nada de carne, nada de sexo, nada de hijos) para tejerse desde sí mismo y, así poder enseñar a otros el *iyino* o poder de las plantas.

Al hablar del *kirigai* como un canasto de conocimiento lo equiparamos a la enciclopedia, es decir, a un sistema de categorías que funda y regula el mundo. La enciclopedia, como sabemos, establece los caminos, las redes, que sustentan el mundo. Así pues el *kirigai*, como dispositivo mental, siguiendo el pensamiento *minika*, también codifica un lugar en el cuerpo del individuo y en el de la colectividad.

Es más: los *kirigai* son responsables de las formas de socialización y de mutua afectación entre los diferentes seres que integran una colectividad, un ecosistema. Canasto del conocimiento se refiere también a una tesis sostenida por Koch-Grünberg en torno al origen del arte en la selva. Al pensar el arte en las culturas amazónicas nos encontramos muy próximos a las primeras formas de emergencia y necesidad de lo imaginario, aquellas que todavía explican la relación lenguaje/naturaleza de manera explícita (Koch-Grünberg, 1920: II).

A esa naturaleza se suma, según el mismo investigador, una «fantasía floreciente» (Koch-Grünberg, 1920: III), propia de los relatos indígenas. De ahí que el *kirigai* se pueda ver como la estructura de lo imaginario: un complejo de valores, tradiciones y de alientos. Es decir, el lugar de la producción de las concepciones y que, de acuerdo con las versiones de los sabedores, corresponde a la caja torácica y al corazón. Cada uno de los *kirigai* que conforman el cuerpo, pues a su vez, todo organismo es un sistema de *kirigai*, está interconectado

o por inclusión o por intersección. Ninguno está de más o es sobrante. Ninguno es más que el hombre o menos que él. Más bien lo describen y lo contienen. Lo humano depende de su tejido con las abejas, con los micos churucos, con la yuca, con la piña, etc.

Del mismo modo, se podría presentar la gran diversidad de los géneros poéticos *minika*, esto es, las maneras de elaborar las categorías que fundan el mundo, como descubrimientos alcanzados en el estado de emergencia de la imaginación. Sabemos de la existencia de más de cincuenta géneros o *kirigatai* singulares en su lenguaje, estilo, uso y hasta en su extensión. Además se clasifican según su función didáctica, política, medicinal, ecológica, ritual, etc. O por el rango que ocupe su productor o productora o su receptor o receptora. O por la ocasión, la época del año o el grupo al cual pertenezcan sus usuarios. O por el pedido que se les haga a los invitados a una ceremonia.

La lista de géneros y subgéneros es larguísima, como larguísima es la lista de frutas, árboles, flores, seres alados, seres acuáticos, seres del submundo, seres luminosos, seres redondos, alargados, seres protectores, esencias, etc. Esa coincidencia entre multiplicidad de seres y formas de representación respalda la riqueza de las elaboraciones poéticas humanas en general y *minika* en particular. De estas últimas poco se dice en nuestras academias y se encuentran, por efecto del desprecio cultural, secretamente prohibidas a nuestros hijos.

### El *jagagi*: el arte de tejer comunidad



Entrada y salida de la anáneko.

El *jagagi*, aunque de corte más bien expositivo y narrativo, es una obra dialogada de gran poder de cohesión social, pues el momento de su ejecución coincide con un diálogo directo entre el *roraima* y la comunidad. Y esto quiere decir, entre otras cosas, que el público escucha, asiente, reafirma, contradice o entona las palabras del sabedor y de los personajes. El público es coro y evaluador del talento del contador del *jagagi*. Con onomatopeyas o juicios abreviados el público participa del proceso de creación del *jagagi*. Así se utilizan expresiones como *jí* (para asentir), *jmm* (para contrastar y aumentar la expectativa), *uáfuenta* (para reafirmar: «¡Así fue!»).

A esta versatilidad del estilo del *jagagi* se suman su gran diversidad temática y su capacidad para incluir otros *kirigatai*. Del *jagagi* se desprenden, desde un punto de vista temático,

tanto los otros *kirigatai* desarrollados en una ceremonia (*fakariya*, *baijonia*, *ruaki*, etc.) como los otros empleados principalmente en la educación (*yetarafue*) o en la curación (*jira*). Todos más bien coyunturales pues desarrollan los motivos y las figuras presentadas en los *jagagiat*. Canastos como el *yetarafue* y el *jira* pueden llegar a ser más eficientes, inmediatos y hasta vistosos que el *jagagi*, pero nunca tan diversos en su repertorio de recursos expresivos.

La gran diferencia que tienen entre sí estos *kirigatai* es precisamente que el *jagagi* da fundamento al origen de la cultura en general y al del clan en particular, mientras que los otros lo reafirman. El *jagagi* da lugar a la cultura, porque nombra por primera vez el mundo y los seres que lo habitan, los organiza, los dota de un territorio, de una función y les determina su quehacer, sus poderes, en mutua interdependencia. Es en el *jagagi* donde nacen los clanes, los ríos, los pozos, las cascadas, las plantas sagradas, los alimentos; donde se ponen a prueba las leyes morales, intelectuales, los órdenes ecosistémicos.

Los saberes se amplían, se restringen o se modifican, según intensidad, extensión, intención y situación de los hablantes y oyentes. En esta pluralidad de secretos radica el riesgo de cantar un *jagagi*, pues quien lo hace destapa un canasto de poder que de no ser dominado con solvencia podría ocasionar males al *roraima* y a toda la comunidad.

El *jagagi* puede ser, por eso mismo, muy breve, largo o de una extensión equiparable al paso de los días enteros. Es peligroso, de otro lado, porque el *kirigai* del *jagagi* contiene el origen, el presente y la historia de una humanidad. De ahí que se trate de un canasto bastante protegido y secreto. De ahí que la invasión cultural siempre haya intentado substituirlo por los relatos bíblicos o prohibirlo, como sucedió durante las caucherías. De hecho la colonización del pensar *minika* ha tratado de contaminar los *jagagiat* con nombres y motivos cristianos, lo que ha afectado terriblemente la identidad de los

clanes y de sus integrantes, quienes se ven obligados a portar un nombre judeo-cristiano, en detrimento de sus nombres de animales o plantas. Pero los *jagagiat* resisten, crean un vínculo indivisible e invisible para el invasor entre el ayer más remoto y el presente más inmediato.

Literalmente, *jagagi* significa «tejido de hilo y aliento de los ancestros». Es decir, el mismo aliento que creó al mundo en el pensar, en la palabra y en el sueño. Los creadores del mundo son aquellos que tocan lo imaginario, «fore», lo misterioso, «jana», el estado de desautomatización de los sentidos y del pensar, «nikai» (Preuss, 1994: 18). Por eso la creación del mundo no sucedió, sino que sucede, sigue sucediendo, viene sucediendo en el trance individual o colectivo que experimentan los narradores del *jagagi*. Parir el mundo, cuidarlo, no fue simplemente la tarea de los antepasados, sino que es la tarea de los vivos de hoy, quienes en su aprendizaje con los antepasados, que nunca se han ido, van haciendo y conociendo cada ser de la naturaleza, los visibles y los invisibles. El *jagagi* está vivo cuando se narra, es decir, cuando se activa como hilo conductor de la colectividad, cada vez que alguien abre su canasto y lo hace vivible, aplicable.

De tal forma que la creación del mundo, el origen del clan, el descubrimiento de las enfermedades y de las medicinas, las vivencias de los seres en el mundo no son propiamente narradas, sino experimentadas, celebradas, discutidas. Hay tensión, nerviosismo, en quien cuenta y en quienes escuchan los *jagagiat*. Se corre el riesgo de convertirse en un tema no tratado apropiadamente, se corre el riesgo de no aprender a corregir los errores de un personaje fracasado.

Lo especial del *jagagi* es su estilo y su estructura narrativa, ambas ligadas a cierta atmósfera de anticipación. Los *jagagiat* se deben narrar por *itofe*, una palabra visiblemente emparentada con la abundancia, el crecimiento y la búsqueda del conocimiento. Los *itofe* o episodios son la metáfora del trasegar

de un sabedor en la vida, las etapas de la planta desde su germinación hasta su emerger en el mundo de arriba. Estrictamente analizado, el concepto *itofe* (estaca o esqueje) se puede definir a partir de los siguientes elementos: *igai* (hilo invisible), *toi* (mascota o lo domesticado), *fede* (volar, ascender, crecer) y *feñede* (que no se olvida). En síntesis el *itofe* hace referencia, entre otras cosas, al origen de la agricultura entre los *minika*, entendiendo que el hilo invisible o la sabiduría ancestral ha permitido domesticar la naturaleza para que ella crezca al servicio de lo humano y no se olvide pues la naturaleza domesticada recuerda e ilustra los procesos vitales.

Ejemplos de *itofe* en la agricultura *minika* son *farékatofe* (la yuca dulce) y *juzítofe* (la yuca brava), porque crecen por esquejes o estacas. El *itofe* del *jagagi* recuerda el ideal de que una obra de arte es un organismo vivo. Es decir que tiene su ritmo propio y nace y crece, según se alimente. La teoría que explica las características del *jagagi* pareciera ampliarnos esta percepción de lo estético. Los *minika* le dan el nombre de *itofeniai*, es decir, etapas de formación de un retoño, de un feto.

Narrar por *itofe* significa, entonces, mostrar lo narrado como un proceso vital. Nueve *itofeniai* hemos podido identificar dentro de la estructura narrativa de un *jagagi*, nueve como los meses del embarazo. Cada etapa correspondiente a un tipo de palabra de poder: *taino uai* (palabra de la nada), *fia uai* (inspiración), *komuya uai* (formación), *jenuai uai* (búsqueda), *jaieniki uai* (palabra del huérfano), *jorema uai* (conexión con la esencia), *fakariya fnoriya uai* (preparación), *rafue uai* (celebración) y *nimaira yoneraima uibira* (saber portar la sabiduría). Cada etapa puede ser leída también como un capítulo, pero no como un capítulo independiente, ni como capítulos organizados linealmente. Ninguna de estas nueve etapas puede ser vista como el comienzo o el final de una historia.

Más bien son perspectivas desde las cuales se puede referir la historia de la humanidad o sus respectivas transformaciones. Algunos de los *jagagiai* insisten más en un *itofe* que en otro o centran más la expectativa en la preparación que en la administración de la sabiduría y así un sinnúmero de posibilidades. Son opciones para el pensar que descontextualizan y recontextualizan los saberes, los sistemas de representación del mundo. Eso demuestra, además, que el *jagagi* se puede transformar constantemente utilizando procedimientos simples.

Cuando los sabedores cuentan un *jagagi* suelen decirnos que ellos no son los inventores, que fueron otros, tal vez un abuelo, tal vez un tío. Esta advertencia les facilita la tarea de ajustar los hechos de la ficción a la circunstancia más inmediata. Cuando quieren terminar su relato, suelen recordar que ellos cuentan como lo pueden contar, pues «jáiimie jiaínodo yote», dice Kuegaromui (2013: 53), es decir, otros lo narrarían de otra manera, con más o menos aventuras, encuentros, luchas, combates, trucos, bromas, prohibiciones, cantos, consejos, etc. Otros lo narrarían con pesadez y longitud o con fugacidad y velocidad, pues son conscientes del hecho ficcional: «fia jagaiza» (Monayatofe, 2013: 79), es puro *jagagi* y dentro del *jagagi* se pueden resumir o alargar las acciones. Alguien dice «¡Siembra este esqueje! y de inmediato se puede arrancar el tubérculo de la yuca». Esta suele ser la lógica narrativa de una *jagagi*. Lo dicho se vuelve mundo.

Esta maleabilidad del material verbal les autoriza a los contadores de los *jagagiai*, de algún modo, a cortar o a alargar la historia, a eliminar o a incluir personajes. Asimismo, y ya que la estructura general del *jagagi* también lo permite, se pueden adicionar diálogos entre los personajes fijos y sus respectivos *joriai* (seres protectores o guías) o inventar cantos funerarios para conmemorar y recordar la muerte de algunos personajes. Los personajes en su conjunto tienen una propiedad esencial, la *fnoriya* o capacidad para transformarse y por eso nunca mueren realmente.

Más bien pasan de un *jagagi* a otro, a veces con el mismo nombre o con otros muchos nombres. De un canasto pasan al siguiente, sin importar la medida de lo causal o lo esperado. Y pueden ser, al mismo tiempo, el ancestro más remoto o el pariente recién nacido, el salvador y villano de la cultura, la comunidad en su conjunto o una parte de ella, el cómplice de los crímenes o la víctima. Hay una inestabilidad fundamental en estas figuras que nunca les permite ser de una forma y con una identidad definitivas, sino todo lo contrario, siempre en cambio desde un abajo profundo, desde lo más acuático hasta lo más etéreo. Por eso no debe sorprender que un *minika* tenga muchos nombres a lo largo de su vida, dependiendo del perfil, del manejo que le haya dado a sus acciones.

### **Yúkote: El intelectual en el *jagagi***



Jefrey, el *fakariraima* que canta el canto de entrada a la *anáneko*.

La admiración por el *jagagi* nos llevó (a Jitómaña Jitómagaro, a Ayaingo y a mí, Yófuera Jemí) a grabar, transcribir, traducir y editar una antología de seis *jagagiai* con un tema y un personaje comunes. He resumido el argumento del *Dijoma jagagi* en un ejercicio de reescritura que no muestra las virtudes originarias del género, pero que me sirve para explicar de qué quiero hablar.

### **En jugo de liana**

Una muy antigua, entresacada de las plantas. Una idea entre sonidos de agua y estudios de vuelos. El *aima* dietaba con jugo de liana. Y fluía en gota de frente y era boa y

madre y águila. Con un cernidor, la hija cortejaba a la gota. No sabía que era parte del viraje. El padre tragado, dentro de la boa, se defendía con miel de tabaco, un colmillo jaguarino y una voz de abejorra. Cortaba por ríos, por bañaderos, y sentía el rasgarse de costillas. Cada vez que salía de la boa, apenas era la noche de la toma. Y siempre se veía pintado por la hija en águila de nubes oscuras. O volaba sobre la otra, la hermana, sobre el esposo impaciente, pues ya se sacaban los piojos distantes. A veces se prohibía el dormir y otra o la misma hija rescatada de la boa lo amarraba a su propia hamaca y lo ahumaba para los invitados. Tal vez el viraje se detenía en un árbol que no era ella sino su hermana, la tullida, con el ojo de la boa, del águila, de las hijas, del marido. Que no era ella sino su hija la que lo tentaba con huevos de águila, con carnes de boa. Durante los regresos, los devorados le decían que la hija lo admiraba e iría por los bañaderos anunciando que el padre sacaría del estómago de la boa las garras de águila que germinan la yuca.

La historia del padre que se transforma en boa y luego devora a la hija no se refiere explícitamente al incesto, tal como creeríamos en una primera lectura. La transformación del humano en animal con la ayuda de la planta, proceso que se denomina *fñoriya*, plantea en primer lugar un acto de conocimiento, una carrera intelectual o una formación científica. Sólo el conocimiento de la tierra y sus especies, es decir, de sus formas de parir seres, da lugar a la experimentación, a la imitación de la naturaleza. Así que para los *minika* el conocimiento de la naturaleza está sintetizado en el *jagagi*. Mediante los *jagagiat* se nos recuerda a los humanos cuál fue el origen de los seres y de los saberes.

Por su condición de ilustrado, Dijoma es un ser especial, es el intelectual, el sabedor, el *aima*. Dijoma es esencia y poder

de la planta de tabaco, *diona*. No contento con el estudio de esta planta de protección y sanación, se pasa a la especialización en la planta de transformación. Una de ellas es la *nuida*, una liana de poder que es a la vez línea (*da*) y boa (*nuio*). Cuando Dijoma aprende a procesarla, se dedica a probarla en su propio cuerpo. Así adquiere las propiedades de la planta, de la boa y del concepto. Se transforma en concepto, en medida del conocimiento y, por supuesto, en peligro.

Dijoma es una figura iridiscente y puede ser el centro de la estabilidad o de la destrucción del mundo *minika*. Al comparar las versiones, pudimos constatar que el personaje aparecía asociado a un término reiterado. *Yúkote* parece ser la palabra clave del *Dijoma jagagi*. *Yúkote* hace referencia al fracaso en la administración del conocimiento. A Dijoma se le encomienda el cuidado del conocimiento en el proceso de humanización, pero abusa de su sabiduría. «Dijoma *yúkote*», dice explícitamente el *jagagi*.

Es decir, Dijoma rebasó los límites de su poder. Y al hablar de Dijoma el *jagagi* no se refiere a una persona simple y común dentro de la sociedad; todo lo contrario, a un ser singularmente virtuoso, que por su gran disciplina y sensibilidad ha alcanzado el conocimiento de lo humano a través de la observación y la experimentación del parto de la tierra. En pocas palabras: el gran sabedor, después de aprobar todos los exámenes de la universidad ancestral más rigurosa, el *gagtbiri*, no logra sustentar satisfactoriamente su tesis de doctorado. Mostró el conocimiento adquirido, pero no demostró el control sobre el conocimiento.

¿A qué se debe este fracaso del *aima*? A muchos errores. Uno de ellos, el abuso de la sabiduría, de la ciencia y de la tecnología. Abusó del poder de las plantas, *iyino*, que le habían entregado sus maestros para la humanización y la armonización del mundo, abusó de este poder en la satisfacción de sus deseos más íntimos y lo empleó en el sojuzgamiento y la destrucción de su propio pueblo. No supo

guardar dieta, no supo controlar sus ansias de poder y convirtió el conocimiento en un arma de destrucción masiva.

Así fue que su poder, primero, se convirtió en *nuiio* (boa), devoró a su hija mayor, se devoró a sí mismo y luego a su pueblo y hasta a pueblos de culturas muy lejanas. La astucia que le caracterizaba le sirvió para salir de su imaginación, pero una vez fuera de la *nuiio* fue víctima nuevamente de la soberbia. Su *iyino* se transformó en un *nuikt*, gavilán, o, según algunas versiones, en un *májaño*, águila. Siendo ave de rapiña, depredó a su esposa, a su hermano, a casi toda población humana. En algunas versiones del *jagagi*, la sociedad reacciona y se organiza para corregir tales excesos del intelectual. De ahí que la hija menor de Dijoma, asesorada por algunos sobrevivientes, le tiende una trampa, en la que es capturado, asesinado y, por último, quemado. De esta batalla contra el sabio asesino, nace el *dtio*, un canto fúnebre. Un aparte del *dtio* sintetiza el asunto central del *jagagi* del intelectual:

*Ore o jito o Dijoma  
dama o fnoriya nuida anamo  
birairioidio dainamadto  
jiii jiii jiii jiii.  
Oye, tú hijo, tú Dijoma.  
Solo en tu preparación de la planta nuida  
te equivocaste, así te dirán.  
Jiii jiii jiii jiii.*

Algunos detalles de esta cita llaman poderosamente la atención. El nombre del canto fúnebre, *dtio*, hace referencia explícita a Dijoma. Sin embargo, a la vez menciona la sangre, *die*, y a la sangre en el camino, *io*, es decir, a la sangre derramada. Así que el *dtio* es más bien un canto de crítica social, para llorar y recordar los peligros del saber desmadrado, es decir, autoritario, personalista y dogmático. El *dtio* se encarga,

entonces, precisamente, de corregir, sancionar y recordar al portador del saber. Si comparamos con cuidado la versión en *minika* y la traducción al español encontramos que la palabra *fnoriya*, ya mencionada más arriba, es tanto transformación física como preparación intelectual y habilidad manual.

La transformación física de lo humano deviene de la preparación intelectual, del uso de la técnica. En el caso de Dijoma, su transformación en *nuiio* acaece después del conocimiento de la *nuida* y de su habilidad para extraer, mediante una técnica particular, la esencia de la planta que es común a la esencia del animal. Lo que está en juego en un *jagagi* es el conocimiento y sus derivados, la razón y la técnica. Todos ellos puestos en cuestión cuando se les da un uso indebido. Acostumbramos resumir tales cuestiones en la famosa pregunta por la función social y la responsabilidad política del intelectual, del científico.

Y aquí vale la crítica de Theodor Adorno a la astucia de Odiseo. Ser astuto, sabio, racional, llevó al mundo europeo a la autodestrucción en la Primera y la Segunda Guerra Mundial. La sabiduría del científico, siguiendo el *jagagi*, llega hasta donde el científico se equivoca. *Birairioide* expresa los riesgos del conocimiento. A mayor conocimiento mayores responsabilidades. El error de un ignorante puede costarle la vida a una persona. El error de un sabio pone a tambalear la existencia de la humanidad completa. Prepararse intelectualmente quiere decir aprender a evitar errores. El *aima* tiene que ser mesurado, modesto, generoso, respetuoso, dulce. Él sabe que entre más alto vuela, más pesado se vuelve y más fácilmente puede caer.

El saber por el saber no es útil a las especies, pues no garantiza ni la fecundidad ni la abundancia. Tampoco el saber instrumental que somete a sus semejantes para dar cumplimiento a deseos individuales. Cuando la cultura *minika* cuenta el *jagagi*, lo canta de manera dialogada. El narrador asume el papel del personaje central y la comunidad le recuerda

los peligros, le confirma o desmiente las razones, los detalles. La historia contada es conocida y repasada a varias voces, para que los aprendices de sabios sepan a qué atenerse.

Ji.

Mei ie mo kiode.

Jmm, kiode.

Ji. Ja toi monaite.

Jmm, monaite.

«Ei», uaidote Dijoma.

Jmm, uaidote.

El narrador del *jagagi* es a la vez el personaje que se prepara para morir y sus compañeros de diálogo, la comunidad que lo escucha, lo van llevando de la mano, llamándole la atención sobre los puntos álgidos. En la cita anterior se ven las dos voces, la del narrador del *jagagi* y la de la comunidad que le replica. «Sí», dice el narrador. «Entonces la vio», a la boa. Y los interlocutores le recalcan: «Sí, la vio». Con esta confirmación la comunidad no deja lugar a dudas. Dijoma es sabedor, conocedor de la situación, de los riesgos que implica jugar con la naturaleza. Y si simula no saberlo, sus compañeros se lo repiten en la cara. No se puede excusar en su ignorancia, en su falta de sensibilidad o de percepción.

Por eso el *aima* acepta enfático y lacerante contra sí mismo: «Sí», grita. «Y el animal había crecido», agrega. Parece una ironía insulsa. El animal había crecido, el problema era mayor. El conocimiento individual había producido una problemita que ahora es un problema colectivo. Así que un nuevo interlocutor le vuelve a increpar: «Si, había crecido», le sirve de eco doloroso. A Dijoma no le queda más que conferir tono a sus propias debilidades y errores. Dijoma llama a su víctima: «Hija», dice. Y un tercer interlocutor aumenta la tensión, anuncia la caída: «Sí», grita, «llamó a la hija».

Un *yúkote* similar al de Dijoma padecemos hoy los intelectuales de la universidad occidental. Ningún intelectual sensato del mundo podría dormir tranquilo con esta historia en la cabeza. Ninguno. Solo nuestros intelectuales han osado justificar y defender la acumulación del saber para el deterioro de la vida. Y no condenamos nuestras acciones, las defendemos son soberbia. Llamamos a los jóvenes a aprender, sabiendo de antemano que van a tropezar y tal vez a caer. Ciegos, por soberbia, hemos sido complacientes con el monstruo más antiguo de nuestra sociedad, el deseo de violentar a la madre tierra. Que no nos pase lo que a Dijoma: «Solo en tu preparación [...] te equivocaste». Que no tengamos que esperar hasta que una hija en el futuro nos tienda una trampa y nos queme para librar a la tribu de la universidad soberbia.

## **Ruaki: palabra de sanación**



Ventana de la anáneko. Sirve de observatorio astronómico y de reloj solar.

El *ruaki* es uno de los géneros poéticos de mayor vigencia y utilidad en la cultura *minika*. La palabra *ruaki* significa, si la tomamos literalmente, «algo alerginoso que se acepta para sanar» (Jitómaña, 2010). Una traducción simplificada del nombre de este género poético lo aproximaría a lo que conocemos como poesía lírica, guardando las proporciones. En esta adaptación del concepto *ruaki* tendríamos muchas reservas y algunas sorpresas. Pero, aunque estamos lejos de pretender una colonización de la peotonimia *minika* con los rótulos de la poesía europea, quisiéramos mostrar hasta qué punto es posible enriquecer la discusión en torno a la relación entre lírica y sociedad, si partiéramos, como en nuestro caso, del estudio del *ruaki*. El *ruaki* tiene, según el *roraima* o cantor tradicional, una función particular dentro del marco social *minika*: el *ruaki* sirve

para «hacer amanecer como lo hacían los antiguos», es decir, para dar a conocer y preservar el pensamiento de quienes dieron fundamento a su cultura.

¿Cómo entender este «hacer amanecer»? Intentaremos dar respuesta a este asunto partiendo de un *ruaki*, interpretado en la voz de Boyékama, el cuarto de nuestros maestros, lamentablemente ya fallecido. Al este *ruaki* se le ha dado el título de «Guye *jikaja ruaki*», es decir, *ruaki* para pedir comida desde lejos, con antelación.

### ***Guye jikaja ruaki***

*Ekanuaibi, ekanuaibii, ekanuaibii, ekanuaibii.*

*Ekanuaibi, ekanuaibii, ekanuaibii, ekanuaibii.*

*Feika daamani arife*

*Feika daamani arife*

*faibekuño jiiza omikoi.*

*Ekanuaibi.*

*Feika daamani arife*

*faibekuño jiiza omikoi.*

*Ekanuaibi, ekanuaibii, ekanuaibii, ekanuaibii.*

*Ekanuaibi, ekanuaibii, ekanuaibii, ekanuaibii.*

*Guiijoba, gaajoba. Guiijoba, gaajoba.*

*Ekanuaibi.*

*Guiijoba, gaajoba. Guiijoba, gaajoba.*

*Ekanuaibii, ekanuaibii,*

*Ekanuaibi, ekanuaibii, ekanuaibii.*

*Feika daamani aarife faibekuño jiiza omikoi.*

*Ekanuaibi,*

*Feika daamani aarife faibekuño jiiza omikoi.*

*Ekanuaibi, ekanuaibii, ekanuaibii, ekanuaibii.*

*Ekanuaibi, ekanuaibii, ekanuaibii, ekanuaibii.*

*Guiijoba, gaajoba. Guiijoba, gaajoba.*

*Ekanuaibi,*

*Guiijoba, gaajoba.*  
*Ekanuaibi,*  
*Mmñijit ie nibat biareka, biaire.*

(Boyékama, 2010)<sup>2</sup>

La categoría *ruaki* es englobante, es decir, hace referencia a una gran variedad de cantos, cada uno con sus rasgos particulares. Entre esos rasgos figura uno que es altamente distintivo: el momento en el que se debe cantar dentro de la *anáneko*. La *anáneko* es el espacio privilegiado para la socialización del *ruaki*. Es una construcción multifamiliar, dotada de todo lo necesario para la vida en comunidad. Cuenta con un lugar especial, el mambiliadero, destinado exclusivamente a la enseñanza y práctica de la tradición milenaria. Si quisiéramos explicar la relación entre *ruaki* y *anáneko*, esto es, si quisiéramos darle una interpretación social al *ruaki*, tendríamos dos opciones contrapuestas. De un lado, se podría afirmar que el *ruaki* es una música ligera (o fácil o liviana o de entretenimiento). Y se podría describir desde su materialidad sonora con el término «Immergleichheit» (Adorno, 1971: 35). En otras palabras, hablamos de lo esquemático de la música liviana, consistente en la repetición constante de los mismos elementos rítmicos y melódicos. El *ruaki* posee una gran simpleza en su construcción que obedece, sin duda, al método de enseñanza empleado por los *minika*: se aprende cantando.

De hecho, los teóricos *minika* indican con toda precisión tales componentes. La voz del que canta o lleva ritmo es el *roraima*. Las voces del coro son el *rañua* y sirven para levantar el canto, es decir, para elevar la voz. El *ruaki* tiene una parte para comenzar, que puede ser repetida varias veces por el cantante principal y se le llama *tainía*. En el ejemplo escuchado es el «ekanaibi» y se podría traducir como «Vengan, dénnos de

comer». Esa parte inicial repetible por el *roraima*, puede ser repetida también por el coro, y en tal caso se llama *meine rañoka*. En la ceremonia se escucha una indicación *ji*, un sí, o un ahora, que el *roraima* le hace al coro para que repita lo que él dice. Es decir, que cualquier parte del *ruaki* se puede convertir en *meine rañoka*, a gusto del *roraima*.

El mensaje secreto del *ruaki* se encuentra en la mitad, en la llamada *dáfene*. El mensaje del «Guye *jikaja ruaki*» dice: «Feika daamani aarife faibekuño jiiza omikoit», es decir, y tomado literalmente, en el mismo orden sintáctico: «Abajo.vivo/un.río/arriba.vuela / yarumo.pájaro/hija/ustedes». El siguiente componente del *ruaki* es el *mameki yínua* y se suele incluso mencionar al dueño de la *anáneko* y a los organizadores de la ceremonia (*rafue*). A la parte final del *ruaki* se le denomina *fuyano*, aunque coincida en su materialidad verbal con el *tainía*. Adicionalmente, en el *ruaki*, se utilizan dos formas de cierre (*jikua*), es decir, dos maneras de dar gracias al público y al dueño del mundo, el Moo Buinaima. La primera es grupal y puede emplear una de estas dos expresiones: «ñujujú» o «jijiji». La segunda es individual y emplea este recurso: «chujú». También se pueden combinar. Al comienzo se alerta al público con el «ñujujú» y al final se le da las gracias con el «chujú».

Si nos mantenemos dentro de la tradición *minika*, la «Immergleichheit» de la que habla Adorno no sería entonces un síntoma de la música trivial o de la música popular y simple, sino más bien una característica propia de todos los géneros discursivos de orden ritual, que gracias a formas de socialización y educación determinadas, lograron establecer ciertos recursos nemotécnicos que registrar saberes empleados en situaciones y contextos muy particulares. Estas expresiones de la cultura *minika* no ponen en duda las formas tradicionales del *ruaki* ni la visión de mundo que comportan. El *ruaki* no ataca o burla la tradición, más bien la afirma, la defiende.

Pero tal afirmación de lo tradicional y conservativo no indica que esta práctica cultural conduzca directamente a una forma de «Verdummung» o embrutecimiento (Adorno, 1971: 40) o a la pasividad del pensar y del actuar (1971:40). Curiosamente, el papel revolucionario del *ruaki minika* consiste precisamente en su apego a lo ancestral. De hecho, no existe un concepto de individuo, de autor. Para los *minika* el autor son siempre «el hilo y aliento de los ancestros». Su simplicidad no promueve la idiotez y la autohipnosis (1971:43), para emplear los insultos que Adorno dirigió al jazz, sino más bien posibilitan que los *ruakiaí* puedan „Widerstand leisten» (1970: 336), oponer resistencia a la cultura hegemónica colombiana.

No es contra la misma sociedad *minika* que debe luchar el *ruaki*. No es contra las formas métricas, rítmicas, melódicas establecidas por la tradición del *ruaki* que debe sublevarse y resistir el *roraima*. Es justamente en contra de la sociedad invasora que ha despreciado, mutilado y condenado la tradición milenaria del *ruaki*. Una lucha silenciosa que no se levanta en armas de ningún tipo. Apenas tiene el propio *ruaki* y el nivel de experiencia histórica que ha acumulado a lo largo de siglos para resistir ante la transformación acelerada de la sensibilidad estética cultivada en la selva. El grado de resistencia del arte *minika* radica en su defensa incondicional de valores estéticos e ideológicos de vieja data.

No es su grado de experimentación o de ruptura, aunque las hay en la historia del *ruaki*; no es eso lo que caracteriza la resistencia estética del *roraima*; por el contrario, es su experiencia mágico-religiosa, su apego a sensibilidades y modelos milenarios de representación del mundo lo que permite hablar de un cierto grado de beligerancia en contra del orden invasor. Los *minika* han resistido a la aculturación porque repiten el canto de sus mayores.

Y en él han registrado saberes del mundo circundante que les han sido útiles para relacionarse con la naturaleza.

El carácter enigmático del *ruaki*, escondido en el *dáfene*, recuerda e insiste en algo que se ha perdido radicalmente en la lírica europea: el vínculo cotidiano con la naturaleza. Si la lírica europea canta a la «verstümmelte Natur» (Adorno, 2009: 125), a la naturaleza mutilada, y si ella construye a partir de esa necesidad su tarea fundamental, es decir, tratar de restablecer el vínculo entre el objeto y el sujeto, aunque sea apenas un efecto temporal, ¿cómo entender entonces el mismo procedimiento con efectos distintos en la cultura *minika*?

En la lírica eurocéntrica hay nostalgia; en el *ruaki*, ratificación de la unión, confirmación de las correspondencias entre seres y conocimientos. El misterio del «Guye *jikaja ruaki*» dice: «*feika daamani aarife faibekuño jiiza omikoi*», es decir, «ustedes, abajo vive un solo río. Más arriba vuela la hija del pájaro *yarumo*». El «*omikoi*», ustedes, es una suerte de vocativo que reta al oyente y repetidor; le interroga con una adivinanza, o más bien le pregunta por un saber que no puede ser olvidado: Algo que vive, algo que es un solo río («*imani*»). Algo que por ser vida, fluye y vuela.

Es un lugar del abajo «*fei*», y al mismo tiempo un lugar del arriba «*ari*». En su terrible simpleza el *dáfene* expresa la indivisibilidad del abajo del río con el vuelo del pájaro: «*fe*» de volar y «*fe*» de abajo). En esa misma lógica espacial propuesta por la obra de arte *minika*, es indispensable dejarse absorber por el *ruaki*, la danza y el ritual colectivo que instauran los danzantes. Pensar con sus códigos, significa creer en las «relaciones entre lo individual y la totalidad» (Adorno, 2009:181). El *ruaki* cantado por Boyekiamá sugiere un elemento singular, capaz de extrañar nuestros sentidos porque carecemos de la experiencia con la vegetación de la selva: se trata del «*faibekuño jiza*», tomado literalmente: «*faibe*», *yarumo*; «*kuño*» (ofokuño), pájaro y «*jiza*», hija. La hija del pájaro *yarumo* es una entidad múltiple, posible y comprensible, existente en el orden una naturaleza imaginada, domeñada y

conocida por el espíritu *minika*. El *ruaki* no habla de un mundo anterior a la experiencia, originario e intacto, más bien de un mundo atravesado por otra forma de la mediación humana. Es un mundo ficcionalizado por un sistema de pensamiento en el que es perfectamente aceptable que un ser pertenezca simultáneamente a órdenes diversos. La hija del pájaro *yarumo* es humana; de hecho, «jiza» se emplea con un uso valorativo, de afectividad, de aprecio.

También es pájaro, es decir, lo que recorre el espacio de arriba hacia abajo y al revés, lo que va y viene del aire al agua. Y como si fuera poco este ser es *yarumo*, es decir, árbol cuyas flores femeninas y masculinas se encuentran separadas en distintos ejemplares. Y no cualquier árbol, sino un árbol fundamental (*cecropia peltata*) de la tradición cultural aborígen, desde México hasta Chile, empleado en la elaboración de medicamentos, de la sal natural y de la ceniza que se emplea en el procesamiento de la harina de coca, fuente de la palabra, del conocimiento.

El *dáfene* o mensaje del *ruaki* habla de una relación entre seres diversos, entre saberes acumulados, que se mantienen interconectados unos a otros para un fin, para un logro: el alimento del espíritu. El «*omikoi*», el ustedes, mencionado arriba, refuerza este vínculo: en una palabra «ustedes», se esconden relacionadas adicionales, por el parentesco: «o», es el tú; «mi» viene del «*mima*», hermano. Estamos frente a un mensaje dirigido a un plural de tercera persona que al mismo tiempo es un singular de segunda, a un singular de tercera. En una palabra, la voz individual que se hace colectiva y singular a la vez.

De esta manera se produce un yo individual que se hace presente por ocultamiento, por contraste con el yo colectivo. Este recurso garantiza de paso que lo poético no caiga en la cosificación del discurso comunicativo. Incluso en el *ruaki*, en medio de su sencillez y esquematismo, se asiste a una elaboración verbal singular, inusitada para la lengua cotidiana.

El *roraima* sabe abreviar las palabras. Las combina con gran libertad. Las pronuncia de otra manera para que se ajusten al ritmo, a la rima, a lo extenso o lo breve las sílabas, de los tonos, etc. Es más: durante el canto se da la libertad de repetir más o menos veces los segmentos según su estado de ánimo, según el público, la circunstancia y el motivo de la ceremonia. Y no se escapa de esta lista de atributos verbales propios de la elaboración poética la erudición. En el «*Guye jikaja ruaki*» se cita una expresión, un verso completo, de un canto de cultura indígena hermana, la cultura *múruí*: «*guiijoba, gaajoba*» (no venimos, nos vamos). Esto demuestra de paso el grado de comunicación entre las diferentes tradiciones poéticas de las culturas amazónicas desde tiempos inmemorables.

Ellas coinciden en plantear a través de sus cantos una experiencia estética que estimula la experiencia entusiasta de la naturaleza. La naturaleza no está retratada en los *ruakiai*. La naturaleza aparece en relación a la percepción que se tiene de ella. No estamos aquí ante una simpleza. Nos topamos con la esencia del problema: el *ruaki* enuncia una experiencia de la naturaleza olvidada en nuestra vida contemporánea. Cuando el *ruaki* si quiere ser *ruaki* verdadero, no tiene por qué oponerse siempre a su sociedad respectiva. El *ruaki* podría ser cada vez más revolucionario, siendo enfáticamente ideológico, conservativo.

Lo que se encuentra en *ruaki* es una sensibilidad particular para plantear la indivisibilidad entre objeto y sujeto, entre naturaleza y clan humano. La experiencia de la pérdida de la naturaleza en la lírica moderna se da justamente a partir del sometimiento del mundo a los deseos humanos. El abuso de la naturaleza es una forma de la enajenación humana, de la orfandad. Lo humano se queda sin piso. Todo lo contrario en el *ruaki*. Allí no se añora la revocatoria de la enajenación humana. Allí se vivencia intensamente el proceso de la entrada de la planta en el pensar humano. La planta nos transforma.

El arte *minika* tiene para nosotros ese valor. Encarna una experiencia estética y a la vez una experiencia de la naturaleza que servirían para hacerle contrapeso a la barbarie del dominio de la naturaleza, para revertir el proceso que llevó al maltrato de la naturaleza. El *ruaki* no canta a la naturaleza desgarrada, sino a la presencia viva de la naturaleza en los humanos. En otro ejemplo de *ruaki* se dice: «ero miñ figo o íri» (Jitómaña, 2010), «mira, hermano, ten cuidado, está pendiente». ¿Pendiente de qué? «Giri, giri», responde el *roraima*. Debemos tener cuidado del trueno que habitan dentro cielo, que habita dentro de nosotros mismos.

Del trueno que establece un vínculo directo entre lo de más exterior y lo más interior de la vida. Ese trueno que advierte es al mismo tiempo expresión de lo visible y de lo invisible. Uno de los *ruakiai* más escuchados en las orillas del río Kótue lleva por *dáfene* o mensaje secreto una pregunta: «bu mei kaiyoiti» (Jitómaña, 2010), es decir, ¿quién nos va a enseñar? Algunas de las numerosas respuestas dadas son «jibina, diona, mazaka» (Jitómaña, 2010), coca, tabaco, maní, es decir, todos espíritus protectores. Esta experiencia infinita del mundo vegetal coincide con lo interminable del espíritu y, por tanto, con la humildad, es decir, inabarcabilidad del conocimiento.

Por esa misma razón, todo *roraima*, el que lleva la voz del *ruaki*, pide permiso a los espíritus antes de iniciar su canto: «jikanotikue moo Buinaima, ño Buinaño», te pido permiso padre dueño de las aguas, madre dueña de las aguas. El sacar permiso a los elementos vitales no es una forma de naturalismo primitivo, sino más bien y desde el comienzo de los tiempos un «Einspruch gegen die Verdinglichung» (Adorno, 1970:482), una protesta contra la cosificación.

## Bibliografía citada

- Adorno, Theodor W. *Ästhetik (1958/59). Vorlesungen*. Suhrkamp, Frankfurt, 2009.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970.
- Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Rowohlt, Hamburg, 1971.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Vierte Fassung. In: *Gesammelte Schriften*. Band. I, 2, 1974. Frankfurt, Suhrkamp, S. 470-508.
- Borges, Jorge Luis. «Al idioma alemán». En: *El oro de los tigres*. Buenos Aires, Alianza Tres, 392-393, 1987.
- Boyékama, Monayatofe. «Guye jíkaja ruakí». En: Jitómaña, Jitómaña. *Grabaciones desde el Kótue*, 2010.
- Domin, Hilde. *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*. München, R. Piper, 1968.
- Espinoza Soriano, Waldemar. (1990). *Los Incas*. Lima: Amaru Editores.
- Jitomagaro Monayatofe, Jitómaña. 2010-2011. *Conversaciones sobre los kirigaitai de la cultura minika*. Río Igaraparaná, Chorrera-Amazonas. Archivos de audio.
- Jitomagaro Monayatofe, Jitómaña. 2013. «Yukua jagagi». En: *Jagagiat. Hilo y aliento de los ancestros. Antología de canastos de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, eds. Jitómaña Jitomagaro, Ayaingo y Jemí Yófuerama, pp. 91-112. Medellín, Unaula. En prensa.
- Jitómaña, Monayatofe. *Grabaciones desde el Kótue*, 2010.
- Koch-Grünberg, Theodor. 1910. Die Uitoto-Indianer. Weitere Beiträge zu ihrer Sprache». En: *Journal de la Société des Américanistes*, 7, pp. 61-83.

- Koch-Grünberg, Theodor. 1920. *Indianermärchen aus Südamerika*. Jena, Eugen Diederichs.
- Kuegaromui, Raúl Gabba. 2013. „Kaiji jagai». En: *Jagagiat. Hilo y aliento de los ancestros. Antología de canastos de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, eds. Jitómaña Jitomagaro, Ayaingo y Jemí Yófuerama, pp. 36-53. Medellín, Unaula. En prensa.
- Kuyoteka Jifikomui, Ángel. 1997. *Mitología uitota*. Medellín, Lealón.
- Milla Villena, Carlos. (1983). *Génesis de la cultura andina*. Lima: Fondo Editorial C.A.P.
- Monayatofe, Jirekuanio. 2013. “Jiruifue jagagi». En: *Jagagiat. Hilo y aliento de los ancestros. Antología de canastos de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, eds. Jitómaña Jitomagaro, Ayaingo y Yófuerama Jemí, pp. 76-85. Medellín. En prensa.
- Preuss, Konrad Theodor. 1921. *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem indianerstamm in Kolumbien, Südamerika*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Preuss, Konrad Theodor. 1994. *Religión y mitología de los uitotos*. Traducción y revisión de la transcripción por Gabriele Petersen de Piñeros, Eudocio Becerra (Bigdima), Ricardo Castañeda Nieto. Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional.
- Völker, Ludwig. *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Reclam, Stuttgart, 2005.