

*Aprender a habitar el mundo:  
Hacia nuevas articulaciones culturales*

Nicolas Beauclair, Élise Couture-Grondin y Daniel Giraldo (eds.)



# TINKUY

**BOLETÍN DE  
INVESTIGACIÓN Y DEBATE**

**N° 16 – Julio 2011**

© 2011, Section d'Études hispaniques  
Département de littératures et de langues modernes  
Faculté des arts et des sciences  
Université de Montréal

**ISSN 1913-0481**

# **Llamando a los espíritus: Cantos sagrados de la Amazonía**

Pedro Favaron  
*Université de Montréal*

---

**El canto de las aves. Las imploraciones mágicas. Los cantos de sanación. El pueblo que se elevó. La lengua de los espíritus.**

---

## **Resumen**

El presente trabajo gira en torno a los cantos sagrados de distintas naciones amazónicas con los cuales los miembros de esas comunidades entran en conexión con los seres espirituales que pueblan los mundos invisibles. Los cantos sagrados son como puentes que permiten las relaciones entre distintos seres que no comparten la misma condición vital ni habitan el mismo espacio. Para la mentalidad de muchos pueblos amazónicos, el lenguaje no es propiedad exclusiva de los humanos. Es más, dicen las narraciones ancestrales que en los tiempos del principio, todos los seres (animales, plantas, humanos, astros y espíritus) compartían una misma lengua. Como se verá en el presente trabajo, ese tiempo mítico y esa lengua compartida pueden ser reactivados por el canto sagrado.

## **Résumé**

Le présent travail tourne autour des chants sacrés de différentes nations amazoniennes avec lesquels les membres de ces communautés entrent en connexion avec les êtres spirituels qui peuplent les mondes invisibles. Les chants sacrés sont comme des ponts qui permettent les relations entre différents êtres qui ne partagent ni la même condition vitale ni n'habitent le même espace. Pour la mentalité de plusieurs peuples amazoniens, le langage n'est pas la propriété exclusive des humains. Encore plus, les narrations ancestrales disent qu'au temps du début, tous les êtres (animaux, plantes, humains, astres et esprits) partageaient une même langue. Comme on le verra dans le présent travail, ce temps mythique et cette langue partagée peuvent être réactivés par le chant sacré.

Una herencia me dio el Creador  
es mi canto  
voy a hacer bonito  
mi canto  
con hermosos diseños  
(Senan Pani 2005: 11).

## **1. El canto de las aves**

Algunos amaneceres o algunas tardes, cuando se está en el monte alejado del ruido humano, a la vera de un río o de un lago, el retorno de un grupo de aves al árbol en el que

moran produce una fuerte impresión sonora que puede sumir, a un oyente sensible, en una suerte de trance estático. Incluso, uno podría sentir que comprende el lenguaje de las aves y que retorna al tiempo mítico en el que todos los seres de la existencia compartían una misma lengua. Se puede tener también la impresión de que los cantos de las aves parecen haber inspirado el lenguaje humano y, principalmente, las poesías de éxtasis y sanación de los *visionarios*. O, tal vez, las aves cantan porque recuerdan haber poseído, en tiempos míticos, el lenguaje compartido entre las diferentes especies y seres. Las narraciones ancestrales de muchos pueblos amazónicos recuerdan que en los tiempos míticos las aves también fueron seres humanos. Se dice que las aves aún se ven a sí mismas como seres humanos y hablan entre sí. Incluso algunas aves, según una narración awajún, pueden tomar *ayawaska* (*natem* en lengua awajún) y lanzar hechizos sobre otros:

Había una vez un pájaro brujo que siempre andaba brujeando una clase de frutita. Esa frutita se llamaba chinchakai. Y ese pájaro que era brujo era conocido como Puámpua.

Cuando el pájaro brujo encontraba fruta chinchaki escogía con cuidado las más maduras y las brujeaba. Luego se marchaba volando a otro árbol. Este pájaro brujo era bien sabido.

Más tarde, cuando los pájaros de la selva comían esas frutas que estaban brujeadas, morían al poco tiempo...

Un día un pájaro tucán, llamado *Pinsha*<sup>1</sup>, comió de la fruta brujeada y al poco rato también murió. Y el hermano del tucán, cuando supo que su hermano había muerto, llamó a toda su familia, invitó a otros tucanes y a los tabaqueros<sup>2</sup> vecinos. Tuvieron una reunión y discutieron sobre esa enfermedad que los estaba acabando. Y llegaron a la conclusión de que algún brujo oculto les estaba brujeando. Y algunos tucanes y tabaqueros tomaron la bebida del natém, ayahuasca cocinada, para ver quién era el brujo malo que les estaba haciendo tanto daño. Y vieron claramente que el pájaro brujo era Puámpua. Y decidieron todos de acuerdo ir a buscarle para matarle.

Los tucanes y los tabaqueros se prepararon para atacar. El pájaro brujo se enteró que lo estaban buscando para matarle y se escondió en el hueco de un árbol...

Ya llevaban cuatro días buscándolo y no lo encontraban. Pero un día escucharon al pájaro brujo que cantaba muy cerca en el bosque con su sonido característico:

- ¡Puám! ¡Puám! ¡Puám!

Y los tucanes, los tabaqueros y todos los demás pájaros decían:

- ¡Es Puámpua, el pájaro brujo! ¡Está cerca! ¡Que no se escape! ¡Hay que agarrarlo!

Y lo siguieron buscando. Lo acorralaron. Por fin, cuando el pájaro brujo estaba por meterse a otro hueco, lo hallaron. Y el hermano de Pinsha, el tucán muerto, le preguntó a bocajarro:

- ¿Por qué mataste a mi hermano?

El pájaro brujo respondió:

- ¿Por qué me culpas a mí? Yo no lo maté. Por gusto me están buscando para matarme.

Y todos los tucanes, grandes y chicos, le preguntaban bien calientes:

---

<sup>1</sup> “Pinsha: Otra variedad de pájaro tucán, de hermosas plumas que aprovechan para fabricar bellos adornos para ambos sexos” (Jordana Laguna 1974: 122).

<sup>2</sup> “Tabaquero: Ave de vistosos colores y gigantesco pico arqueado, tan grande como su propio cuerpo, de la familia de los tucanes” (Jordana Laguna 1974: 122).

- Si tú no lo mataste, como dicen, ¿quién, pues, lo mató? Tal vez tú nos lo puedas decir, porque tú eres brujo...

El pájaro brujo nada contestaba. Permanecía en silencio.

Entonces *Pininch*, el pájaro tabaquero, dirigiéndose al tucán, le habló al oído:

- Esta engañando. Puámpua es brujo. Y él mismo, brujeándole, mató a tu hermano Pinsha.

Y entonces los *Kéjua*, tucanes más pequeños, los pinsha y los tskanká, tucanes de gran tamaño, se amargaron mucho. Se determinaron en matar de una vez al pájaro brujo. Pero fue uno de los tabaqueros quien primeramente intentó picar con su lanza al pájaro brujo.

Como Puámpua comprendió sin lugar a dudas, que lo iban a matar, de un salto se metió en una palizada y trato de esconderse entre los palos y la hojarasca. Pero un tucán se introdujo también en la palizada y lo siguió. Y con su machete lo golpeo una y otra vez. Hasta que el pájaro brujo murió.

Después el tucán jalando sacó fuera de la palizada al pájaro brujo muerto. Y todos los tucanes, los tabaqueros y los demás pájaros presentes lo atravesaron con su lanza. Luego lo trozaron en varios pedazos y lo botaron a un barranco.

Ya nunca más se escuchó cantar al pájaro brujo...

Cuentan los ancianos aguarunas que, desde aquel día, no se encuentra fácilmente al pájaro Puámpua, porque siempre vive escondido en la espesura del bosque y, al menor ruido, huye al interior de la selva. (Jordana Laguna 1974: 122-125)

Según el relato, los pájaros parientes se prodigan afectos entre ellos de la misma manera como hacen los familiares humanos y se preocupan por el destino de cada miembro de la red de relaciones del *estar-en-común*. Al igual que sucede entre los Awajún, la muerte súbita de un pariente es atribuida por las aves a un ataque de brujería. Entonces, para averiguar quién era este atacante misterioso, beben la *planta maestra ayawaska*. Se dice que la *ayawaska* o *natem* permite, tanto a los humanos, como a los pájaros de este relato, conocer las cosas ocultas, como en este caso, quién es el brujo que está dañando a los parientes. Una vez descubierto el agresor, se debe tomar venganza contra él, de la misma manera como haría un grupo humano Awajún afectado por un ataque de brujería. La sangre vertida del pariente muerto reclama ser vengada.

El pájaro Puámpua, en cambio, es la negación de la sociabilidad. Sin embargo, esta actitud anti-social de esta especie de ave, también tiene su correlato en la sociedad humana: el solitario Puámpua es el brujo, el depredador de los vínculos afectivos que mantienen unido al *estar-en-común*. A diferencia de un guerrero, que ataca de frente a su enemigo, el Puámpua se esconde y lanza su brujería, matando a sus víctimas a la distancia. Además, el Puámpua no admite la responsabilidad de sus asesinatos, como lo hace un guerrero que no tiene temor de enfrentarse al ánimo de venganza de los parientes de su víctima. Miente, pero su mentira es descubierta por el pájaro tabaquero, quien, como la relación de su mismo nombre mestizo con la *planta maestra* del tabaco lo indica, debe tener ciertas dotes videntes. El cuento ancestral enseña que las mentiras de los brujos siempre son descubiertas y sus crímenes les ganan el desprecio de la sociedad. El relato no expone ningún motivo por el cual el Puámpua pudiera estar resentido con los otros pájaros y quisiera matarlos. Al igual que ciertos brujos, parece poseído por sus deseos de dañar a otros gratuitamente. Porque odia a los demás sin motivos, el Puámpua vive solitario en la

espesura del bosque y huye de cualquier contacto con las otras aves, quienes a su vez lo odian por la brujería que cometió en tiempos míticos.

Según Jordana Laguna, “los pájaros lo persiguen [al Puámpua], cuando lo encuentran, para matarlo” (1974: 122). La comunidad en su conjunto decide asesinar al indeseable. El relato señala que una vez asesinado el brujo por un tucán, todos los demás pájaros clavan sus lanzas sobre el muerto: de esa manera, no existe un asesino singular, sino que simbólicamente es el conjunto el que asesina al indeseable. De esa manera, nadie querrá vengar al asesinado, pues todos participaron de su muerte. El brujo anti-social no tiene parientes que lo venguen y sacien el reclamo de su sangre derramada. De esa manera, el relato mítico citado enseña leyes fundamentales que deben marcar la existencia *legítima* del ser humano, como la preocupación por los parientes y el cuidado mutuo que prometen brindarse, en especial, en el caso de que un enemigo externo decida eliminar la vida de un miembro de la parentela. De la misma manera, advierte que quienes se hacen brujos se ganarán enemigos. Señala el cuento como identificar a los brujos, pues son personas solitarias, que rehúyen la presencia de los demás y se esconden para cometer sus fechorías. A los brujos asesinados nadie los vengará después de muertos, pues todos se han juntado para llevar a cabo su asesinato. El cuerpo del pájaro brujo es desmembrado y tirado al barranco, posiblemente, para que no vuelva a la vida para dañar a los demás.

La identificación de la sociabilidad humana con la de las aves es compartida por otros grupos de la Amazonía. Cuentan los Airo-Pai, cuyos hombres son diestros tejedores de hilo de chambira, que sus dioses los ven como oropéndolas, pájaros tejedores. Ellos mismos se pueden ver como pájaros bajo la entonación de cantos rituales: en estos, los hombres son llamados “crías de oropéndola”. Las oropéndolas son grandes cantores y buenos peleadores, dos cualidades que los hombres Airo-Pai se atribuyen a sí mismos. Las divinidades, en cambio, ven a las mujeres como loros verdes y en los cantos rituales son llamadas “cría de loro”. Los loros son habladores como las mujeres Airo-Pai y les gusta el maíz, como a ellas, que entre las actividades que practican, muelen el maíz para hacer tamales, mazamorras y chicha. Como los loros, las mujeres Airo-Pai no se separan de sus hijos. “Un punto importante es que un hombre es a la vez un macho y una hembra oropéndola, ya que canta como los machos y teje como las hembras de esa especie. Igualmente, las mujeres son a la vez macho y hembra loro” (Belaunde 2005: 151). Destaca esta concepción andrógina que tienen de sí mismos los Airo-Pai, realizando cada uno de los géneros humanos las actividades propias que realizan los miembros de ambos sexos de la especie de pájaros con la que se identifican.

A los loros les gusta la vida en pareja, siendo la imagen por excelencia de la mujer, guardiana de las relaciones íntimas del núcleo familiar; las oropéndolas son más belicosas, siendo así símbolo del hombre depredador que franquea los límites del caserío para traer el alimento que sostendrá a la familia. Así pues, cada género es visto como una especie de pájaro distinto por los dioses. A su vez, los pájaros, cuando están en sus árboles, se ven a sí mismos como *gente*; cantan y entablan conversaciones entre ellos, de la misma manera como hacen los humanos. La auto-percepción como *gente* recorre las especies de la selva; sin embargo, entre los diferentes habitantes visibles del bosque, los humanos parecen pensar que son los pájaros quienes tienen más derecho a esta percepción de sí mismos como *gente*. Es interesante marcar que los espíritus se ven a ellos mismos como *gente* y a

los humanos como distintos animales, principalmente aves o, como en el caso del abuelo espiritual *Arutam* de las etnias Jíbaras, como mariposas. En ambos casos se trata de animales alados. Es posible que esta percepción de los humanos como seres alados responda al hecho de que los humanos tienen que emprender un vuelo espiritual para alcanzar la morada de los espíritus, al menos de aquellos que habitan en las esferas superiores. El ser humano, ya se ha dicho, se eleva hasta los dioses mediante la ingesta de *plantas maestras* y cantos sagrados. Podría decirse que, así como las *plantas maestras* tranquilizan el cuerpo biológico para que pueda darse la liberación del cuerpo espiritual, los cantos sagrados son las alas del cuerpo espiritual.

## 2. Las imploraciones mágicas

Los miembros de distintas naciones amazónicas suelen compartir la creencia en cierta universalidad del lenguaje; la facultad lingüística no discrimina entre humanos y no-humanos, sino que todos los seres vivos la poseen. En el lenguaje participan todos los seres con espíritu, es decir, algunas plantas y animales, los humanos y los espíritus propiamente dichos (o entidades no-humanas invisibles). En general, los miembros de las distintas naciones amazónicas aseguran que es posible para ellos entablar contacto con los diferentes seres de la existencia. Los humanos pueden comunicarse con las otras especies de este mundo, con sus espíritus protectores y con los dioses de los mundos invisibles, mediante los cantos sagrados; los seres no-humanos no siempre responderán de forma inmediata a los mensajes humanos, sino que se manifestarán durante los sueños o en los trances visionarios, cuando el propio espíritu del soñante se encuentra liberado de los condicionamientos espacio-temporales de su cotidianeidad, accediendo a otros planos existenciales donde los espíritus se le aparecerán en forma humana y le hablarán.

Los Jíbaros suelen pronunciar unos cantos de imploración, los cantos mágicos *anent*, que son llamados “encantamientos” por Surrallés. Estos cantos mágicos suelen ser pronunciados en privados y no reflexionan sobre la vida, sino que imploran asistencia a los espíritus de los mundos invisibles para que estos movilicen sus poderes y puedan influenciar en los acontecimientos del mundo visible. “Los encantamientos digamos mágicos no hacen concesiones ni al sentimentalismo superficial, ni a la vida mundana. Los cantos mágicos son un asunto serio, por no decir sagrado” (Surrallés 2010: 307). Estos cantos tienen la intención de provocar transformaciones en la materia densa del mundo visible, mediante la conexión con los mundos invisibles: se pide a los espíritus que intervengan en la realidad material y otorguen a los suplicantes aquello que anhelan. Cuando se pronuncian los cantos *anent*, la palabra retoma la potencia de convocación que tenía en los tiempos míticos. La palabra tiene una repercusión en la realidad, una densidad material, digamos, pudiendo hacer que el curso de los sucesos se desvíe según la intención del cantante.

Los *anent* son entonados para propiciar todo tipo de actividades y transformaciones. “Para los Candoshi, como para los demás grupos jíbaro, el buen desarrollo de las actividades de subsistencia, la victoria en la guerra, la buena confección de la cerámica o de las piraguas, el restablecimiento de los enfermos, la eficacia de la acción terapéutica, la reciprocidad en el amor, el apaciguamiento de las disputas conyugales o, en general, la

mejora de las relaciones con los afines exigen la eficacia de los cantos mágicos” (Surrallés 2010: 307). La variedad de las ocasiones y motivos por los que son entonados, demuestra cómo prácticamente toda acción humana sobre el mundo que sea considerada de cierta importancia, necesita la asistencia de los mundos invisibles para realizar las prácticas de manera *legítima*, equilibrada, y que las aspiraciones humanas lleguen a buen puerto.

El canto sagrado es el modo propicio para que los humanos se comuniquen con los espíritus. La necesidad que se tiene de estos cantos para realizar todo tipo de prácticas exigía que los Jíbaros que llegaran a la mayoría de edad debieran conocer al menos unos cuantos de estos cantos para poder subsistir. Quien no tuviera conocimiento sobre estos cantos, no tendría el favor de los espíritus; sin el favor de los espíritus no se puede alcanzar la mayoría de edad, formar una familia, defender a los parientes y llegar a la ancianidad. En general, son los padres y tíos del mismo sexo los que introducen a los jóvenes en el mundo de los cantos de imploración. Las mujeres mayores conocen cantos propiciatorios adecuados para llevar a cabo de forma *legítima* las actividades femeninas que enseñan a las mujeres jóvenes. Los hombres mayores, a su vez, conocen cantos propios de la esfera masculina, que enseñan a los hombres jóvenes.

En general son los padres o los colaterales mayores los que según el sexo, introducen a los jóvenes en este ámbito hermético. Esta transmisión de los conocimientos exige un cierto aislamiento de los practicantes, tanto de los maestros como de los aprendices, de los espacios domésticos. En el curso de las expediciones de caza en las que se está algunos días en el bosque, el padre o el tío aprovechan para iniciar poco a poco a los jóvenes en esos saberes. Esto supone una participación activa, no solamente del aprendiz, sino también del maestro, el cual tiene que ayunar para poder recitar los cantos y respetar así el tabú que prohíbe recitarlos en vano. (Surrallés 2010: 310)

Los cantos *anent*, entonces, no pueden ser aprendidos a la ligera. Tanto el maestro como el discípulo se alejan de la comunidad, ocultos a la mirada de los indiscretos, pues se trata de un conocimiento sagrado que un maestro sólo revela a un discípulo con quien mantienen lazos de afectividad. Los hombres utilizan las salidas de cacería para instruir a los más jóvenes, pues en ese momento se encuentran lejos de otros humanos; además, los cantos más importantes que un joven del sexo masculino debe conocer son los cantos de cacería, pues son los que le permitirán sustentar a su vida. Así mismo, las mujeres aprovecharán sus visitas a la chacra, acompañadas de sus hijas o nietas, para realizar la transmisión de los cantos. Los cantos femeninos estarán especialmente vinculados a *Nunkui*, el espíritu donador de la fuerza vital de las plantas cultivadas. Para ambos sexos, al parecer, tanto el maestro como el discípulo guardan ayuno para hacer efectiva la transmisión del conocimiento, siendo este el sacrificio necesario para entrar en comunicación con los espíritus y sellar con ellos una alianza. Una vez el discípulo entabla relación de afinidad con los espíritus, podrá volver a llamarlos mediante los cantos.

Se ha dicho ya que los cantos producen efectos reales en la materia. “Los encantamientos son para los *candoshi* vectores que actúan pragmáticamente en una esfera concreta y con un efecto fuera de toda duda” (Surrallés 2010: 309). ¿Cómo es posible que estos cantos tengan efectos transformadores en el mundo visible? ¿Cómo logran transformar los acontecimientos? Ya algo de esto se ha adelantado en los capítulos anteriores. Estos cantos

mágicos son llamados *anen* en Awajún, palabra que comparte la misma raíz que la palabra *anéntai*, que quiere decir corazón (Brown 1985: 19). La palabra Achuar *anent* también tiene un vínculo con la palabra, de esa misma lengua, *ininti*, corazón. Estos cantos serían “discursos del corazón, súplicas íntimas destinadas a influir en el curso de las cosas por mediación de espíritus y otros seres de la naturaleza” (Surrallés 2010: 308). Lo importante, entonces, no son tanto las palabras recitadas, sino la intención con las que se pronuncian, aquello que se guarda en el corazón. Mediante los cantos, los espíritus conocen lo que guarda el corazón del suplicante y la verdad de sus intenciones. La necesidad que experimenta el corazón humano puede conmover a los espíritus al punto de llevarlos a participar activamente en los sucesos del mundo visible.

Se supone que estos cantos sagrados parten del corazón iluminado por el saber de los propios espíritus. Son los espíritus quienes han legado a los seres humanos las fórmulas rituales para llamarlos y ganar su asistencia. Para las naciones amazónicas el corazón es, como ya se ha dicho, la sede de los *pensamientos*. Mediante la palabra cantada (la palabra de los tiempos míticos) los *pensamientos* salen al mundo y son escuchados por los espíritus. Las palabras del canto son un puente afectivo entre el corazón del visionario y el resto de seres que pueblan los mundos, visibles e invisibles. No son las palabras en sí las que cuentan, sino los *pensamientos* depositados en ellas, las intenciones con las que han sido entonadas. La fuerza del corazón de cada cantante, el poder de sus *pensamientos*, y los vínculos que ha establecido con seres de los mundos invisibles, mediante los sacrificios realizados a la hora de la iniciación, determinarán si los cantos tendrán efecto en el mundo de la materia densa o no lo tendrán.

### 3. Los cantos de sanación

Como se ha visto en el caso de los Jíbaros, hombres y mujeres pueden cantar para comunicarse con los espíritus sin necesidad de ser iniciados. Pero son los *maestros visionarios* quienes son los verdaderos expertos de los cantos sagrados que reconectan los mundos y recuperan el tiempo mítico, cuando el mundo era *verde*. Los cantos sagrados de los *maestros* están cargados con la fuerza de sus *pensamientos*, acrecentada con las *dietas* que ha realizado y los poderes recibidos de los propios espíritus. Los espíritus vienen al llamado de los cantos sagrados de los *maestros* poderosos. Al parecer, la alegría del canto llama la atención de los espíritus y por eso se dice que, algunas veces, los espíritus llegan a las sesiones de *ayawaska* bailando. Con actitud humilde, se les solicita ayuda para que colaboren en la curación de un paciente. La fuerza que se manifiesta en una sesión de *ayawaska* proviene de otros mundos. Según me comentó el joven *maestro* Metsa Rawa, existe una torre pintada con diseños *kene*, que es la torre de iniciación de las plantas con poder, las plantas *rao*. El *maestro* sube a grandes alturas a través de esa torre y toca la campana (que es su propio canto) que traerá a los espíritus, fuentes de la sanación.

Hay una campana  
en lo alto de la torre,  
me he revestido con su aire  
para sanar,  
mi canto hermoso



suenan para curar.  
Hay un bombo  
en lo más alto del espacio,  
lo he alcanzado con mi vuelo  
lo hago resonar,  
con su sonido vibrante  
voy a curar  
(Senan Pani 2005: 8)

La medicina proviene de la altura *visionaria*, de la residencia de los espíritus. Desde la punta de la torre sagrada de las plantas con poder, el *maestro* puede emprender el vuelo hasta lo más alto del espacio y hace resonar un bombo cósmico que restablece la salud. El sonido cubre a los pacientes de belleza y sanación. Cuando un poderoso *maestro visionario* canta, sus palabras tejen un *camino luminoso* por el que descienden los espíritus. A su vez, el maestro asciende por ese mismo *punto de luz* y se va a pasear por los territorios astrales en los que habitan esos mismos espíritus. En una sesión de *ayawaska*, suceden dos movimientos opuestos pero complementarios: tanto los espíritus celestes bajan a la tierra como el cuerpo espiritual de los humanos se eleva a la morada de los dioses. Se asciende en un vuelo que asemeja el espíritu a un ave. El canto forma un camino de luz mediante el cual descienden los espíritus hacia la tierra visible. “Llego por un puente de serpiente / a mi paso truena el agua y el espacio” (Senan Pani 2005: 5). El camino de serpiente es el puente luminoso adornado con los diseños *kene*. Los diseños están inspirados en los dibujos que llevan las boas en su cuerpo. Esos puentes son ellos mismos serpientes. El canto es la serpiente cósmica que une los mundos.

Ascendiendo en el espacio estoy  
hermoseando con mis canciones  
bonito voy entonando  
en mi mesa de oro  
mujeres y hombres acomodando  
cubriendo con luminosos diseños  
para alegrarles.  
Sale por la punta de mi lengua  
la fuerza de la serpiente.  
Los elevo alto con mis palabras,  
y aún más arriba  
con mis palabras de medicina  
me he elevado  
para aliviarles  
(Senan Pani 2005: 6)

Los cantos son expresión del camino que conecta a los humanos con los espíritus. La melodía circula a través de ese camino. Mediante el canto los *maestros* se elevan hasta alturas inmensas, atraviesan el espacio, llegan más allá de los planetas, según me ha dicho el propio *maestro* Senan Pani. Desde allí, el *visionario* convoca a los grandes maestros del multiverso para que le donen su sabiduría y su poder para curar. El *maestro* dirige con su intención esos caminos, para que lleguen hasta la persona enferma y esta sea curada por los espíritus que bajan danzando por los puentes y sanarán a los pacientes con su resplandor alegre, curativo. Así mismo, el canto guía a los presentes hacia el camino de la luz

espiritual que los sanará. Incluso, algunos asistentes a la sesión, quienes se han purificado los días previos, pueden ascender junto con el *maestro* hasta las moradas de los espíritus y recibir entre ellos una luz que los alimentará y le renovará sus energías para emprender nuevas tareas en el mundo visible. Como dice el canto arriba citado, el maestro eleva con sus cantos a los pacientes; los eleva alto, aún más arriba, a alturas innombrables hasta alcanzar las estrellas.

Los cantos de los *maestros visionarios* no son descripciones poéticas de sentimientos, sino que son instrumentos mágicos que buscan tener efectos en la realidad concreta del mundo visible. El poder de la palabra que recobra su potencia mítica, transforma el mundo. Los cantos, entonces, tienen en sí la fuerza de las *buenas palabras* que el *maestro* pronuncia y esta fuerza es casi material, pues es capaz de ser ingerida como si fuera agua. Las *buenas palabras* alegran al paciente, lo hacen sentirse reconfortado, querido, y lo religan al mundo visible, salvándolo de la muerte. Las *buenas palabras* de los cantos son alimento espiritual. Se puede decir que los cantos nutren el cuerpo de los pacientes de una substancia sutil que devolverá el equilibrio perdido. Mediante los cantos acontece “una transmisión viva de energía” (Caruso 2005: 249) que pasa de los espíritus al *maestro* y del *maestro* a sus pacientes. El *maestro* transmite mediante sus cantos la fuerza de sus *pensamientos*. La energía que ha acumulado durante sus dietas y aquella que le transmiten sus *espíritus auxiliares*, llega en forma de diseños hasta sus pacientes, que los envolverán con su belleza curativa.

Como ya se ha dicho, esos cantos sagrados de curación, que son a su vez caminos espirituales, están decorados con diseños luminosos que envuelven a los asistentes y pacientes de una sesión de *ayawaska*. Esos diseños vuelven más hermosas a las personas y esa belleza los cura de sus males y tristezas. “Durante las sesiones de ayahuasca, los participantes aparecen cubiertos de los diseños de las plantas *rao* y se llenan de su belleza, su pensamiento y su fuerza” (Belaunde 2005: 209). Como dice en su canto el *maestro* Senen Pani, el canto envuelve con luminosos diseños a los pacientes y este abrazo de belleza los cura de sus males, los vuelve hermosos. Los cantos se escuchan, también, por los ojos. Los cantos traen visiones de estos diseños luminosos, que embellecen a los pacientes. “El cuerpo enfermo es acogido, casi pudiera decir rodeado, por las palabras y la música de los cantos y el paciente percibirá la narración de los eventos terapéuticos que le conciernen, formulado en el lenguaje metafórico de los cantos, como un llamado a la toma de conciencia de lo que está sucediendo en su cuerpo” (Caruso 2005: 253). Incluso, algunas veces pueden ser los mismos espíritus los que descienden hasta los pacientes y les pintan en el cuerpo los diseños de salud. La curación se dibuja, entonces, en el cuerpo del paciente; es como si el paciente fuera envuelto por un manto bello, con diseños simétricos, donde cada canal energético ocupa su lugar *legítimo* para que el cuerpo funcione saludablemente.

Hay mujeres tejedoras, como la maestra Herlinda Agustín de la comunidad de San Francisco de Yarínacocha, que pueden cantar sus tejidos. Ellas ponen el dedo sobre los diseños *kene* y los recorren suavemente mientras cantan una melodía semejante a los cantos de curación. Los tejidos son partituras de melodías que alegran a los humanos. Los diseños mismos, entonces, producen cantos y los cantos la curación; en simultáneo, los cantos producen diseños y los diseños la curación. Algunos suponen que los diseños *kene*

son “las enseñanzas del Meraya sobre el origen y la estructura del universo y sobre el orden que las cosas debían representar para no desobedecer las reglas que lo gobernaban” (Caruso 2005: 90). La simetría del *kene* puede ser interpretada como el funcionamiento *legítimo* que debe tener un cuerpo energético en estado de salud. La persona enferma, en cambio, tendría un diseño espiritual descolorido, asimétrico, hecho pedazos. En el canto de medicina arriba citado, el *maestro* se encuentra en su sesión sentado en una mesa de oro. Esa es una mesa sagrada que da testimonio del poder del *maestro*. Desde ella canta en su sesión y sus cantos acomodan a sus pacientes. Este acomodamiento significa que las asimetrías de su cuerpo energético son enderezadas por el canto medicinal. El canto restablece en sus pacientes el diseño simétrico del cuerpo espiritual saludable.

Se piensa que los cantos mismos descienden de los espíritus y los *maestros visionarios* sólo los expresan; los *maestros* captan los cantos de los espíritus como antenas parabólicas que pueden decodificar mensajes de ondas invisibles. “El chamán no sería más que el altavoz de los espíritus” (Caruso 2005: 260). Los *visionarios* son atravesados por los cantos, los cuales salen de su boca con la fuerza de sus *pensamientos*, que es también la fuerza de los *pensamientos* con los que el *maestro* ha entrado en relación mediante sus dietas, en *visiones* y sueños. El *maestro* Senen Pani me ha afirmado que un *ikaro* o canto de curación no es invención personal: “si sale de tu imaginación entonces no es *ikaro*. El *ikaro* tiene que penetrarte por la coronilla o por detrás de la nuca, atravesarte y recién entonces salirte por la boca. Son los espíritus los que cantan a través de uno”. La voz del *maestro*, curativa y sagrada, no es sólo la voz del *maestro*; sino la voz de los espíritus de las plantas, que cantan a través suyo. Como dice el canto arriba citado, “sale por la punta de mi lengua / la fuerza de la serpiente”. La serpiente es la *madre* espiritual de la *ayawaska*. Por la voz del *maestro* emerge la fuerza de los espíritus. Esa energía de los espíritus, que da fuerza a sus palabras, es la que devuelve el equilibrio perdido.

Los cantos sagrados, entonces, son enseñados a los visionarios por los propios espíritus. Como dice Fernando Payaguaje, “los ángeles (espíritus) llegan y te brindan una flauta; tú la haces sonar, pues no es el curandero quien enseña, sino son ellos mismos quienes nos hacen cantar cuando estamos embriagados” (Payaguaje 1994: 63). Se dice claramente que los cantos no son enseñados al discípulo por el *maestro* humano, sino por los mismos espíritus. Es evidente que un discípulo aprenderá de su *maestro* humano ciertos ritmos y fórmulas rituales, pero la forma final del canto y su poder curativo serán otorgados por los mismos espíritus. Se supone que cuando se ha *dietado* un *vegetal fuerte*, guardando las abstinencias preescritas, se puede escuchar con claridad los cantos de los espíritus y aprenderlos palabra por palabra. Cada espíritu tiene sus propios cantos y existen cantos específicos para llamar al espíritu del tabaco, al espíritu de la *camalonga*, de la *bubinzana*, de los demás vegetales y a otros espíritus que brindarán asistencia en la curación. “En los cantos se manifiesta la fuerza de las plantas, verdaderas operadoras del tratamiento, a través de la mediación del Onaya que es embajador del poder de las plantas... Las plantas, por otra parte, emanan la sabiduría del Inca y la omnipotencia de *Nete Ibo*” (Caruso 2005: 12). De los espíritus que habitan en las plantas y de los espíritus que las guardan, sus *Ibo*, emana el poder del canto como un vapor luminoso que sale desde la medicina vegetal por la boca del *maestro visionario*. Incluso, existen cantos enseñados por los maestros luminosos que son los guardianes de la ciencia superior.

Aprender a cantar los cantos sagrados no es fácil, pues, como se ha visto, se deben realizar *dietas* estrictas para conseguir la enseñanza de los espíritus. Además, hace falta cierto registro de voz para entonar las formas exactas de la medicina cantada. Los aprendices de los *maestros visionarios* deben poner gran énfasis en su capacidad de cantar. Poco a poco, el canto debe ser afinado; la misma toma de plantas va logrando este efecto. El aprendiz debe pedir a los propios espíritus que le enseñen a cantar bellamente. Además, los cantos medicinales requieren contar con un amplio espectro de voz. “La voz del Onaya con frecuencia se hace aguda, incierta, ahogada, sufrida, grave; asume, en otras palabras, todas las tonalidades permitidas por la extensión de la voz humana para enfatizar las acciones del viaje, de los espíritus auxiliares, las peleas, los peligros, las resistencias de las enfermedades” (Caruso 2005: 250) A lo largo de la Amazonía, tengo noticia de aprendices de chamanes que se alimentan con pájaros reconocidos como diestros cantores para obtener, mediante la digestión de su carne, las propiedades para un bello canto. Pero no es la bella voz lo que traerá a los espíritus. Estos cantos podrán influenciar en el mundo sólo si son entonados con una intención de fuerte afectividad. Son los *pensamientos* los que “conducen como un imán” (Senan Peni 2005: 5) a los espíritus cuya asistencia se pide en los cantos. Y, como un imán, alinean las energías espirituales de los pacientes para que estas funcionen correctamente.

Los modos amazónicos de cantar los cantos sagrados son propicios a la experiencia mística de encuentro y seducción de los espíritus. La frecuencia de los sonidos repetidos parece especialmente buscada para producir la sensación de un *acrecentamiento de la conciencia*, ya en el mismo *maestro*, ya entre sus pacientes y concurrentes a la ceremonia. Una y otra vez las reiteraciones, suspensiones y prolongaciones de ciertas notas (que asemejan los cantos sagrados de la Amazonía a los *mantras* de la tradición budista oriental), penetran por los tímpanos de los oyentes y parecen dar la sensación de suspenderlos en el espacio. Algunas veces no sólo canta el *maestro* que guía la ceremonia, sino también un discípulo suyo, un asistente con cierto grado de iniciación u otro *maestro* presente en la sesión: las vibraciones que emanan de las múltiples voces, inducen con mayor fuerza el viaje extático. Pero no se crea por esto que los cantos producen una sensación de desorden. Se afirma que toda la sesión de *ayawaska* responde a un orden superior que viene dictado por la *madre* o *Ibo* de la *planta maestra*. Como suele decir el maestro Senan Pani, “las energías se van ordenando y todo está como tiene que estar”. Los cantos sagrados son el ordenador de las energías. “Los cantos reproducen la vibración íntima del universo, esa vibración que dio vida al Cosmos, separándolo del Caos primordial, y lo hace resonar armónicamente en todas sus partes” (Caruso 2005: 12). El canto sagrado de curación armoniza los cuerpos espirituales y las energías, haciéndolas vibrar con el resplandor que mostraban todos los seres en los tiempos míticos, antes de su desgaste y desorden.

#### 4. El pueblo que se elevó

La ingestión de *plantas maestras* produce una relajación del cuerpo biológico que permite la liberación del cuerpo espiritual. Liberado de las constricciones espacio-temporales a las que está sujeta la materia densa, el cuerpo espiritual puede vagar por

diferentes mundos e incluso por este mismo mundo, pero recorriendo distancias que a un cuerpo biológico tomarían mucho tiempo y gran dificultad. El espíritu de un *maestro* puede ir desde un lugar alejado del bosque hasta su comunidad y ver qué hacen sus parientes, cómo están, que sufrimientos los aqueja. *Maestros* modernos aseguran que son capaces de viajar, espiritualmente, desde la ciudad de Lima hasta sus casas en la Amazonía. En teoría, sería incluso posible viajar desde un continente a otro, pues para el cuerpo espiritual *preparado* por las *dietas*, no existen limitaciones. El cuerpo espiritual puede entrar a los ríos y visitar los mundos sub-acuáticos. Puede también penetrar a mundos subterráneos donde se hallan los hervores y principios que rigen la tierra. Tiene la capacidad de elevarse a mundos superiores. Y los cantos sagrados, como se ha dicho, son las alas del espíritu y la brújula visionaria que los guía por esos mundos para los cuales no existe ninguna cartografía humana, Un relato Huni Kuin habla específicamente de la capacidad de volar que otorga la *ayawaska*:

Esto sucedió porque mis antepasados tomaron ayahuasca. Todos bebieron y en gran cantidad; se dio incluso a los niños y se la hizo mamar a los recién nacidos. Entonces, todos coincidieron en la fascinación de volar con pueblo y todo.

Pero como tenían otros paisanos que vivían lejos, en otra roza, confiaron a un adolescente la misión de ir a prevenirlos.

- Para que se nos reúnan y podamos ir todos juntos al cielo, dijeron.

Pinoshaka, el muchacho, se alejó por la trocha. Pero a medio camino, una ilusión más fuerte que la de la ayahuasca se apoderó de su espíritu: allá, hacia donde iba, vivía una espléndida muchacha de la cual estaba enamorado. ¡Qué alegría volver a verla!, ¡qué felicidad poder contemplarla de nuevo! En ese estado llegó a la otra roza.

Lo recibieron dignamente: lo saludaron, le ofrecieron una hamaca para que reposase. Respondió maquinalmente, como en sueños. Tendido en su hamaca, deslumbrado, no despegaba los ojos de la joven, dedicada a los placeres domésticos.

Cuando, de improviso, le preguntaron cómo iba todo en el pueblo, qué buen viento lo había traído, si no le habían confiado algún mensaje, respondió balbuceante:

- No, no. Nada... Todo está bien... vine solamente a saludarlos...

Pero comprendían que no estaba en sus cabales. Sólo tenía ojos, oídos, espíritu para la jovencita de quien no apartaba la mirada extasiada. Lo dejaron entonces en su contemplación.

Mientras tanto, en la otra roza, todos – después de haberse atiborrado de ayahuasca – cantaban en coro los cantos alucinatorios<sup>3</sup> y concentraban sus pensamientos en el vuelo del pueblo. ¿Saben ustedes? Con la ayahuasca, uniéndose todo, todo es posible. Así, pronto, todo el conjunto formado por la casa, el patio y las chacras, toda la roza, comenzó a temblar desde sus bases. Empezó a tambalearse; después se dio en girar sobre sí misma. Los perros aullaban y ladraban a más no poder, ¡era tan extraño el asunto! Entonces, nuestros antepasados principiaron a tocar todos los tambores, a soplar todas las flautas y bocinas que pudieron encontrar.

En medio de esta cacofonía<sup>4</sup>, la roza comenzó a despegar de la tierra para iniciar su elevación por los aires.

<sup>3</sup> Consideramos poco afortunada la traducción que dice “cantos alucinatorios”, pensándola euro-céntrica, por lo que hemos pensado mejor nombrarlos cantos sagrados de curación o simplemente cantos sagrados.

<sup>4</sup> Pienso que la palabra “cacofonía” que utiliza de D’Ans es bastante desafortunada para expresar la multitud de sonidos que tuvieron lugar en esos momentos. Podría responder a un criterio de belleza musical

- Pero, ¿dónde se habrá metido ese muchacho? ¿Cuándo vendrá? Si no se apura él y todos los que ha debido traer, ¡se van a perder el viaje! – comentaban inquietos los que empezaban a despegar vuelo.

En ese momento, en la otra roza, el bullicio de los perros, los tambores, las flautas y las bocinas alarmó a la población. Se precipitaron donde Pinoshaka que seguía en la hamaca, subyugado. Uno lo sacudió vigorosamente:

-¡Oye! ¿A qué se debe todo ese escándalo allá en tu pueblo?

De un salto, el muchacho pisó nuevamente tierra. Como un relámpago, todo le vino a la memoria.

- ¡Ah sí!, recitó de prisa, había venido a decirles que todos tomamos ayahuasca para volar con pueblo y todo. Había venido a advertirles para que se nos unieran.

- ¡Pues hombre! ¡Y nosotros que te habíamos preguntado si no traías noticias... quisieron reprocharle.

Pero Pinoshaka, lleno de pánico ante la idea de que su familia pudiese irse sin él, había ya echado a correr como loco hacia el pueblo. ¡Mala suerte! Cuando llegó, la roza ya había despegado dos o tres metros del suelo, y no pudo engancharse.

- ¡Tío! ¡Tío!, gritó desesperadamente. ¡No partan sin mí!

Lo escucharon. Sus paisanos salieron con sogas y empezaron a hacerlas bajar por el borde del terreno que se elevaba para que él se aferrase a una de ellas y pudiese subir.

Pero en ese instante, la bulla de las bocinas de bambú, cambió en ruido de motor de avión, y todo el pueblo comenzó a elevarse más a prisa. ¡Las cuerdas quedaron fuera del alcance del muchacho! Este, asistió impotente a la desaparición de su pueblo en el cielo.

Sobre la tierra, allí donde había estado la roza, se había formado una inmensa laguna.

Aún estaba completamente aterrado cuando, procedente de la otra roza, escuchó súbitamente, los mismos ruidos de bocinas, flautas, tambores y aullidos de perro.

- Ellos también deben estar a punto de partir, pensó deshecho por la angustia.

Y reemprendió loca carrera en dirección a la otra roza. Llegó igualmente tarde: no pudo sino seguirla con los ojos, impotente, viéndola alejarse por los aires.

Enloquecido por el sentimiento de su soledad, regresó siempre corriendo, hacia la laguna que señalaba el lugar donde había estado su pueblo. Perdiendo la razón, comenzó a recorrer los bordes llamando a sus paisanos. Pronto, sus gritos se cambiaron en los de Roshao, ese pajarito acuático que recorre incansablemente el borde del agua lanzando sus notas melodiosas. Finalmente, su cuero también se metamorfoseó en Roshao. (D'Ans 1975: 147-149)

Según el relato Huni Kuin citado arriba, dos pueblos enteros se elevaron al cielo al principio de los tiempos gracias a la *ayawaska* y a su música. Es interesante la importancia que la narrativa da a la música, pues ella misma parece provocar la elevación. De ahí se desprende una enseñanza de sabiduría: aquel que tome *ayawaska* con sus parientes y todos juntos canten, en profunda concentración, también puede elevarse con ellos, comunamente, hasta la morada de los dioses. Es posible realizar la hazaña que los antiguos realizaron. Esos dos pueblos que se elevaron no viven más en este plano

---

bastante euro-centrico. Tal vez hubiera sido mejor simplemente decir “en medio de esa multitud de sonidos”.

existencial, sino que habitan en el cielo; haya se fueron con sus casas, sus chacras y sus perros. Es interesante hacer notar que cuando el pueblo entero se está alejando, ante el desasosiego del muchacho, sus parientes le lanzan sogas para que pueda ascender por ellas. Como es bien sabido, *waska* en lengua *runasimi* significa soga. La *ayawaska* es una liana que se enrosca al tronco de los árboles y así asciende hasta las copas más altas; para los humanos que injieren ritualmente la cocción de la *ayawaska*, es una soga que les permite ascender a la morada de los dioses.

Para ascender al cielo, los cantos deben ser entonados con total concentración. El muchacho que es enviado a transmitir un mensaje al pueblo vecino, en cambio, se distrae, pierde sus sentidos por una joven bella y no cumple con su misión. Como dice el relato, la ilusión que le provocaba ver a la muchacha era más fuerte que su concentración en la *ayawaska*. El muchacho fue recibido solemnemente, siguiendo los pasos rituales de una bienvenida, y le tendieron una hamaca para que descansase. Pero el no pudo responder a las inquietudes de sus anfitriones y transmitirles el mensaje que debía llevar. Estaba ensoñado y se tendió en la hamaca embobado, sin poder responder. Esa actitud es propia de una edad inmadura en la que el muchacho pierde la concentración apegándose a la belleza fugitiva de la muchacha. Pero cuando se dio cuenta que sus parientes se estaban elevando y lo dejaban atrás, recobró su concentración y quiso volver donde ellos, recordando que lo más importante era cantar en concentración con sus mujeres y no mirar embobado a la muchacha. Sin embargo, ya era demasiado tarde. Quien toma *ayawaska*, no debe dejar que otras ideas o ilusiones perturben su concentración, sino que la totalidad de sus pensamientos deben estar alineados con el canto, para de esa manera elevarse hasta el cielo. El relato es una enseñanza para los muchachos que se distraen fácilmente cuando toman *ayawaska*. Pero es también un mensaje para todos los humanos. Se podría decir que todos aquellos que no hemos podido elevarnos hacia el cielo somos como muchachos que nos hemos dejado distraer por la belleza fugaz del mundo material.

El joven que se quedó atrás fue transformado, al parecer por efecto de la angustia, en un ave de canto melodioso. En cierto sentido, ese muchacho huérfano, abandonado por sus parientes, nos habla de toda la condición humana, pues los humanos que habitamos el mundo visible somos quienes nos hemos quedado en este plano existencial, en el mundo de la materia densa que nos toca habitar. Si, aún transformado en pájaro, siguió recorriendo la laguna donde antes había quedado su pueblo, es porque sentía pesar por sus parientes que se habían ido al cielo y los echaba de menos. Cantaba como un ave, tratando de elevarse hasta el pueblo que se fue al cielo volando. ¿Acaso los amazónicos que beben *ayawaska* no extrañan el tiempo aquel en que los espíritus y los humanos compartían una misma condición, el tiempo del principio, el mundo *verde* en el que todos los seres se mostraban unidos? ¿Acaso no cantan para tratar de elevarse hasta el cielo y volver a estar con sus parientes, trabajando con ellos en las chacras, jugando, riendo, compartiendo los alimentos, sus pensamientos, formando un solo cuerpo?

Los espíritus celestes pueden ser concebidos como parientes que, en el principio de los tiempos, se fueron al cielo bebiendo *ayawaska* y cantando. Nosotros nos quedamos en la tierra, pero los echamos de menos. Por ese motivo, los *maestros visionarios* son necesarios para las comunidades humanas, pues deben restablecer el antiguo vínculo con aquellos que viven en el cielo. Los *maestros visionarios* sienten una singular nostalgia por los espíritus

celestes y por eso siempre toman *ayawaska*, más que los demás humanos, para visitar a sus parientes celestiales, a los espíritu de luz, para vivir con ellos al menos unos momentos, para compartir su risa, su contento, su luminosidad y aprender de su sabiduría. Los *visionarios* son los mayores enamorados de los espíritus. Para lograr este ascenso, cantan como pájaros; cuando toman *ayawaska*, son aves capaces de volar más alto que cualquier otra ave, elevarse hasta las esferas celestiales.

El relato parece hacer referencia, por otro lado, a la organización dual de la sociedad Huni Kuin. Cada centro poblado Huni Kuin está dividido en dos mitades que mantienen relaciones exogámicas entre sí. Una de las mitades recibe el nombre de *Inubake*, hijos del jaguar *inu*; la otra, es llamada *Duabake*, hijos de la luz radiante. Ninguna de estas mitades puede encerrarse en sí misma, prescindir de la otra y representar la totalidad. Ambas establecen entre sí relaciones de complementariedad en términos equilibrados y dialógicos, en la que ninguna de las partes es superior a la otra. Se supone que aquellos que pertenecen a la mitad *Inubake*, comparten ciertos rasgos de personalidad con su padre el jaguar, como la experticia en la cacería; además, es la mitad de mayor influencia y preocupación política. Los *Dubake*, en cambio, tratan de encarnar los valores simbólicos de la luz radiante, como son la belleza y la luminosidad, con mayor preocupación por lo espiritual, los cantos iniciáticos y las técnicas visionarias (Deshayes 2003: 60). La complementariedad marca las relaciones entre ambas mitades.

Es posible que, en el relato arriba citado, la mitad del pueblo que se elevó en un primer momento fueran los *Duabake*. Los hijos de la luz resplandeciente son quienes deben guiar a sus compañeros hacia el origen de esa luz, que viene de las mismas estrellas. Siguen el camino del trueno hasta su morada en el cielo. Es lógico pensar que son los *Duabake* quienes guardan el saber de cómo elevarse con los cantos sagrados hasta las esferas celestes. Y con su ejemplo de elevación, son una invitación a sus parientes y aliados, los *Inubake*. Los *Inubake*, hijos del jaguar, al enterarse de que sus parientes han subido al cielo ha reencontrarse con sus ancestros y con los espíritus resplandecientes, quieren seguirlos y por eso toman también la *ayawaska*, entonando cantos sagrados para elevarse. Los Huni Kuin tienen rituales colectivos de toma de *ayawaska* en los que no existe necesariamente un maestro visionario que los guíe (a la manera de las sesiones de curación, donde si es necesario un maestro), sino que todos juntos cantan y tocan instrumentos. Como dice el relato arriba citado, muchos Huni Kuin creen que si todos los participantes de una toma colectiva de *ayawaska* participan con convicción, entonando los cantos sagrados y tocando sus instrumentos, “todo es posible”, incluso que el pueblo entero se eleve. Es evidente que en tanto la alimentación como el saber de los *Duabake* responden más a los preceptos que debe seguir un *visionario*; sus tomas colectivas de *ayawaska* son las que muestran el poder que puede manifestarse mediante los cantos sagrados, un poder que los antiguos conocían. Los hijos de la luz resplandeciente son los guardianes del saber de los antiguos y del tiempo mítico:

Las palabras *Duabake* se pronuncian en un campo concreto: el de las ceremonias y los rituales. El *Duabake* que toma la palabra en estas ocasiones no emplea sus propias palabras sino las que están prescritas por el ritual, por los cantos, etc. Se trata siempre de una conversación impersonal y atemporal, fuera de la actualidad y fuera de la comunicación personal puesto que viene de otros tiempos y permanece siempre



idéntica a sí misma. Esto es particularmente claro en los cantos de sabiduría, *dewe*, que necesitan una explicación por el que dirige la ceremonia cada vez, puesto que el canto no permite el acceso directo a la comprensión. (Deshayes 2003: 74)

La palabra de los *Duabake*, al menos en su participación en el espacio público, no es palabra vana, ni palabra de la voluntad personal, sino palabra atemporal que viene desde los tiempos míticos y atraviesa a quien la pronuncia. Que los cantos permanezcan siempre iguales, tal como asegura el texto de Deshayes y Keifenheim, debe ser más una aspiración que una realidad. Los cantos también deben cambiar en tanto se nutren de la experiencia singular que cada cantante establece con los mundos espirituales y su reencuentro con el tiempo mítico. Sin embargo, estos cantos se hacen en un lenguaje esotérico, arcaizante, señalando mediante las fórmulas rituales, que los cantos son transmitidos por los antiguos. Este rasgo de los cantos sagrados ha sido encontrado entre otros grupos amazónicos, como por ejemplo los Shipibos. Así mismo, entre varios *maestros amazónicos* provenientes de distintas naciones, es común escuchar cantos que mezclan distintas lenguas. El sentido de los cantos tiene que ser explicado a los asistentes. Sin embargo, no es necesario que los asistentes comprendan este sentido del canto para que la música tenga efecto, puesto que, como se ha dicho, en el canto sagrado la palabra recobra su potencia mítica y es capaz de generar transformaciones en el mundo de la materia densa. La palabra del canto viene de los espíritus y posee la fuerza de estos para transformar el mundo visible.

## 5. La lengua de los espíritus

Al retornar de su viaje y ya acabada la sesión, algunos *maestros visionarios* suelen contar parte de lo visto en los otros mundos. La experiencia del *maestro* refuerza, resemantiza y nutre conceptos y relatos de esos mundos que habían heredado de sus antecesores. Aquello que sus mayores y maestros le habían contado, él lo ha experimentado y visto con los ojos de su espíritu. Sobre los mundos de los espíritus nadie puede decir la última palabra; las descripciones varían según la experiencia del narrador. Cada uno de los que ha experimentado esos viajes tiene algo que decir acerca de esos mundos y no existen dogmas representacionales. Cada *maestro visionario* es un traductor que trata de poner en lenguaje humano la radical diferencia de los mundos invisibles. Y esta operación de traducción es siempre hecha a partir del punto de vista personal de cada quien, a partir de sus propios conceptos. La traducción es singular. “Las palabras no bastan para expresar lo que se ha vivido durante una sesión de ayawaska”, me dijo el maestro Senen Pani: “el lenguaje humano es insuficiente”. Lo que el narrador cuenta sobre los otros mundos cuando ha regresado a su conciencia ordinaria, es sólo una aproximación a una experiencia que persiste inexpresable.

Cada *maestro visionario* de la Amazonía aporta a nutrir las prácticas culturales de sus comunidades. La cultura no determina plenamente la subjetividad del *maestro visionario* ni condiciona las visiones de sus viajes astrales. La experiencia personal de cada *maestro* nutre la cultura. Cada *maestro visionario* nacido en una comunidad amazónica, escucha desde niño acerca de los “viajes” oníricos de sus mayores, sabe de las narraciones que se han venido contando desde hace muchas generaciones, cambiando de narrador a narrador, y escucha entre asombrado y curioso las historias de los *visionarios*. Estos relatos

alimentarán su esperanza de convertirse en *maestro* algún día y lo ayudarán a sobreponerse de las durezas de la iniciación. Cuando crezca y se inicie en las técnicas visionarias, cuando aprenda a controlar sus sueños, él mismo experimentará esos aspectos de la realidad que le habían relatado cuando niño. A partir de sus experiencias, comprobará los relatos, reflexionará sobre las creencias que le fueron transmitidas, descartará algunos aspectos que le parezcan incorrectos y desarrollará la singularidad de su sabiduría.

De esa manera, la experiencia personal y las creencias comunitarias se vinculan de forma casi indivisibles y se nutren mutuamente, se rozan, se entrelazan y se expanden una a partir de la otra. La sabiduría que tendrá cada *maestro* estará vinculada a las creencias comunitarias, pero es a su vez producto de la experiencia personal de viajar a los mundos invisibles, de las relaciones que establezca con los maestros espirituales y del saber que estos le quieran transmitir. Aquel que no tiene relaciones inter-subjetivas con los maestros espirituales, no puede ser *maestro curandero* y *visionario* por más que haya escuchado los relatos y asistido a las sesiones de todos los *maestros visionarios* de la Amazonía. Esta singularidad irreductible que expresa cada *maestro visionario*, se nota incluso en sus cantos. Ciertas formas de los cantos pueden estar previamente establecidas por la enseñanza de los antiguos. Pero la intención depositada tras el canto es intransferible. Al fin de cuentas, el canto sagrado es un diálogo entre el *maestro visionario*, sus pacientes y sus *espíritus auxiliares*. Como todo diálogo, es un encuentro de singularidades y como tal, no puede ser remplazado por ninguna experiencia predeterminada por la cultura.

Ningún *maestro visionario* canta el mismo canto que otro *maestro*: las entonaciones, las palabras, los tempos, nunca son iguales. Ni siquiera de maestro a discípulo se mantiene el canto como algo que no puede ser alterado. En mayor o menor medida, estos cantos-poemas rituales de los *maestros visionarios*, muchas veces recurren a giros lingüísticos y metáforas más o menos fijas: esto parece especialmente cierto, por ejemplo, entre los Huni Kuin (tal como le mencionamos arriba) y los Arakmbut, sólo para nombrar a algunos de los grupos aquí estudiados. Sin embargo, incluso entre ellos, el sentido de estas metáforas siempre dependerá de quien escucha el canto, de quien enuncia el canto y del contexto ritual en el que éste es ejecutado. Los cantos no pueden tener una significancia prefijada, sino que sus significados posibles suelen ser múltiples y dependerán, en todo caso, de su inserción en una cadena significativa. “La interpretación de las metáforas es clave para la manera cómo los cantos son aprendidos, demostrando que para ser aprendidos dependen de una conceptualización personal” (Gonçalves 2007: 162). Este mundo conceptual del que depende la interpretación de los cantos es producto, como hemos venido afirmando, de una trayectoria de experiencias personales que cada *maestro* experimenta a lo largo del ejercicio de su profesión.

Como ya se ha adelantado líneas arriba, los cantos sagrados no se entonan en el mismo lenguaje cotidiano que hablan los miembros de la nación a la que el cantante pertenece, sino en una lengua que quiere acercarse a aquel lenguaje mítico, compartido por todos los seres del universo, del que hablan las narraciones ancestrales. Esto, que aparece recogido, como hemos visto a lo largo del presente trabajo, por la etnografía que se interesa en el tema, se acerca a lo que me afirmó el joven maestro Metsa Rawa con respecto a sus cantos y a los cantos de su padre, el maestro Senen Pani: “El maestro no canta en la misma lengua shipiba que hablamos normalmente, sino que canta en Shipibo pero de manera diferente,

cambiando las palabras. El sentido de lo que quiere decir sólo lo entendemos escuchando el canto entero”. El lenguaje prosaico que se utiliza en la cotidianidad no tiene el mismo poder invocativo que el lenguaje de los cantos mágicos. El lenguaje de los cantos “recuerda una lengua arcaica, mítica y los tiempos en que el hablar era más poético y repleto de figuras retóricas (las figuras que muestran las sintonías entre los sentidos y las palabras” (Caruso 2005: 252). Esta lengua arcaica es la lengua que aún conservan los espíritus.

Dentro de las narraciones ancestrales de muchas naciones amazónicas, existió un tiempo divino en el que los distintos seres compartían una misma temporalidad (atemporal), un mismo espacio y casi podríamos decir que una misma condición vital. La comunicación entre los seres era fluida, además, porque compartían un mismo lenguaje. Esta lengua común se perdió cuando los diferentes seres se separaron y empezaron a ocupar la forma y lugar que ocupan actualmente. Para los Huni Kuin, sólo por citar un ejemplo a la mano, “una etapa importante de la creación señala la diferencia entre los hombres, los animales, los jaguares, los vegetales. Antes de esta etapa todos se comunicaban. El lenguaje se percibe como una forma degenerada de esta comunicación y constituye una fuente de confusiones” (Deshayes 2006: 68). Así como los *visionarios*, en sus viajes espirituales a otros mundos, pueden reactivar el tiempo mítico, también reactivan la lengua mítica (al menos parte de ella) en sus cantos sagrados. El lenguaje humano prosaico, cotidiano, se encuentra constreñido dentro de los mismos límites espacio-temporales que el cuerpo biológico, dentro de esa cadena temporal en que los seres nacen, crecen, se desgastan y mueren. La lengua de los cantos sagrados, en cambio, proviene desde el tiempo mítico, en el que los seres y las palabras nunca mueren, sino que resplandecen de manera perpetua con un fulgor inusitado.

El lenguaje mágico de los cantos sagrados, entonces, expresa y se emparenta con el lenguaje mismo de los espíritus. Los cantos de los *maestros visionarios* siempre son, de mayor o menor medida, resultado de un proceso creativo de inspiración divina que no está por completo subordinado a la sociedad. Ser *maestro visionario* es encarnar concepciones personales de la estética, el lenguaje, la ética y la política, siendo siempre una experiencia personal y expresión de un punto de vista singular. Las visiones y las explicaciones sobre ellas, no son impuestas al colectivo. Por eso, tal vez, no percibimos entre los *maestros visionarios* ese ánimo de modelar una sociedad que sí encontramos entre las religiones institucionales. Pero, al mismo tiempo que experiencia personal, las palabras del canto provienen directamente desde los espíritus y atraviesan al *maestro*. Podemos decir que el visionario es como una flauta, un instrumento musical: son los espíritus quienes insuflan su aliento y palabras en el maestro, pero cada maestro suena diferente por que tiene su propio grado de afinación. A pesar de que un mismo espíritu pueda cantar a través de la boca de diferentes *maestros*, cada *visionario* es un instrumento musical único que interpreta el aliento de los espíritus de manera personal. De la misma manera, un mismo músico no podrá sacar la exacta melodía tocando dos flautas diferentes, sino que cada flauta sonará de forma única e irremplazable.

El *conocimiento legítimo* y el canto sagrado son siempre extraordinarios, pues han sido dados por la visión de otros mundos y la relación subjetiva que el *maestro* establece con los espíritus. Proviene desde los mundos invisibles. Las narraciones de los sabios

mayores, aquello que se transmite de forma oral de generación en generación, es un buen modo para obtener conocimientos. Sin embargo, me parece haber notado que muchas naciones amazónicas suelen incentivar entre sus miembros un deseo de búsqueda personal del conocimiento que no se limita a la mera escucha de las narraciones, sino que exige una participación activa. La experiencia de la divinidad es irremplazable. Es el propio cuerpo espiritual el que debe encontrar sus conocimientos mediante el experimentar la relación con los espíritus, con las deidades. De ahí que piense que los conocimientos de los *maestros visionarios* de la Amazonía se aproxima a aquello que en occidente se llama la *gnosis*. Quien busca el *conocimiento legítimo* lo hace de manera ritual, preparándose física y espiritualmente. La adquisición de este tipo de conocimiento demanda sacrificio, esfuerzo y es considerada una tarea peligrosa en las que se expone el cuerpo propio y la vida misma.

### **Bibliografía**

- Belaunde, Luisa Elvira. 2005. *El recuerdo de luna: género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Brown, Michael. 1985. *Tsewa's gift. Magic and Meaning in an Amazonian Society*. Wasington y Londres: Smithsonian Institution Press.
- Caruso, Giuseppe. 2005. *Onaya Shipibo-Conibo: el sistema médico tradicional y los desafíos de la modernidad*. Quito: Abya-Yala.
- D'Ans, André Marcel. 1975. *La verdadera biblia de los cashinahu*. Lima: Mosca Azul.
- Descola, Philippe. 2005. *Las lanzas del crepúsculo: relatos jíbaros, alta amazonía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Deshayes, Patrick y Bárbara Keifenheim. 2003. *Pensar el otro: entre los Huni Kuin de la Amazonía Peruana*. Lima: IFEA y CAAAP.
- Gonçalves, Marco Antonio. 2007. "Personalidad y procesos de subjetivación en una ontología amazónica". *Amazonía Peruana* 30.
- Jordana Laguna, José Luis S.J. 1974. *Mitos e historias aguarunas*. Lima: Retablo de Papel.
- Payaguaje, Fernando. 1994. *El bebedor de yaje*. Ecuador: Vicariato Apostólico de Aguarico.
- Senen Pani. 2005. *Cantos de sanación del ayahuasca*. Lima: IKAM.
- Surrallés, Alexandre. 2010. *En el corazón del sentido. Percepción, afectividad, acción en los candoshi, Alta Amazonía*. Lima: IFEA y IWGIA.