

ÑUERA UAIDO: LA PALABRA DULCE O EL ARTE VERBAL MĪNIKA

Selnich Vivas Hurtado
Universidad de Antioquia

Justicia cognitiva y ciencia literaria en Colombia

Colombia es un país multiexcluyente, plurirracista, ricamente clasista y cognitivamente prejuiciado. La herencia colonial se siente incluso a pesar de la Constitución política de 1991, de la Ley 70 que reconoce los territorios de las comunidades afro y de la Ley 1381 que habla de la preservación de las lenguas nativas. Uno de los promotores de esta tara mental, de violentas injusticias sociales y políticas, fue y es, sin duda, la universidad (Rama, 1984; Silva, 1992). 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, la sociedad colombiana actual tiene un reto inaplazable, esto es, darles a las culturas indígenas y

afro 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, por ejemplo, representa una asombrosa alternativa y un complemento invaluable en todas las disciplinas. Es curioso que mientras la industria farmacéutica se apropia de los saberes indígenas, las ciencias sociales y humanas se resisten a creer que hay epistemes no europeas y no logocéntricas (De Sousa Santos, 2010) y enseñan, dogmáticamente, que la ciencia y el pensar dependen de los métodos científicos (Feyerabend, 1976).

La ciencia literaria que se imparte en nuestras universidades tiene una deuda difícil de negar: no ha cuestionado la cultura hegemónica eurocéntrica. Durante los más de doscientos años de vida republicana, nuestra literatura se ha obsesionado con el vasallaje a la escritura (Vivas, 2009) 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 las diversas regiones de Colombia que no son colombianas en el sentido cultural del término, es decir, prohispanicas, católicas 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 cristianos y capitalistas. Si enseñáramos los *kirigaitai* (canastos del conocimiento) indígenas 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 noticia de que la ficción es un invento exclusivamente europeo, siguiendo la idea colonial de que los europeos trajeron la civilización a América. En contra de esta postura colonialista, se le debería recordar a la ciencia literaria que la ficción es una de las necesidades fundamentales de lo humano (Iser, 1991) y en cada cultura se manifiesta para acompañar el pensar y el vivir en el mundo (Goodmann, 1978). La justicia cognitiva nos llevaría, entonces, a actuar de la mano de la diversidad cultural del país y de las inteligencias múltiples (Gardner, 1993) necesarias para construir un país más justo y vivible. Por eso es indispensable que los científicos de la literatura y los estudiantes en general estén dispuestos a aprender esas otras elaboraciones y apariciones de la imaginación preservadas por 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 aun 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 y de la mente.

¿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 también tiene mucho que enseñarnos, algo que ya no vemos en las lenguas europeas, pues las antiguas lenguas indígenas europeas fueron arrasadas antes que las americanas. 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. Mis maestros europeamente universales se basaban en Aristóteles, Propp, Bachtin, Friedrich, Eco, Genette. Jamás me hablaron de formas literarias canonizadas por fuera de Europa. Así que hablar en el siglo XXI de la teoría de los canastos

del conocimiento (géneros poéticos, para utilizar la terminología oficial) *jagagi* y del *ruaki*, y tomando como ejemplo apenas dos géneros poéticos de la cultura minika, resultaría aún 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 y, por tanto, del pensamiento. Resulta difícil 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 cantores y líderes del pueblo minika. Los minika, con una población aproximada a las tres mil 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 quinientos 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 o un empleado de una firma discográfica. Es el portador del conocimiento general sobre plantas, animales, enfermedades, alimentos, clima y herramientas indispensables para la vida en un territorio. Él ha sabido cultivar y perfeccionar elaboraciones comunicativas aptas para el registro, la administración y la transformación del conocimiento médico ancestral. Los *roraimai* han resistido a la invasión cultural y a las masacres sucesivas (invasión europea, expansión de las repúblicas, caucherías, fiebre de pieles, iglesias, guerrilla, narcotráfico, paramilitares, ejército) con su palabra de poder, consignada en narraciones de largo aliento (*jagagi*) y cantos de estilos, funciones y ritmos diversos (*ruaki*).

Han resistido, sin la ayuda de nuestras universidades, a los numerosos embates de los representantes del capitalismo y el cristianismo 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, asimismo 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 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 legitimada 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 Jirekuangó Monayatofé, los líderes del clan Jitomagaró (descendientes del sol), llegamos a entender que los idiomas, y sus productos, los *kirigaiái* o canastos del conocimiento, 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 lo 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 *kirigai* 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 aborígen en Colombia.

***Kirigai*: canastos del conocimiento**

Cuando llegué al territorio de los minika, todavía pensaba en mito, leyenda 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 Jirekuangó 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 *kirigai* es indispensable descomponerlo en sus cortezas, 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 sólo 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”. Por eso mismo repite varias veces esta cláusula 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 de cortezas. 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 o corteza 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 habitado 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 el mundo conocido y regula las relaciones con los seres que lo integran. 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 tropical. 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 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, con el río, etc.

Del mismo modo, se podría presentar la gran diversidad de los canastos del conocimiento minika, esto es, las maneras de elaborar las categorías que fundan el mundo, como descubrimientos alcanzados en la relación directa del humano con la naturaleza y, por ello, como estados iniciales de emergencia de la imaginación. Sabemos de la existencia de más de cincuenta géneros o *kirigai* singulares en su lenguaje, estilo, uso y 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, energías, 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

El *jagagi*, aunque de corte más bien expositivo y narrativo, es una obra altamente dialogada, casi coral, que posee un gran poder de cohesión social, pues el momento de su ejecución coincide con una conversación abierta y larga entre el *roraima* y su comunidad. Y esto quiere decir, entre otras cosas, que el público oyente debe asentir, reafirmar, contradecir o entonar y repetir 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 *ji* (para asentir), *jmm* (para contrastar y aumentar la expectativa), *uáfueña* (para reafirmar: “¡así fue!”). A esta versatilidad del estilo del *jagagi* se suman su gran diversidad temática y su capacidad para incluir otros *kirigaiái*. Del *jagagi* se desprenden, desde un punto de vista temático, tanto los otros *kirigaiái* 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 *jagaiái*. 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 y en su interconexiones temáticas y campos del saber. La gran diferencia que tienen entre sí estos *kirigaiái* 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 o actualizan. El *jagagi* da lugar a la cultura en la palabra 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 interdependencia permanente. 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, las prácticas agrícolas. 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 dialogar 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. Un mal frecuente producto de esta falta de talento es la escasez de alimentos o la discordia entre los miembros de 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 estirpe de la humanidad. De ahí que se trate de un canasto bastante protegido y secreto. De ahí que la invasión cultural siempre haya intentado sustituirlo por los relatos bíblicos o prohibirlo, como sucedió durante las caucherías. De hecho la colonización del pensar minika ha tratado de contaminar los *jagagiai* 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 judeocristiano en detrimento de sus nombres ancestrales que expresan su parentesco con ciertas especies de animales o vegetales. Pero los *jagagiai* 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 conciencia colectiva, 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, digeridas. Hay tensión, nerviosismo, en quien cuenta y en quienes escuchan los *jagagíai*. 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 *jagagí* es su estilo y su estructura narrativa, ambas ligadas a cierta atmósfera de anticipación. Los *jagagíai* 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, entendiéndolo 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 *jagagí* 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 *jagagí* pareciera ampliarnos la percepción de la relación obra/creador. 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 *jagagí*, 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 finoriya uai* (el desafío de la preparación), *rafue uai* (palabra en 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 conocida 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, tal vez una planta. 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 “*jiáimie 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: “*fa 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 en estado de trance.

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 *joriat* (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 fija y que les impide adquirir una identidad definitiva; más bien todo lo contrario, las figuras del *jagagi* siempre viven en cambio, desde un abajo profundo, desde lo más acuático hasta lo más etéreo, desde lo femenino a lo masculino, desde lo animal a lo vegetal. Por eso no debe sorprender que un *minika* tenga muchos nombres a lo largo de su vida, dependiendo del perfil y del manejo que le haya dado a sus acciones y a su cuerpo.

Yúkote: el intelectual en el jagagi

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 *jagagiat* 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 introducir el tema del que 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 *fnoriya*, 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 los poderes del planeta. Así que para los minika el conocimiento de la naturaleza está sintetizado en el *jagagi*. Mediante los *jagagiari* se nos recuerda a los humanos cuál es la función de los seres y de los saberes en la armonización de energías dentro de cada una de las capas del planeta.

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 (*nuiio*). 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 *gagibiri*, no logra sustentar satisfactoriamente su tesis de doctorado, para decirlo en términos de la universidad occidental. El científico mostró el conocimiento adquirido, pero no demostró el control sobre el conocimiento. El saber se le salió de las manos.

¿A qué se debe este fracaso del *aima*? A su alto grado de innovación: logró lo que antes ningún sabedor había logrado, cruzar las especies. La innovación estaba, lamentablemente, acompañada de un abuso de la sabiduría, de la arrogancia de ciencia y 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 clan y hasta a pueblos de culturas muy lejanas, entre ellos a los *uzezi nairai*, es decir, a los blancos. La astucia que le caracterizaba le sirvió para salir de la invención de su imaginación, pero una vez fuera de la *nuiio* fue víctima nuevamente de la soberbia. Su *iyino* se transformó en un *nuiiki*, 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 tienda una trampa, en la que es capturado, asesinado y, por último, quemado. De esta batalla contra el sabio asesino, nace el *dño*, un canto fúnebre. Un aparte del *dño* sintetiza el asunto central del *jagagi* del intelectual:

*Ore o jito o Dijoma
dama o finoriya nuida anamo
birairioidño dainamadño
jiti jiti jiti jiti.*

Oye, tú hijo, tú Dijoma.
Solo en tu preparación de la planta nuida
te equivocaste, así te dirán.
Jiti jiti jiti jiti.

Algunos detalles de esta cita llaman poderosamente la atención. El nombre del canto fúnebre, *dño*, hace referencia explícita a Dijoma. Sin embargo, a la vez menciona la sangre, *dñe*, y a la sangre en el camino, *io*, es decir, a la sangre derramada. Así que el *dño* es más bien un canto de crítica social, para llorar y recordar los peligros del saber desmadrado, es decir, autoritario, personalista y dogmático. El *dño* se encarga, entonces, precisamente, de corregir, sancionar y recordar al portador del saber. Si comparamos cuidadosamente la versión en minika y la traducción al español encontraremos que la palabra *finoriya*, 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 *nuido* 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, 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 medido, 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, es decir, en tono de advertencia. 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 Drijoma.
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, los acompañantes del sepelio: lo van llevando de la mano, llamándole la atención sobre los puntos álgidos de la vida. 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 aumento del conocimiento individual había producido un desorden que había afectado el orden colectivo. Así que un nuevo interlocutor le vuelve a increpar: “Sí, 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. Sólo 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 quemé para librar a la tribu de la universidad soberbia.

***Ruaki*: palabra de sanación**

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 alérgeno que se acepta para sanar” (Jitómaña, 2010). Una traduc-

ción simplificada del nombre de este género poético lo aproximaría a lo que conocemos como poesía lírica, guardando las proporciones y las grandes diferencias, pues mientras la lírica documenta el surgimiento de una individualidad moderna, el *ruaki* ratifica la libertad creadora en consonancia con la colectividad. En esta percepción 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 *roraïma* 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. A 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 jiiiza ómikoï.

Ekanuaibi.

Feika daamani arife

faibekuño jiiiza ómikoï.

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,
Mmñiji ie nibai biareka, biaire.

(Boyékama, 2010)¹

La categoría *rua* es englobante, es decir, hace referencia a una gran variedad de cantos, cada uno con sus rasgos particulares. Entre esos rasgos figuran dos que son altamente distintivos: el tipo de *rafue* (ceremonia) y el momento en el que se debe cantar dentro de la *aná-neko*. Cuando el *rua* se hace dentro de una ceremonia de frutas se le llama *ruaki* y se le convierte en una forma de conjurar a la chagra para que haya abundancia de frutas y de remedios que serán pedidos por los dueños del baile y llevados por los invitados a la *aná-neko*. La *aná-neko* es el espacio privilegiado para la socialización de todo *rua*. 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 *rua* y *aná-neko*, esto es, si quisiéramos darle una interpretación social al canto tendrí-

mos 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, dennos 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 omikoñ”, 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 (*rafuenama* y *raufenango*). 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 a los dueños del mundo acuático, el Moo Buinaima y la Eño Buinaíño. La primera es grupal y puede emplear una de estas dos expresiones: “ñujujú” o “jijji”. La segunda es individual y emplea este recurso: “chujú”. También se

pueden combinar. Al comienzo se alerta al público con el “ñujú” y al final se le da las gracias con el “chujú”. O con el *Mmñiji* del *ruaki* citado arriba.

Si nos mantenemos dentro de la tradición miníka, 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 para registrar saberes empleados en situaciones y contextos muy particulares. Estas expresiones de la cultura miníka no ponen en duda las formas tradicionales del *ruaki* ni la visión de mundo que comportan, es decir, no la cuestionan o desautomatizan. El *ruaki* no ataca o burla la tradición, más bien la afirma, la defiende. Pero tal afirmación de lo tradicional y conservativo no indica, teniendo en cuenta la historia de Colombia, es decir, la invasión europea del territorio indígena, que esta práctica cultural miníka 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* miníka consiste precisamente en su apego a lo ancestral. De hecho, no existe un concepto de autor individual en detrimento de la colectividad. Para los miníka el autor son siempre “el hilo y aliento de los ancestros” y esta defensa de la tradición le atribuye a cada acto individual un carácter político de resistencia cultural frente al orden hegemónico colombiano. 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 *roraimaitai* puedan “Widerstand leisten” (1970: 336), oponer resistencia a la cultura eurocéntrica, católica y prohispanica colombiana. No es contra la misma sociedad miníka 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*. El carácter artístico del *ruaki*, siguiendo la Teoría Crítica, consiste justamente en expresarse en contra de la sociedad invasora que ha

despreciado, mutilado y condenado la tradición milenaria de la *anáneko*. Una lucha entre cantos y danzas 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 de mundo cultivada en la selva. El grado de resistencia del arte *minika* radica en su defensa incondicional de saberes y formas de vida 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 íntima con las plantas, su apego a sensibilidades y modelos milenarios de representación del mundo circundante lo que permite hablar de un cierto grado de beligerancia en contra del orden invasor urbano. Los *minika* han resistido a la aculturación porque repiten el canto de sus mayores. Y en él han registrado saberes del mundo conocido que les han sido útiles para relacionarse con numerosas especies.

El carácter enigmático del *ruaki*, escondido en el *dáfene*, recuerda e insiste en algo que se ha perdido radicalmente en la lírica europea después de la Segunda Guerra Mundial: la experiencia del vínculo cotidiano con la naturaleza en sus matices biológicos, orgánicos. 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 por lo perdido y ajeno; en el *ruaki*, ratificación de la unión entre seres, confirmación de las correspondencias entre seres, órdenes y conocimientos. El misterio del “*Guye jikaja ruaki*” dice: “*feika daamani aarife faibekuño jiiza omikoï*”, es decir, “ustedes, abajo vive un solo río. Más arriba vuela la hija del pájaro *yarumo*”. El “*omikoï*”, ustedes, es una suerte de vocativo que reta al oyente y al 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 “feĩ”, y al mismo tiempo un lugar del arriba “arĩ”. 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 el tejido verbal minika, es indispensable dejarse absorber por el *ruaki*, la danza y el ritual colectivo que instauran los habitantes de la *anáneko*. Pensar con sus códigos significa creer en las “relaciones entre lo individual y la totalidad” (Adorno, 2009:181). El *ruaki* cantado por Boyekĩama 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 y que su pertenencia múltiple sea, al mismo tiempo, una necesidad. 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 aborigen, 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

“omikoĩ”, el ustedes, mencionado arriba, refuerza este vínculo: en una palabra, “ustedes”, se esconden relacionados otros términos adicionales, ligados al parentesco: “o”, es el tú; “mĩ” 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, transformando 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 de 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 y la interculturalidad. En el “Guye jikaja ruaki” se cita una expresión, un verso completo, de un canto de una cultura indígena hermana, la cultura múrui: “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 sensible y una lógica que estimulan la convivencia entusiasta con la naturaleza. La naturaleza no está retratada ni pintada en los ruakiaĩ. La selva aparece como parte y totalidad de los organismos vivos, entre ellos el cuerpo humano. No estamos aquí ante la oposición naturaleza (objeto) / humano (sujeto). Nos topamos con la esencia de epistemología distinta: la naturaleza es sujeto, conciencia. El ruaki no enuncia una experiencia de la naturaleza olvidada en nuestra vida contemporánea o traducida a imágenes vir-

tuales. Si un ruaki es puesto a prueba dentro de la jerarquía de los grandes ruakiai se le pide la mayor fidelidad a esa conciencia viviente y en movimiento que es la selva. Debe desentrañar las relaciones entre los seres acuáticos, aéreos y terrestres, los hijos y habitantes del gran organismo. Por eso el ruaki no se opone a las formas de pensamiento de 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 deseo de sometimiento del mundo a las necesidades humanas. La explotación de la naturaleza es, quizá, el comienzo de cualquier forma de enajenación humana, de su orfandad y vacío. Lo humano se queda sin piso cuando su madre es carcomida. Todo lo contrario sucede 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 torrente sanguíneo, en el cerebro. La planta nos transforma, estimulando ideas, imágenes y redes de relaciones.

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 mii 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 habita dentro cielo, que habita dentro de nosotros mismos. Del trueno que establece un vínculo directo entre lo 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 kaiyoitr” (Jitómaña, 2010), es decir, ¿quién nos va a enseñar? Algunas

de las numerosas respuestas dadas son “diona, jibina, fareka” (Jitómaña, 2010), tabaco, coca, yuca, es decir, energías protectoras representantes, respectivamente, de la palabra, de la sabiduría y del semen. 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 al jorema (energía orientadora) antes de iniciar su canto: “jikanotrikue moo Buinaima, eño 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.

Notas

¹ Para pedir comida/ Vengan, dennos de comer. Vengan, dennos de comer./ Vengan, dennos de comer. Vengan, dennos de comer./ Vive abajo un solo río. Vuela la hija del pájaro yarumo./ Vengan, dennos de comer. Vengan, dennos de comer./ No venimos. Nos vamos. Nos vamos. No venimos./ Vengan, dennos de comer. Vengan, dennos de comer./ Vengan, dennos de comer. Vengan, dennos de comer./ Vive abajo un solo río. Vuela la hija del pájaro yarumo./ Vengan, dennos de comer. Vengan, dennos de comer./ Acepten este olor: ventilamos, ventilamos con fuerza [Traducción del roraima Jitómaña Monayatofe y de Yofuerama Jemi].

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetik (1958/59). Vorlesungen*. Suhrkamp, Frankfurt, 2009.
- _____. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970.
- _____. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Rowohlt, Hamburg, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Vierte Fassung. En: *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 jikaja ruaki". En: Jitomagaró, Jitómaña. *Grabaciones desde el Kótue*, 2010.

FEYERABEND, Paul. *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt, Suhrkamp, 1976.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires, Clacso, 2010.

DOMIN, Hilde. *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*. München, R. Piper, 1968.

GARDNER, Howard. *Estructura de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México, FCE, 1993.

GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indiana: Hackett, 1978.

ISER, Wolfgang. "Anthropologischer Index [literarischer Fiktionalität]". En: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektive literarischer Antropologie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, 145-157.

JITOMAGARÓ Monayatofe, Jitómaña. *Conversaciones sobre los kirigaiari de la cultura minika*. Río Igaraparaná, Chorrera-Amazonas. Archivos de audio, 2010-2011.

JITOMAGARÓ Monayatofe, Jitómaña. "Yukua jagagi". En: *Jagagiai. Hilo y aliento de los ancestros. Antología de canastos de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, eds. Jitómaña Jitomagaró, Ayaingo y Jemi Yófuera, pp. 91-112. Medellín, Unaula. En prensa.

JITÓMAÑA, Monayatofe. *Grabaciones desde el Kótue*, 2010.

KOCH-Grünberg, Theodor. "Die Uitoto-Indianer. Weitere Beiträge zu ihrer Sprache". En: *Journal de la Société des Américanistes*, 7, pp. 61-83, 1910.

KOCH-Grünberg, Theodor. *Indianermärchen aus Südamerika*. Jena, Eugen Diederichs, 1920.

KUEGAROMUI, Raúl Gabba. "Kaiji jagari". En: *Jagagiai. Hilo y aliento de los ancestros. Antología de canastos de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, eds. Jitómaña JITOMAGARÓ, Ayaingo y Jemi Yófuera, pp. 36-53. Medellín, Unaula. En prensa.

KUYOTEKA Jifikomui, Ángel. *Mitología uitota*. Medellín, Lealón, 1997.

MONAYATOFE, Jirekuango. "Jiruifue jagagi". En: *Jagagiai. Hilo y aliento de los ancestros. Antología de canastos de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, eds. Jitómaña Jitomagaró, Ayaingo y Yófuera Jemi, pp. 76-85. Medellín. En prensa.

PREUSS, Konrad Theodor. *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem indianerstamm in Kolumbien, Südamerika*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1921.

PREUSS, Konrad Theodor. *Religión y mitología de los uitotos*. Traducción y revisión de la transcripción por Gabriele Petersen de Piñeros, Eudocio Becerra (Bigidima), Ricardo Castañeda Nieto. Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional, 1994.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

SILVA, Renán. *Universidad y sociedad en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Banco de la República, 1992.

VIVAS HURTADO, Selnich. "Vasallos de la escritura alfabética. Riesgo y posibilidad de la literatura aborígen." En: *Estudios de literatura colombiana*. Núm. 25, julio-diciembre de 2009, 15-34.

VÖLKER, Ludwig. *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Reclam, Stuttgart, 2005.



Recepción: 23 de junio de 2013
Aceptación: 7 de agosto de 2013