

Cantos de guerra, amor y muerte: aspectos estéticos y terapéuticos del shamanismo amazónico

Fernando Santos Granero*

Las artes shamánicas se encuentran entre las expresiones culturales más difundidas, y menos comprendidas, de los pueblos indígenas amazónicos. Ya desde épocas prehispánicas la selva era concebida por el hombre andino como un repositorio de potentes fuerzas sobrenaturales; los cronistas narran cómo algunos de los antiguos Incas se retiraron a esta región para adquirir poderes extraordinarios antes de asumir las riendas de su imperio. Hoy en día la selva sigue siendo famosa por sus medicinas milagrosas y sus especialistas de lo sobrenatural; pero el fenómeno del shamanismo, reducido de manera simplista a la categoría de "brujería", es aún poco conocido a nivel general. El presente artículo constituye un intento de abordar este fenómeno social y cultural a través de una de sus más bellas manifestaciones: los cantos shamánicos.

Si hay algo que distingue a las configuraciones shamánicas de otros tipos de experiencia y saber religiosos es su particular forma de concebir la "realidad" y lo "real". La ideología shamánica no sólo distingue entre lo sagrado y lo profano, sino que percibe la "realidad" como un agregado de diversas realidades, algunas visibles y otras no. Dentro de esta concepción no existe, como para la tradición occidental, una realidad única y unificada basada en lo material y lo visible, sino una multiplicidad de "mundos" o planos de existencia tanto o más reales que el mundo concreto e inmediato que puede ser aprehendido a través de los sentidos. Los Yagua (Perú; familia lingüística Peva-Yagua) expresan esta distinción mediante el uso de dos términos: *mētiarenēmú*, "lo que veo estando sano", y *atituyanēmu remú*, "lo que veo en visión" (Chaumeil 1979: 39). El primer término hace referencia a los aspectos "ordinarios" de la realidad; el segundo a los aspectos "extraordinarios" (o fuera de lo ordinario) que se ven bajo los efectos de los alucinógenos. Lo verdaderamente "real" para los Yagua, así como para gran parte de las etnias amazónicas, se halla en esta última esfera, lo cual contrasta fuertemente con la concepción materialista de la realidad propugnada por el pensamiento occidental.

Tanto los iniciados como los no iniciados en las artes shamánicas pueden acceder a esta esfera de lo extraordinario a través de los sueños, sean éstos no intencionados mien-

tras se duerme, o bien inducidos mediante ciertas prácticas ascéticas y el consumo de sustancias alucinógenas. En casi todas las sociedades amazónicas los sueños son concebidos como puntos de contacto o puertas de acceso a las esferas no visibles de la realidad. Sin embargo, como veremos, son los sueños inducidos o visiones del shamán los que tienen un verdadero valor como fuente de conocimiento místico, y eventualmente como fuente de poder sobrenatural.

Si los indígenas amazónicos conciben el sueño como vehículo capaz de transportarlos a mundos normalmente inaccesibles, esto se debe a su particular concepción del ser. La teoría del universo que distingue entre una realidad tangible y una diversidad de realidades no tangibles tiene su paralelo en la teoría indígena del ser que distingue entre el cuerpo, o la manifestación material del ser, y una variedad de entidades inmatriciales o "almas". Así como para los indígenas amazónicos la verdadera esencia de la realidad radica en aquello que no se ve a simple vista, la verdadera esencia del ser está constituida por una de estas entidades espirituales. De este modo, la concepción dual que establece que existe una realidad superior más allá de lo real visible incluye no sólo al cosmos, sino al ser humano que lo piensa.

Para los Machiguenga (Perú; familia lingüística Arawak), por ejemplo, el cuerpo es tan sólo el "vestido del alma" (Baer 1979: 104). Una idea similar es compartida por los Amuesha, otra etnia Arawak de la amazonía peruana, para quienes el cuerpo es como una *cushma* (túnica tradicional que usan hombres y mujeres) que recubre la esencia del ser. Esta última está compuesta por dos entidades incorpóreas: *yechoyeshem*, "nuestra sombra", y *yecamquēm*, "nuestra alma". "Nuestra alma" tiene a su vez dos manifestaciones: una que gusta de vagar por éste y otros mundos durante el sueño, y otra que permanece como un homúnculo en las pupilas del durmiente (Santos 1984: 8-9).

Los Guarasug'wé (Bolivia; familia lingüística Guaraní), por su parte, conciben el ser como compuesto por el cuerpo y tres "almas": *seráta*, "mi aliento", que sale por la coronilla después de muerto el individuo; *séa*, "mi sombra"; y *múo*, un alma libre, no encadenada al cuerpo, que vaga por los montes (Riester 1976: 211-212). Las dos primeras, aún

cuando ligadas al cuerpo, pueden desprenderse del mismo durante el sueño; cuando es *seráta* la que se desprende el individuo experimenta un sueño corto, cuando es *séa* experimenta un sueño largo (ibidem: 212). Entre los Apyteré, una etnia Guaraní del Paraguay, el término *ñe'eng*, con el que se designa a la esencia espiritual del ser, hace referencia simultáneamente al "alma humana de origen divino" y a la "voz humana", por lo cual puede ser traducido como "palabra-alma" (Bartolomé 1977: 74). El ser humano tiene tres de estas almas: *ñe' e porá* o "buena palabra"; *ne' e yoybuy* o "hablas cruzadas"; y *ñe' e rārōba* o "aguardar la palabra" (ibidem: 75). Las dos primeras almas, que representan respectivamente los aspectos positivos y negativos del ser, pueden desprenderse del cuerpo y volar durante el sueño. Según Bartolomé: "Al regresar de su viaje nocturno, le cuentan a la tercera las visiones, acontecimientos y revelaciones que han presenciado o adquirido. Cuando ambas se lo están contando a *ñe' e rārōba*, el individuo se da cuenta (toma conciencia) de los sueños que ha tenido" (1977: 75).

Los Yagua también comparten esta concepción tripartita de la esencia del ser. *Huñisétu* es una entidad incorpórea que se manifiesta como una persona diminuta sentada en las pupilas del durmiente; *mbayántu* es un alma localizada en el cuerpo que se escapa en el momento de la muerte; finalmente, *hunítu*, "sombra", está situada en la coronilla y es considerada el elemento vital por excelencia del ser (Chaumeil 1979: 50). El sueño, según los Yagua, sería provocado por la ausencia temporal de este último espíritu. Esta concepción amazónica, que establece que una o todas las almas del individuo tienen la capacidad para desprenderse temporalmente de su cuerpo, difiere de la teología cristiana, que entiende que el alma sólo puede desligarse del cuerpo después de la muerte. Es esta concepción indígena la que presta fundamento teórico a la noción de "viaje astral" a otros mundos, pero también, como veremos, a la noción del "alma perdida".

La ideología shamánica constituye un sistema cuyas ideas centrales están estructuradas de acuerdo a una rigurosa lógica interna. En este caso la teoría indígena parece establecer que dado que existe una realidad más allá de lo real-cotidiano, y una esencia del ser más allá del ser corpóreo, los individuos tienen en sí mismos la capacidad de entablar comunicación con la esfera de lo maravilloso. El alto grado de movilidad que se le atribuye al alma durante el sueño, no intencionado o inducido, constituye por lo tanto un presupuesto teórico *sine que non* del sistema. Dentro de esta concepción de la realidad, el individuo se relaciona con el cosmos en dos planos distintos pero interdependiente. Por un lado, interactúa con su medio ambiente (lo real-cotidiano) mediante sus actividades físicas (trabajo) orientadas a la producción de bienes materiales de vida. Por otro, entra en comunicación con lo real-extraordinario mediante sus actividades metafísicas (viajes astrales) orientadas a obtener bienes místicos de vida, verbigracia, conocimientos y poderes místicos que le permitan garantizar la fertilidad y la salud de la tierra, los seres humanos y los animales (Santos 1986 a).

Si bien todo individuo tiene la capacidad intrínseca de entrar en contacto con la realidad verdadera, sólo unos pocos (los shamanes) logran acceder a ella de tal modo de poder transformar su experiencia personal en fuente de cono-

cimiento. Sólo los iniciados en las artes shamánicas pueden acceder plenamente a la esfera de lo real-extraordinario; sólo ellos tienen ojos para "ver" lo que está más allá de las formas aparentes, lo verdaderamente real. Esto es posible tras un largo proceso de entrenamiento durante el cual los jóvenes aprendices son sometidos a una serie de pruebas físicas y metafísicas, a la par que deben cumplir con una serie de tabúes: no dormir, no ingerir ciertos alimentos y bebidas, no tener relaciones sexuales, etc. La mortificación y purificación del cuerpo a través de prolongadas dietas, vigiliadas y abstinencia sexual va acompañada del consumo periódico de sustancias estimulantes y/o alucinógenas como la coca (*Erythroxylon* sp.), el tabaco (*Nicotiana* sp.), el ayahuasca (*Banisteriopsis* sp.), y el toé (*Datura* sp.).

El consumo de éstas y otras sustancias narcóticas o sicotrópicas, solas o combinadas, es central a la práctica shamánica. Es a través de estas sustancias que los shamanes logran trascender las fronteras de la realidad inmediata para penetrar en el mundo maravilloso, y a veces aterrador, de la esencia de las cosas. De acuerdo a la teoría indígena de la creación del cosmos, en el comienzo todas las manifestaciones naturales hoy visibles tenían forma humana. Las plantas y los animales, las estrellas y el rayo, las piedras, la sal y hasta los demonios fueron "gente" *in illo tempore*. En una época posterior, y debido a diferentes razones que varían de etnia en etnia, se puso fin a la indiferenciación inicial entre el ser humano y las otras manifestaciones naturales, las cuales adquirieron su presente forma. Sin embargo, los pueblos amazónicos consideran que las esencias primordiales de estas manifestaciones perviven en esferas normalmente invisibles. Estas esencias, de acuerdo a los especialistas, tienen forma humana, aunque también pueden asumir otras formas, y son concebidas como los "dueños" o "padres/madres" de las especies que representan.

Así, por ejemplo, los Napuruna (Perú; familia lingüística Quechua) denominan a las esencias primordiales de las diversas especies de plantas y animales *kuraga* o *mama*, y conciben a estos arquetipos como formas gigantes de las especies a las cuales están asociados (Mercier 1979: 358). Los Aguaruna (Perú; familia lingüística Jíbaro) denominan a las esencias primordiales *áentsji*, "su persona" o "su gente" de una determinada especie vegetal o animal, y equiparan el término al de *wakán* o "alma" (Brown s/f: 207). Los Yagua tienen una concepción similar y se refieren a los arquetipos míticos mediante el término *hamwo*, que significa "gente", pero que es traducido como "madre" de tal o cual especie y, especialmente, de las diversas especies de alucinógenos (Chaumeil 1979: 48).

Dada esta particular visión del mundo, los indígenas amazónicos se representan a sí mismos como compartiendo una misma naturaleza con los animales, vegetales, minerales y otros fenómenos naturales, los cuales al igual que ellos tienen un alma cuya verdadera apariencia es, por lo general, humana. Lejos de estar en oposición con el mundo circundante, los indígenas amazónicos se sienten inmersos en un mundo cuya naturaleza comparten. Sin embargo, la condición humana, que exige actuar sobre el habitat para lograr los medios necesarios de subsistencia, hace que la relación con los aspectos esenciales del mundo natural no siempre sea armoniosa. De acuerdo a la mitología amazónica, la época primordial de indiferenciación, en la que todo lo existente compartía una naturaleza divina de forma humana, fue

un período en que reinaba la inmortalidad; con el fin de esta época la gente primordial fue dividida en humanos y no-humanos.

La adquisición de la humanidad por parte de los actuales seres humanos tuvo como contrapartida la pérdida de la humanidad por parte de los animales, vegetales y minerales. La humanización de unos se logró a costa de la deshumanización de los otros. Los seres primordiales que poblaban la tierra y que eran congéneres, se encontraron de pronto formando parte de diferentes esferas. Por esta razón, la relación entre lo humano y lo no humano es en la actualidad una relación ambigua: por un lado todo lo que es comparte un mismo origen y una misma esencia (todos fueron "gente"), pero por otro, los seres humanos se encuentran en oposición a los no humanos. Esto es especialmente cierto en lo que concierne a la relación entre humanos y animales. El hecho de que estos últimos hayan sido "gente" en el principio de los tiempos, y que ahora sean presas del cazador amazónico, hace que la relación entre humanos y animales aparezca como una relación canibalística, en donde el hombre canibaliza a sus antiguos congéneres.

La contraparte de esta concepción se encuentra en la idea de que las esencias primordiales de los animales, y en menor grado de ciertas plantas y minerales, tienen la capacidad para hacer daño a los humanos. En efecto, en tiempos míticos, cuando todo lo que actualmente se ve era todavía "gente", los seres eran inmortales. Junto con la introducción de diferencias y la aparición de los distintos reinos naturales, se instauraron en la tierra la enfermedad y la muerte. Los Amuesha expresan esta concepción mediante el término *rromue patsro*, "tierra donde reina la muerte", con el que designan a esta tierra en oposición a las otras tierras que componen el cosmos (Santos 1986 b: 132). La pérdida de la inmortalidad es concebida entre otras razones como consecuencia del fin de la indiferenciación primordial, y del antagonismo que surge entre las esferas de lo humano y lo no humano.

Es en este contexto en que debe ser analizado el rol del shamán amazónico, quien aparece como un mediador de los conflictos que surgen entre ambas esferas en torno a la cuestión de la vida y la muerte. Los cantos shamánicos que presentamos a continuación constituyen una expresión cabal de estos conflictos en donde los shamanes aparecen ante nuestros ojos como verdaderos "guerreros místicos" que establecen relaciones de alianza y hostilidad con los seres sobrenaturales para dar vida (curar) o impartir la muerte (hechizar). Los once cantos que reproducimos han sido tomados de diversas fuentes (1). Hemos introducido cambios en los textos originales modificando la puntuación y la sintaxis, aclarando en el texto mismo ciertos términos indígenas, y sustituyendo algunas palabras por otras que parecían más apropiadas. Esperamos que estos cambios faciliten la lectura de los cantos, y contribuyan a destacar la dimensión poética de los mismos. De todos modos, remitimos al lector a las fuentes para consultar las versiones originales.

Ver más allá

Uno de los objetivos centrales del entrenamiento shamánico es el de "abrirle" los ojos a los aprendices para que puedan ver más allá del mundo de las formas aparentes. Así,

(1) Para lograr un máximo de representatividad hemos incluido en nuestra muestra ejemplos provenientes de ocho sociedades indígenas amazónicas pertenecientes a cinco diferentes familias lingüísticas: Arawak, Jíbaro, Pano, Guaraní y Peba-Yagua.

por ejemplo, los Napuruna frotan ají en los ojos de los aprendices para que estos puedan "ver" mejor (Mercier 1979: 285). El uso de diversas sustancias alucinógenas, que es casi universal en las prácticas shamánicas amazónicas, también contribuye a hacer que los aún no iniciados puedan "ver". Entre los Sharanahua (Perú, familia lingüística Pano), tanto los hombres iniciados como los no iniciados en la profesión shamánica, ingieren ayahuasca (*shori*) en ceremonias colectivas para poder penetrar al mundo de la esencia de las cosas. Al momento de tomar la poción de ayahuasca cada uno de los participantes sopla la bebida e invoca al espíritu del ayahuasca diciéndole: "Permíteme ver bien" (Siskind 1975: 132).

El canto Sharanahua-1 es uno de los que se entonan en estas ocasiones para exhortar al espíritu del ayahuasca de modo que éste induzca en los presentes buenas visiones. El término que utilizan los Sharanahua para referirse a los cantos shamánicos es *rami*. Este mismo término es usado para denominar tanto a la poción de ayahuasca, como a las visiones que éste produce, lo cual sugiere que en el pensamiento Sharanahua el ayahuasca y los cantos shamánicos con que se acompaña su consumo están indisolublemente ligados al acto de "ver". Es de notar, sin embargo, que en este contexto la acción de ver no depende del sentido físico de la vista. Los versos 11 y 12 del canto que nos ocupa expresan esta aparente contradicción. En los mismos se dice que el ayahuasca: "ha oscurecido nuestros ojos, y sus colores nos llegan con fuerza". De esta afirmación se deduce que uno no "ve" a través de los ojos, sino a pesar de ellos. En efecto, se logra ver más allá durante el sueño, o con los ojos cerrados mientras dura el efecto de los alucinógenos. Para que las visiones "lleguen con fuerza", los ojos deben antes "oscurecerse". En el siguiente comentario *Atamaint*, un poderoso shamán Shuar (Ecuador; familia lingüística Jíbaro), expresa aún más claramente esta concepción:

"Durante el trance no vemos como solemos ver durante los sueños. Durante el trance se ven de frente las cosas como son en la realidad. Las cosas invisibles que no se pueden ver con los sentidos, se ven durante el trance. Las vemos aunque estemos con los ojos cerrados" (Pellizzaro 1978: 73).

En otras ocasiones, el candidato a shamán aprende a ver más allá por medio de ciertos objetos místicos que obtiene de los seres sobrenaturales con los cuales entra en contacto durante su entrenamiento. Este es el caso de los shamanes Izozeño-Chiriguano (Bolivia; familia lingüística Guaraní), quienes acuden a la morada de *Mboi-Tumpa*, el "dueño" de los conocimientos y la sabiduría shamánica, para aprender de él sus secretos. Cuando los aprendices visitan a *Mboi-Tumpa* éste les entrega un espejo mágico, el cual les permitirá "ver lejos" tanto en el espacio, como en el tiempo (Rieser 1986: 266-7). De este modo, los shamanes Izozeño, al igual que sus pares amazónicos, pueden conocer el pasado y predecir el futuro, así como ver lo que sucede en localidades geográficamente remotas y aún en las esferas no visibles para el hombre común.

Las "madres" de los alucinógenos

Durante su entrenamiento el aprendiz de shamán busca acumular poder místico; para ello acude en primera instancia a los espíritus de las plantas alucinógenas que consume periódicamente. Los Yagua, por ejemplo, distinguen ocho variedades de estas plantas, cada una de las cuales tiene un poderoso espíritu o "madre" (*hamwo*) al cual invocan los aprendices. Son las madres de los alucinógenos quienes transmiten a éstos sus primeros cantos shamánicos (*mériuwa*) (Chaumeil 1979: 57). La acción por parte de la madre

Canto Sharanahua-1

*A la orilla del lago
crece un brote de ayahuasca
parecido a una serpiente.
Nacido en el lago,
desde la orilla se eleva el bejuco
parecido a una serpiente.
Es fuerte su embriaguez;
su potencia ya se hace sentir
con fuerza en el estómago.
Es muy potente;
ha oscurecido nuestros ojos,
y sus colores ya nos llegan con fuerza.
Hace que el estómago duela,
y que la carne se oscurezca.
El dolor del ayahuasca;
la embriaguez ya llega.*

(Siskind 1973: 133; traducido del inglés)

Canto Yagua-1

*Voy a cantar para tomar la purga.
Estoy cantando ya.
¡Ven madre de la purga, vamos a tomar!
La madre de la purga está viniendo.
Ya estamos tomando juntos,
purga mezclada con tabaco,
para curarlo y para que nos quede en el cuerpo.
La madre del tabaco también va a llegar.
Nos va a entregar cigarro;
porque cuando tomamos purga, fumamos también.
No se bota la ceniza,
ceniza de cigarro, ceniza de cigarro.
Vamos a tragar la ceniza del cigarro,
no la vamos a escupir.*

(Chaumeil 1979: 59)



de un determinado alucinógeno de revelar uno de sus cantos, y el acto de aprender de memoria dicho canto por parte del candidato a shamán establecen un vínculo indisoluble entre ambos, por el cual el espíritu tutelar del alucinógeno se convierte en auxiliar del iniciado. En el futuro estos cantos le servirán al shamán ya establecido para conjurar a las madres de los alucinógenos que ha consumido y suplicarles su ayuda.

El canto Yagua-1 es uno de estos cantos. En castellano regional el término "purga" hace referencia a la poción preparada por los shamanes con una o varias plantas alucinógenas. En este canto el shamán Yagua (*némara*) invoca a las madres de la purga y del tabaco, las cuales se han convertido en sus espíritus auxiliares, para que vengan a tomar con él y lo ayuden a curar al paciente. La relación entre el shamán y sus auxiliares místicos es concebida por los Yagua como una relación entre padres e hijos. Son estos auxiliares y no su maestro quienes le comunican al aprendiz todo su saber y quienes le entregan parte de su parafernalia shamánica. Es así que cada uno de los "auxiliares-hijos" provee al "shamán-padre" de dardos mágicos, cigarros, y ropajes místicos que le servirán tanto para defenderse de ataques sobrenaturales, como para curar a sus pacientes atacando a las fuerzas maléficas que han producido su enfermedad (Chaumeil 1979: 42).

Los cigarros mágicos o "alma-cigarros" (*m̄bayántu sún-deji*) tienen una especial importancia en la práctica shamánica de los Yagua, y por ello ocupan un lugar central en el canto Yagua-1. Esto se explica por cuanto los Yagua consideran que es a través del humo del tabaco que los shamanes envían sus dardos mágicos para causar mal a sus enemigos, o extraen los dardos maléficos que se encuentran alojados en el cuerpo de sus pacientes. El shamán Yagua obtiene diferentes tipos de "alma-cigarros" de sus diferentes auxiliares; cada uno de éstos tiene propiedades específicas e instruyen a los shamanes acerca de qué medidas tomar para el tratamiento de sus pacientes.

En el contexto del canto Yagua-1 el tabaco aparece como auxiliar en sus tres formas: como jugo de tabaco (obtenido tras una larga cocción de sus hojas), como humo, y como ceniza. El jugo y la ceniza del tabaco son ingeridos junto con la purga. Esta pócima otorga al shamán poderes curativos, pero también sirve, como se afirma en el canto, para que "quede en el cuerpo" fortaleciendo de esta manera al shamán que la consume.

El canto shamánico Napuruna es también un canto de invocación (*ícaro*) de los espíritus tutelares de los alucinógenos. Si en el canto Yagua-1 se conjuraba al ayahuasca y al tabaco, en el canto Napuruna se llama a los espíritus del ayahuasca y del yajé. El término yajé es utilizado en muchas sociedades amazónicas como sinónimo de ayahuasca, o para designar alguna de las variedades de esta planta. Entre los Napuruna, sin embargo, el término yajé es utilizado para designar a las diferentes variedades de *Datura* (conocido en la región andina como chamico).

Como ya se ha dicho, los Napuruna conciben a las esencias primordiales de los vegetales y animales como los "jefes" o *kuragas* de la especie, aunque también se hace referencia a ellas mediante el término de *mama*. Como "madres" o "dueños-jefes", los espíritus de los alucinógenos son poderosos aliados de los *yachak*, o shamanes Napuruna. Pero por encima de ellos el *yachak* acude a *Dios Yaya* (Dios

Padre), la divinidad suprema y creador de todas las cosas. Esta divinidad aparece como la dispensadora de todo bien, entre ellos la salud. A diferencia de sus espíritus auxiliares, a los cuales el shamán puede ver y con los cuales puede conversar, la divinidad suprema no puede ser vista ("brilla como el sol"), y el shamán Napuruna sólo puede hablarle a distancia para solicitar su ayuda.

En el presente *ícaro*, entonado por el shamán Luis Kinkinchi, se alude a la calidad de dispensador de vida de la divinidad suprema de forma indirecta cuando se dice: "De la punta de la lengua de *Dios Yaya* el sereno goteará". Por lo general, en las culturas amazónicas la fuerza vital de las divinidades se expresa en su aliento, sus palabras, o su "aliento-palabra", siendo la boca asiento del poder divino. En el presente verso se hace alusión a ella a través de la imagen de la lengua de la deidad, mientras que se alude a su fuerza vital mediante la figura poética del sereno o rocío que refresca y da vida. La contraparte de esta referencia a la fuerza vital de *Dios Yaya* se encuentra en la repetida alusión al "matiri pintado". Matiri es el término que se usa para designar la aljaba en donde se guardan los dardos de la cerbatana, y por extensión hace referencia a los dardos mágicos que le están haciendo daño al paciente. Para eliminar la fuente del mal el *yachak* sopla el humo de su cigarro sobre el pecho del enfermo (acto mediante el cual le infunde su fuerza vital), a la par que chupa su cuerpo para ahuyentar a los malos espíritus y extraer los dardos maléficis. (Mercier 1979: 283). La fuerza vital que el shamán obtiene de las madres de los alucinógenos y de la divinidad suprema es así utilizada para neutralizar la fuerza mortal de los dardos de los hechiceros.

Mundos extraordinarios y viajes astrales

Por su particular concepción del ser y de su esencia espiritual, los indígenas amazónicos consideran que es posible viajar a otros mundos no visibles durante los sueños no intencionados. Sin embargo, sólo los shamanes debidamente entrenados pueden voluntariamente dirigir su alma a mundos extraordinarios específicos y, lo que es más importante, sortear los peligros místicos que ello implica. El canto Machiguenga que transcribimos es un claro exponente de los viajes astrales que emprende el shamán. Para los Machiguenga las fuerzas sobrenaturales se dividen en dos campos: el de las divinidades *taso'rintsi* y los espíritus *saanka'riite*, benéficos para el ser humano; y el de los espíritus maléficis *kama'garini* que le son adversos (Baer 1979: 107-9). Los primeros son los "dueños" o "madres" (*i'nato*) de diversas especies animales y vegetales, y a ellos acude el candidato a shamán para obtener espíritus protectores (*ine'tsane*) y espíritus auxiliares (*isere'pito*) (ibidem: 106). Los *imaren'take*, o cantos shamánicos Machiguenga, le son transmitidos al shamán (*seripi'gari*) por estos espíritus. Cuando el *seripi'gari* entona uno de sus cantos, después de haber consumido su pócima de alucinógenos, atrae no sólo a alguno de sus espíritus protectores, sino a otros espíritus visitantes que lo ayudarán en su labor de curación.

Mientras está en estado de trance el shamán Machiguenga sube y baja varias veces por una escalera situada en medio de su choza y que comunica con la plataforma ubicada debajo del techo. Dicha escalera es la expresión material de la escalera mística que une el mundo visible con los mundos extraordinarios habitados por los espíritus benévolos *saanka'riite*



Canto Napuruna

Hi hi hi... hi hi hi...
Kuraka del ayahuasca,
con su raíz
estoy aquí para curar
al hombre enfermo este.

Kuraka del yajé
con sus flores...
Hi hi hi...

Shan, shan, shan...
Hi hi hi...

Shan, shan, shan...
Hi hi hi...
Matiri pintado,
tinaja pintada,
me parece como pintado.
Hi hi hi...

Hi hi hi...
¡Ay! Kuraka del yajé,
con tus flores,
con tu soplo,
limpia bien su alma.
Si ayuda Dios Yaya
no va a morir...
Hi hi hi...

¿De dónde será esa enfermedad?
Mirando primero lo voy a saber.
De la punta de la lengua de Dios Yaya
el sereno goteará.

Hi hi hi...
De morir no has de morir.
Si Dios Yaya nos ayuda vas a vivir...
Hi hi hi...
Matiri pintado, rojo.
Yo estoy aquí,
hago lo que Dios me manda.
Hi hi hi...

(Mercier 1979: 283-4)

(ibidem: 121). Según los Machiguenga, al subir la escalera el shamán viaja en cuerpo y alma a estos mundos. Su forma humana, que queda aquí en la tierra, es asumida por uno de sus espíritus protectores a quien los asistentes a la ceremonia hacen preguntas sobre su salud y su futuro (ibidem: 123).

El canto que nos ocupa es de uno de los espíritus protectores del *seripi'gari*, el cual aparece como hijo de la, o las madres del toé (nombre con que se conoce localmente a las diversas variedades de *Datura*). Debido a la transubstanciación que se da entre el shamán y su espíritu protector cuando el primero invoca al segundo a través de su canto, lo que se dice en este último es lo que efectivamente está experimentando el shamán mientras lo entona. Es así que el *seripi'gari* visita *Saaroa*, el lago místico habitado por la madre del toé, y ve a esta última en su verdadero aspecto: coronada y cubierta con una túnica "resplandeciente como la luz". Esta capacidad de ver las cosas como realmente son es sólo posible mediante los vuelos astrales que emprende el shamán. Ello le permite incluso verse a sí mismo como verdaderamente es: cubierto con una túnica que brilla como el fuego. La fuerte luminosidad es en este contexto una manifestación más del poder místico tanto de las esencias primordiales, como del shamán actuante. La misma asociación entre luz intensa y poder místico se encuentra en muchas de las sociedades amazónicas; así por ejemplo, ya hemos mencionado cómo entre los Napuruna la divinidad suprema no puede ser vista porque "brilla como el sol".

El canto Guarasug'wé-1 constituye un ejemplo aún más espectacular de las maravillosas experiencias por las que pasan los shamanes durante sus desplazamientos astrales. De acuerdo a la cosmovisión Guarasug'wé el universo está compuesto por esta tierra y otros siete planos cósmicos superpuestos, cada uno de los cuales cuenta con un cielo y una tierra (Riester 1976: 203). Hacia el oeste se encuentra la "boca del cielo" que comunica esta tierra con la "morada de los muertos". Allí, junto a *Yaneramai* (Nuestro Abuelo), la suprema divinidad, viven las almas de los muertos (ibidem: 203). Ya se ha dicho que los Guarasug'wé conciben al ser como compuesto por un cuerpo y tres almas: *seráta*, *séa* y *múo*. La primera de ellas se convierte a la muerte de su poseedor en *yanerátague*, "lo que fue nuestra sombra" (ibidem: 213), y emprende el largo camino hacia la morada de los muertos. Es un deber del *karai*, el shamán Guarasug'wé, acompañar a las almas de los muertos de su localidad hasta el "arroyo de los muertos", inmediatamente después de la "boca del cielo". Desde allí el alma del muerto continúa su viaje sola, y si logra sortear una serie de peligros llega a la morada de los muertos quienes festejan su llegada.

A diferencia de otras etnias, los Guarasug'wé ven en las almas de los muertos una extraordinaria fuente de poder. Muchos shamanes se inician en el arte a instancias del alma de un shamán muerto, quien se le aparece y le revela sus conocimientos. En el presente canto *Awá'a*, un shamán de renombre, narra cómo para viajar a la tierra de los muertos es ayudado por el alma de su difunto padre y la de un shamán muerto. Además cuenta con la ayuda del "gusano pequeño", uno de sus espíritus auxiliares, y del mismo *Yaneramai*, la divinidad suprema. Al igual que entre los Napuruna, los shamanes Guarasug'wé no pueden ver a la divinidad: "sólo puede hablar de lejos con él"; pero para curar a un paciente el *karai* puede acudir a *Yaneramai*, o viajar a la morada de los

Canto Machiguenga

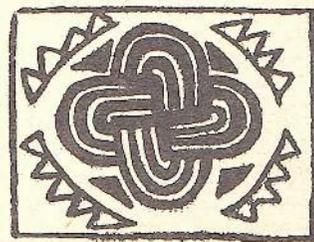
*Yo soy hijo
de la madre del toé,
yo soy.*

*Las flores del toé
son completamente blancas
allí donde vive su madre.
Sus flores
son completamente blancas
allí donde vive su madre.
Su cabeza está cubierta
por una corona;
resplandeciente como la luz
es su túnica.*

*¡Oh, agua clara y cristalina-
donde vive la madre del toé!
Yo, yo estoy viniendo
de donde vive la madre del toé,
donde nada crece.
¡Oh, flores blanquísimas
de Saaroa, el lago del toé!
Yo, yo estoy viniendo
de donde vive la madre del toé.*

*¡Oh, flores blanquísimas!
Un arbusto está allí,
derecho e inmóvil.
Mi túnica
brilla como candela;
sobre mi túnica brilla.
Así es.
Quien dice que no es verdad,
miente:
se embriaga con toé
para engañarlos.*

(Baer 1979: 128-9)





muestrados para preguntarles acerca de las causas de la enfermedad y del tratamiento a seguir (ibidem: 225). De esta manera, y paradójicamente, los conocimientos para poder dar vida se obtienen del país de los muertos, más allá de la boca del cielo.

El cantar de las almas perdidas

Los desplazamientos astrales de los shamanes amazónicos pueden tener diversos objetivos; la búsqueda de conocimientos y poder místico es el más frecuente. Sin embargo, hay otro poderoso motivo que obliga a los shamanes a viajar al mundo de los real-extraordinario: la recuperación de las almas perdidas. La pérdida del alma como causa de enfermedad y, eventualmente, de muerte es una concepción muy extendida entre los pueblos amazónicos. La canción Amuesha que presentamos a continuación tiene la propiedad de atraer a las almas perdidas. De acuerdo a la teoría Amuesha, dada la predisposición de *yecamquém*, "nuestra alma" y uno de los dos componentes incorpóreos del ser, a desprenderse temporalmente del cuerpo durante el sueño, la pérdida del alma es una contingencia que le puede acce-

Canto Guarasug'wé-1

*Los muertos me llevaron,
me llevaron a la boca del cielo.
Me llevó el shamán.
Ahí es bonito.*

*¡El viento sopla sobre mi cara, estoy volando!
¡Qué me lleve el gusano pequeño!
¡Que me lleve el gusano pequeño!
El gusano pequeño me elevó.
Ahí encontré a los muertos.*

*¡Quiero ir donde Yaneramai!
El me elevó a la boca del cielo.
No llegué hasta él,
sólo pude hablar de lejos con él.
Le rogué que me ayude a curar aquí en la tierra.*

*Mi padre muerto me elevó a la boca del cielo.
Yo soy shamán, por eso me elevó mi padre.
También para acompañarlo él me elevó.
Cuando yo curo a un niño, sanará.
Si se enferman ustedes, vengan, los curaré.*

*Me llevó el shamán.
Debo rezar y cantar.
Yo soy shamán,
debo rezar para honrar a mi padre.*

*Volé, soy viento, estoy volando.
El padre me llevó al cielo.
Encontré a otro shamán que quería pelear conmigo.
Lo dejé y me fui hasta la boca del cielo.
Soy un shamán bueno y nunca peleo con otro shamán.*

(Riester 1976: 222-3)

cer a cualquiera. Mientras vaga por éste y otros mundos, el alma está sujeta a innumerables peligros místicos. Puede perder su camino, ser atrapada por un ser maligno, seducida por hermosos espíritus del sexo opuesto, o secuestrada por un hechicero. En cualquiera de estos casos la consecuencia es la misma: el alma se ve impedida de regresar al cuerpo del individuo, y éste languidece gradualmente hasta morir (Santos 1984: 9).

Los Amuesha consideran que el alma también se puede extraviar bajo condiciones emocionales de extrema intensidad. Así, las personas que experimentan una pena profunda por la muerte de un ser querido, o por un amor no correspondido suelen perder su alma. Los que han estado enfermos por un largo período y ya no tienen deseos de vivir también la pueden perder. Un fuerte susto puede asimismo ocasionar la pérdida del alma. Esto es especialmente cierto en el caso de los niños, quienes son los más vulnerables a este tipo de enfermedad. Cuando nace un niño sus padres deben hacer vigilia durante cinco noches consecutivas, durmiendo de día. Esta es, según los Amuesha, la única manera de que el alma del niño reconozca a sus padres y

Canto Amuesha

Ya pasamos el cerro. Lo pasamos.
 Estamos pasando el cerro. Lo pasamos.
 Ya lo hemos pasado,
 nosotros los hombres con poder para curar.
 Ya pasamos el cerro. Lo pasamos.
 Estamos pasando el cerro. Ya lo pasamos.

Allá, aquél cerro de allá ya lo hemos pasado.
 Nosotros ya conocemos aquellos cerros de allá.
 Por allí ya hemos pasado. Ya los hemos pasado.
 Nosotros ya conocemos aquellos cerros de allá.
 Ya loshe
 Ya los hemos pasado.

¿Habremos hecho pasar ya
 a las mujeres que hemos gozado?
 Debemos buscarlas.
 Con cariño debiéramos hacer pasar
 a las que hemos gozado.
 Debemos buscarla. Debemos buscarla.

Cuando la recordamos apenas podemos
 aguantar el dolor y las lágrimas.
 Por ellas sufrimos y apenas podemos
 aguantar las lágrimas.
 ¿Cómo no se entera esa mujer, Yamencor,
 que la recuerdo, que aguanto mis lágrimas
 y estoy por llorar?
 Por ellas sufrimos y apenas podemos
 aguantar las lágrimas.

Era hermoso, era muy hermoso cuando pasábamos.
 El viento corría cuando pasábamos.
 Era hermoso, era muy hermoso
 cómo nos refrescaba y aliviaba el viento
 cuando por allí pasábamos.

Descansemos. Descansemos.
 Debemos descansar.
 Hermoso es Ayonclasarero.
 Bonito estamos en su cima.
 Bonito estamos en su cima.
 ¿Por tí voy a estar sufriendo?
 ¿A tí voy a estar recordándote?
 Si no me hizo sufrir, ni recuerdo
 a Tocheroñchero, la mujer que he amado.
 ¡Quequegamue gañqueya!
 ¡Quequegamue gañqueya!

A ver, a ver si encontraré a esa mujer.
 Y con esta misma canción,
 haciéndole cariños,
 pasaremos juntos los dos.
 Caminemos. Estamos caminando ya.
 Por aquellos cerros de allá
 ya estamos caminando.
 Por aquel cerro. Por aquel cerro de allá.

Ya estará por llegar Yompor, Nuestro Padre.
 Ya estará por llegar Yompor, Nuestro Padre.
 ¡Yaqueñqueya, yaqueñqueya!
 ¡Yaqueñqueya, yaqueñqueya!

Recuerdo a Puella, la que se fue al cielo,
 y su recuerdo me hace sufrir.
 Recuerdo a Puella, la que se fue al cielo,
 y su recuerdo me hace sufrir.
 ¿Por qué te fuiste Puella al cielo?
 Recuerdo a la mujer
 que se fue al cielo y sufro.
 Se fue al cielo y ahora
 su recuerdo me hace sufrir.

Cuando tu querías algo,
 cuando querías algo tan bello como una flor,
 yo iba a traértelo.
 Te traía, como tú querías,
 algo tan bello como una flor.
 Algo tan bello como una flor,
 tan bello como una flor.

Me dijo Shecrap que con esta canción
 la hizo pasar.
 Me dijo Shecrap que con esta canción
 la trajo.
 La trajo a aquella persona.

Por allí hemos pasado los cerros
 con la mujer llamada Ohuana'.
 Con esa mujer Ohuana'.
 Por allá hemos pasado
 con la mujer llamada Ohuana'.
 Con esa mujer Ohuana'.

(Santos 1984: 7-8)

permanezca en su cuerpo. De otro modo escaparía constantemente y haría que el niño fuese muy enfermizo. Sin embargo, esta identificación del alma del recién nacido con sus padres tienen también sus riesgos. El alma del niño tiende a seguirlos adonde quiera que vayan y en estas excursiones puede perderse (ibidem: 9).

El canto Amuesha que transcribimos, titulado *camuec-ñetserēh*, es un poderoso instrumento del que se sirven los shamanes y curanderos menores para atraer a las almas perdidas. En el mismo don Pedro Ortíz, un anciano adivinador de coca, narra su vuelo astral al mundo de los cerros habitado por los *aspenñenesha*, seres extraempíricos entre los que se encuentran las esencias primordiales de las plantas curativas y de muchos de los animales más significativos en la economía e ideología Amuesha. Allí también viven muchas de las poderosas divinidades menores *mellañoteñi*, y se ocultan algunas de las divinidades que fueron activas en épocas anteriores a la presente era. Lo *aspenñenesha*, o "seres de los cerros", suelen capturar las almas de los humanos que vagan desprevenidos por sus dominios. La tarea de los especialistas Amuesha consiste en recuperar el alma extraviada y traerla de regreso haciéndola pasar por entre los altos cerros.

En la canción el especialista revive experiencias pasadas, a la par que describe las sensaciones que experimenta al momento de entonar el canto. Las continuas alusiones a las mujeres a las que ha amado y por las que ha sufrido parecen hacer referencia a la enfermedad conocida como *acaryaña*, o "enfermedad de pena", que aparece como una de las causas más frecuentes de la pérdida del alma. Sin embargo, existe otra posible interpretación: así como el especialista ha enamorado y atraído a muchas mujeres en el pasado, enamora y atrae el alma de sus pacientes. Este elemento de atracción y enamoramiento está muy presente en la ideología shamánica y será discutido más adelante al analizar los cantos Shuar.

Para recuperar un alma extraviada no es indispensable que el shamán lo haga directamente: puede hacerlo por intermedio de algunos de sus espíritus auxiliares. Esta posibilidad es expresada por el canto Yagua-2 en que el shamán conjura a la "madre" del ayahuasca para que busque y traiga de regreso al alma del enfermo. De acuerdo a la cosmovisión Yagua, el universo está compuesto por una serie de diferentes mundos todos ellos comunicados entre sí por senderos invisibles, sólo conocidos por los shamanes (Chaumeil 1979: 49). En su canto el shamán le pide a la madre del ayahuasca que busque el alma del enfermo en tres de estos mundos: *mékándihut Sanu*, el mundo subterráneo habitado por la "madre de la tierra"; *hahut Sanu*, o "mundo del agua"; y *ñándahut Sanu*, "mundo del medio-cielo" o del "cielo intermedio", cuyos habitantes producen el trueno y el relámpago (ibidem: 50-1).

Según el pensamiento Yagua, los shamanes hechiceros tienen el poder de enviar a sus espíritus auxiliares a capturar el alma (*hunítu*) de cualquier ser humano al que le deseen mal. Sus auxiliares meten las almas así capturadas en cajas mágicas que luego esconden en uno de los tantos niveles cósmicos comprendidos en el universo Yagua. Dado que el poder de los shamanes se mide de acuerdo a su capacidad para visitar el mayor número posible de niveles cósmicos, el shamán curandero debe ser tanto o más poderoso que el shamán hechicero que capturó el alma, para poder acceder al nivel cósmico en que este último mandó ocultar el alma del enfermo. El curandero envía entonces a sus auxiliares a buscar el alma perdida, ordenándoles prudencia para no ser descubiertos por sus enemigos. Cuando sus auxiliares logran encontrar el alma secuestrada la traen de regreso depositándola sobre la coronilla del enfermo. Mediante la técnica de soplar humo de tabaco en esta zona de la cabeza del paciente, el shamán reintroduce el alma en su cuerpo. Si el shamán no lograra esto en menos de seis días desde que su paciente perdió el alma y cayó enfermo, éste moriría irremediablemente al carecer de la esencia vital que es su sustento (Chaumeil 1979: 62).

Los espíritus auxiliares personales

En casi todas las configuraciones shamánicas de la región amazónica el poder de un shamán se mide, entre otras cosas, por el número de espíritus auxiliares que ha logrado acumular, primero durante su aprendizaje, y más tarde a lo largo de su vida profesional. La relación entre el shamán y sus espíritus auxiliares y/o protectores es muy estrecha. Aunque un shamán puede llegar a perder sus espíritus por

Canto Yagua-2

*Madre del ayahuasca
búscame el espíritu del enfermo.
Búscaló si es necesario
debajo de la tierra,
o si no debajo del agua.
Si allí no está,
búscaló en lo alto,
en el cielo intermedio;
búscaló por todo el espacio.*

*Si lo encuentras
tráelo de vuelta a escondidas,
engañando así a quienes lo han hurtado.
Espíalos astutamente
para que ellos no te vean.
Advierte también
a las otras madres
que sean veloces.
Haz descender el espíritu
lo más rápido posible,
y depositálo
en el ápice de su cabeza.*

(Chaumeil 1983: 140; traducido del francés)

Canto Izozeño-Chiriguano

*Yo soy la esencia primordial de Arapatuare,
el pájaro carpintero.
Soy primero que soy.*

*Con mi pico grande de plata enfrió,
enfrió el cuerpo del enfermo.
Con mi uña de plata enfrió, enfrió, enfrió.
Y así vivo en todas partes,
y hago cada vez.*

*Mi pico grande de plata
introduce en el cuerpo de mi hijo,
para sacar el gusano
que estaba debajo de aquella piedra.
Con mi pico grande de plata, de oro,
agarro fuerte, muerdo,
y así voy sacándolos fuera.
Eu, eu, eu, eu.
Eu, eu.*

(Riester 1986: 275)

diversas razones (entre ellas el uso indebido de sus poderes), la relación que existe entre ambos desde el momento en que el espíritu le revela una de sus canciones tiene el valor de un pacto místico de alianza. La obtención de espíritus auxiliares es fundamental en el proceso de acumulación de fuerza cósmica porque es de ellos que el shamán adquiere todo su saber curativo, el cual incluye canciones, parafernalia mística y técnicas medicinales.

Entre el shamán y sus espíritus auxiliares existe asimismo una relación de transubstanciación por la cual el shamán puede asumir la forma de alguno de sus auxiliares, y éstos pueden asumir la forma del shamán. El canto Izozeño-Chiriguano expresa esta identificación entre el shamán y sus auxiliares. Entre los Izozeño la iniciación shamánica puede lograrse por medio del aprendizaje junto a un maestro-shamán, o bien como consecuencia del llamado místico de *Mboi-Tumpa*. Este último es la esencia primordial de las serpientes; vive en un cerro y es "dueño" de la sabiduría shamánica (Riester 1986: 266).

Los que, por el contrario, se inician como aprendices de un maestro-shamán, deben entrar en contacto directo con los espíritus del agua, *mboi-wuhu*, y de la selva, *ka-ija-reta* (ibidem: 267). Muchos de los espíritus auxiliares de los shamanes o *ipaye* Izozeño son pájaros, quienes desempeñan un destacado rol en los vuelos astrales que emprende el shamán. De acuerdo a la teoría Izozeño, para curar el *ipaye* debe invocar a las esencias primordiales de (*tumpa-reta*) de sus auxiliares, los cuales habitan en diferentes esferas celestes. Estos se presentan ante él, por lo general, bajo la forma de un pájaro sólo visible para el shamán. El *ipaye* introduce su poder en uno de estos auxiliares, consubstanciándose con él. Mientras el shamán da vueltas en su dimensión corporal en torno del enfermo entonando sus cantos mágicos, su alma, transformada en su espíritu auxiliar, se introduce volando en el cuerpo del enfermo para localizar la enfermedad (Riester 1986: 273).

En el canto que reproducimos el *ipaye* se identifica con el principio eterno de *Arapatuare*, el pájaro carpintero. Cantando su canción, el shamán se consubstancia con *Arapatuare* y comienza a adquirir las características de los pájaros carpinteros. En este caso se trata de una variedad que se alimenta de los gusanos que extrae con su pico de debajo de la corteza de ciertos árboles. La acción del shamán de succionar los objetos patógenos, o manifestación material del "daño", del cuerpo del paciente es metafóricamente expresada a través de la imagen del pájaro carpintero extrayendo gusanos con su pico. Pero aquí no se trata de una mera metáfora poética, ya que de acuerdo a los Izozeño, el *ipaye* se transforma efectivamente en la esencia del pájaro carpintero. Bajo esa forma extraordinaria (su pico es de plata y oro) el shamán va extrayendo los gusanos (enfermedades) que afectan al paciente, a la vez que lo alivia enfriando su cuerpo. Al final de su canto el *ipaye* eructa expresando de este modo que ha tragado todos los males que aquejaban al paciente y que éste pronto sanará (Riester 1986: 275).

En el canto Sharanahua-2 encontramos una identificación similar entre el shamán y las esencias primordiales de ciertos animales a los que se atribuye poderes especiales. Sin embargo, en este caso dicha identificación no se basa en un proceso de transubstanciación o consubstanciación sino en la adquisición por parte del shamán del poder místico de sus auxiliares, el cual es luego transmitido al paciente. De

Canto Sharanahua-2

*El tapir se yergue
en su sendero nocturno;
por el sendero nocturno
anda el tapir.*

*El tapir se yergue;
su sebo, su oscuro sebo.
El tapir sigue adelante,
sus pezuñas sobre la tierra.
Su panza está gorda;
sus dientes, sus blancos dientes.*

*Estoy curando,
ya siento la embriaguez.
El sebo del tapir,
su oscuro y potente sebo
se está derramando.
Te duele el estómago,
está hirviendo.*

*La sangre del tapir
está manando en abundancia.
La cola del tapir,
sus blancas patas.
El sebo del tapir,
su potente sebo,
potente para limpiar tu estómago.
Su sebo como jabón,
potente jabón de sebo.
Tu estómago ya no quema.*

(Siskind 1973: 161; traducido del inglés)

Canto Guarasug'wé-2

*Estoy volando, vuelo, soy viento.
Veo tu enfermedad.
Estoy persiguiendo tu enfermedad.
La enfermedad está delante de mí.
Ya la voy a agarrar,
ya no va a existir.
Casi ya no hay.
Seguro ya se ha ido para siempre*

(Riester 1976: 226)

acuerdo a Siskind:

"Las canciones de animales parecen enfatizar una transferencia de poder del shamán hacia la persona enferma. A través de ellas se reconstituye la fuerza del animal, su fuego y su poder. Este poder es entonces transmitido al enfermo por medio del sebo del animal, el cual es simbólicamente aplicado al paciente para limpiarlo y purificarlo. El shamán, embriagado por el ayahuasca, se llena de este poder, el cual puede luego transmitir al paciente, quien mientras está postrado, enfermo y asustado, es reconfortado emocionalmente por la fuerza del shamán" (1975: 160; traducido del inglés).

En el presente canto el alivio del paciente llega cuando su estómago "ya no quema", es decir, cuando el shamán ha logrado enfriarlo para evitar que "hierva". Esta asociación entre salud y frescura parece ser muy común en las concepciones shamánicas amazónicas tal como aparecen en los cantos que reproducimos. Se encuentra, por ejemplo, en el canto Izozeño-Chiriguano en donde el shamán, transformado en pájaro carpintero, afirma: "Con mi pico grande de plata enfrío, enfrío el cuerpo del enfermo". También está presente en el canto Napuruna en donde el alivio del paciente se logra gracias al frescor del rocío que dispensa la divinidad suprema *Dios Yaya*; y en el canto Amuesha en donde se dice: "cómo nos refrescaba y aliviaba el viento cuando por allí (los cerros) pasábamos". En el presente canto es el sebo del tapir (en donde se concentra su poder) el que es utilizado para proporcionar frescura. La variable común en todos estos casos es que el shamán logra refrescar y aliviar al enfermo gracias al poder que obtiene de sus auxiliares místicos, sean éstos divinidades o esencias primordiales.

Guerreros místicos y la lucha contra el mal

El aprendizaje de un shamán es en última instancia un entrenamiento para la guerra; una guerra contra el mal de la cual dependerá la vida o la muerte de sus futuros pacientes. Los así iniciados devienen en verdaderos guerreros místicos con capacidad para atacar o para defenderse de sus enemigos y de los enemigos de aquellos que están bajo su tutela espiritual. Como el militar-guerrero, que puede usar sus armas para defender vidas o para la destrucción y el pillaje, el shamán o guerrero místico posee el poder para dispensar vida o impartir la muerte. El canto Shuar que reproducimos a continuación expresa magníficamente este complejo de ideas en donde se entremezclan los conceptos de guerra, amor y muerte.

La cultura Shuar perteneciente a la gran familia Jíbaro es una cultura cuyos valores tradicionales fundamentales giran en torno a una práctica guerrera de carácter ritual. Las virtudes más apreciadas en el hombre Shuar son la fuerza y habilidad guerrera, unidas a una actitud de valentía y audacia. Esta predisposición para las cosas de la guerra, y el ensalzamiento de la figura del guerrero y del ritual de la guerra (similar al que se encuentra en la antigua cultura Azteca), cobra aún una mayor dimensión en el contexto de las luchas místicas que entablan los *uwishin*, o shamanes Shuar, entre sí. Por ello, si bien el concepto de lucha mística es general a todas las configuraciones shamánicas amazónicas, es en sociedades tradicionalmente guerreras (como las sociedades Jíbaro y Tupí-Guaraní) en donde se encuentran los más ela-



Xilografía Aguaruna, tomada de Aurelio Chumap L. y Manuel García Rendueles "Duik Muun", CAAAP, Lima 1979: pág. 284.

borados ejemplos de la guerra mística contra el mal.

Algunos shamanes Shuar se inician cuando reciben un llamado de *Tsunki*, la divinidad acuática, durante un estado de trance (Pellizzaro 1978: 5). Los más, sin embargo, aprenden su arte de un shamán "banco" o maestro. Entre los Shuar el poder de un shamán se mide de acuerdo al número de "flemas" que poseen. Estas se obtienen de *Tsunki* o de las esencias primordiales de algunos animales como el águila y el caimán los cuales se convierten en los espíritus auxiliares o *pásuk* del shamán (ibidem: 6-7). Cada uno de estos tipos de "flemas" o "babas-matriz" contienen diferentes clases de dardos mágicos. La transmisión de poder de un shamán a otro se efectúa cuando un shamán "banco" le pasa a su discípulo entre cinco y diez variedades de "flemas". A lo largo de su vida un shamán Shuar va acumulando diferentes tipos de flemas-dardos que debe comprar a shamanes de mayor poder que él. Los dardos más apreciados, por ser consi-

derados más poderosos, son los que provienen de shamanes de otras etnias, y en especial los que provienen de los Quechua del río Napo. Esto se refleja en el verso 13 del presente canto (ibidem: 23).

Para curar los shamanes Shuar invocan a *Tsunki*, en su calidad de "dueño" de los dardos mágicos, y a sus auxiliares *pásuk*. Al igual que entre los Yagua, estos últimos son considerados como "hijos" del shamán, y por extensión los dardos que cada uno de ellos domina son también considerados hijos del shamán (ibidem: 14). Los dardos mágicos o *tsentsák* están unidos al shamán "padre" por medio de finos hilos de plata que sólo el shamán puede ver cuando entra en trance al ingerir *natém* o ayahuasca (ibidem: 4). Dado que la mayor parte de los casos de enfermedad son atribuidos al daño efectuado por un shamán hechicero, la cura shamánica es concebida por los Shuar como una guerra mística entre shamanes enemigos. Para entablar la batalla el shamán curandero logran cortar el hilo plateado que une los dardos maléficis al hechicero que los mandó. Una vez aislados, el místicas que lo protejan.

Primeramente el shamán debe entonar los cantos de sus diferentes espíritus auxiliares para de esta forma despertar sus respectivos dardos, los cuales se encuentran adormecidos en su "baba-matriz". En este canto, entonado por *Tseremp*, se invoca a los dardos *Suimiánt*, a los dardos-anaconda, a los dardos-tigre, y a los dardos lima. El espíritu del primero de estos tipos de *tsentsák* "es azul oscuro y se parece a una flecha de cerbatana después de haber sido tratada con veneno" (ibidem: 91). Luego de haber "despertado" a sus dardos el shamán se rodea con ellos formando de esta manera una fortaleza inexpugnable (ibidem: 20). En el canto se alude a esta barrera mística en términos de "fortaleza de hierro" o "cueva cubierta de diseños".

Una vez que el shamán está a cubierto y con sus dardos listos, comienza la lucha contra los dardos maléficis que están haciendo daño al paciente. De acuerdo a la teoría Shuar, para extraer un dardo maléfico el *uwishin* debe poseer y dominar el mismo tipo de flema-dardo que el del dardo patógeno (ibidem: 20). El shamán abre un hueco en la barrera que lo protege y manda uno de sus *pásuk* a atacar a los *pásuk* enemigos. La lucha dura hasta que los auxiliares del curandero logran cortar el hilo plateado que une los dardos maléficis al hechicero que los mandó. Una vez aislados, el *uwishin* sopla sobre la parte adolorida del cuerpo del enfermo atrayendo los dardos maléficis con su flema homónima; luego de lo cual los sopla haciendo que retornen a su "padre" el hechicero. Este acto constituye una acusación de brujería, a la vez que una advertencia al shamán hechicero (ibidem: 21).

Aún cuando la concepción shamánica Shuar se caracteriza por un alto grado de violencia en el plano místico, la teoría deja también lugar a conceptos de "amor" y de "enamoramiento". Así, por ejemplo, luego de haber recibido de su maestro diferentes tipos de flemas-dardos, el aprendiz debe "enamorarlos" para que permanezcan en su cuerpo y no regresen donde su "padre" original (ibidem: 13). Una similar concepción se pone en juego en el acto de entablar una batalla mística para curar a un enfermo. Antes de intentar extraer los dardos maléficis, el shamán curandero debe primero invocar y "enamorar" a sus propios dardos. Para ello el *uwishin* tañe el *tumánk*, un tipo de violín en forma de arco

Canto Shuar

*Yo, yo, yo soy poderoso,
pues suelo chupar todo maleficio.
Trayendo estruendosamente
mi negro dardo mágico Suimiánt,
mientras estoy sentado,
soy muy poderoso.*

*Yo, yo, yo soy muy poderoso,
pues aunque me quede sentado,
traigo de mi flema,
después de embriagarlos
para que asomen a mis labios,
los resplandecientes dardos-anaconda Pánki.*

*Yo supero en poder a los hechiceros del Napo,
pues chupo, alegremente sentado, al enfermo,
después de contagiar de amor al maleficio.
Siendo yo muy poderoso,
encerrado en una fortaleza de hierro,
meto adentro a los estruendosos
y muy potentes dardos mágicos.*

*Yo, yo, yo soy poderoso;
metido en una cueva cubierta de diseños,
allí adentro hago embriagar
a los estruendosos y potentes dardos-tigre Yawá;
y los hago asomar para el ataque.*

*Yo, yo, yo soy muy poderoso,
pues trayendo los potentes dardos-lima,
limando el maleficio, lo puedo borrar,
y chupándolo, lo puedo sacar para siempre.*

(Pellizzaro 1978: 206-9)

de una sola cuerda que se sostiene con los dientes. De acuerdo a los Shuar, los sonidos del *tumák* tienen la propiedad de atraer a los dardos mágicos (ibidem: 19). Una vez que ha conjurado a sus propios dardos, el shamán debe "enamorar" a los dardos hechiceros, amansándolos y adormeciéndolos para poder así extraerlos. Esto se logra a través de diversos métodos. Por un lado, el *uwishin* los enamora entonando la canción del *pásuk* o auxiliar homónimo al del dardo maléfico. Si este último es un dardo-anaconda el curandero entonará la canción de la anaconda (ibidem: 20). Por otro, con su sonaja de hojas el curandero "enfriá a las flechas del enfermo, para que se adormezcan, (y) queden congeladas sin poder reaccionar" (ibidem: 20). De este modo, amor y odio, enamoramiento y hostilidad, vida y muerte se dan la mano en el tratamiento shamánico.

En otros casos la guerra mística no se entabla entre shamanes curanderos y hechiceros, sino directamente contra la enfermedad, la cual ante los ojos de los especialistas aparece bajo forma humana. Este es el caso del fragmento de canto de un shamán Guarasug'wé con el que cerramos esta breve antología de poesía shamánica. En el mismo el shamán, en

su dimensión espiritual, emprende un vuelo astral para perseguir a la enfermedad (personificada) que aqueja a su paciente. El shamán narra como vuela, ve la enfermedad, la persigue, la ataca y la elimina. Es esta dimensión procesual de los cantos shamánicos la que es de fundamental relevancia para comprender cómo en los mismos se conjugan elementos tanto estéticos como pragmáticos.

Emoción estética y terapéutica

Los cantos shamánicos, que constituyen un elemento central de las prácticas curativas amazónicas, tienen una doble finalidad. Por un lado, las imágenes evocadas por los cantos, junto con otros elementos, como la semi-penumbra en que se efectúa la curación, el uso de maracas y sonajas de hojas, y en muchos casos el uso de esencias aromáticas, sirven para crear una atmósfera estética que infunde paz y serenidad en el enfermo. Esto es tanto más importante por cuanto el enfermo se encuentra, por lo general, en un estado de extrema ansiedad. Por otro, tanto el paciente como el shamán comparten la concepción de que los cantos tienen poder en sí mismos en tanto "vehículos" que ponen al shamán en contacto con las poderosas fuerzas del mundo de lo real-extraordinario.

En sus cantos los shamanes amazónicos evocan imágenes de gran belleza que forman parte del universo cultural que le es familiar al enfermo. Por medio de estas imágenes el shamán proporciona alivio y frescura al enfermo, pero también le infunde confianza acerca de su capacidad para curarlo. De esta manera, imágenes de gran belleza como las recreadas en el canto Machiguenga ("¡Oh, agua clara y cristalina donde vive la madre del toé!"), se alternan con imágenes de gran poder como las que aparecen en el canto Sharanahua ("El sebo del tapir, su oscuro y potente sebo se está derramando"). La emoción estética que suscitan las primeras se complementa con la emoción terapéutica que producen las segundas. Unas y otras son manejadas por el shamán para que su paciente se sienta a la vez reconfortado y con plena confianza acerca de su capacidad para librarlo de la enfermedad.

Pero lo que constituye el elemento clave de los cantos shamánicos es su dimensión diacrónica. En efecto, gran parte de éstos narran una acción: la acción terapéutica del shamán, quien viaja a otros mundos, manda a sus espíritus a buscar un alma perdida, o se prepara para entablar una batalla mística. Esta acción se desarrolla en dos planos temporales: un plano ordinario que se encuentra delimitado por la duración del canto, y uno extraordinario en donde transcurre la acción shamánica. De esta manera, en su canto el shamán no describe algo que hizo o que va a hacer, sino algo que efectivamente está haciendo, aún cuando materialmente se encuentre cantando al lado del enfermo. Cuando el shamán Guarasugwé dice: "Estoy volando, vuelo, soy viento"; o cuando el shamán Izozeño dice: "Con mi pico grande de plata, de oro, agarro fuerte, muerdo, y así voy sacando los gusanos fuera", eso es lo que están haciendo. Lejos de tener un carácter meramente poético, las metáforas utilizadas expresan una realidad que no es puesta en duda ni por el shamán, ni por el paciente. Es ahí en última instancia, en donde radica la fuerza estética y terapéutica de los cantos shamánicos amazónicos.

Bibliografía

- Baer, G. 1979. "Religión y chamanismo de los Matsigenka - Este peruano"; en *Amanozía Peruana*, Vol. II, No. 4; Lima.
- Bartolomé, M. A., 1977. *Shamanismo y Religión entre los Avá-Katú-Eté*; Instituto Indigenista Interamericano; México.
- Brown, M. s/f. *Una paz incierta - Historia y cultura de las comunidades Aguaruna frente al impacto de la Carretera Marginal*; Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica; Lima.
- Chaumeil, J. y Chaumeil, J. P. 1979. "Chamanismo Yagua"; en *Amazonía Peruana*, Vol. II, No. 4; Lima.
- Chaumeil, J. P. 1983. *Voir, savoir, pouvoir*; Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales; Paris.
- Mercier, J. M. 1979. *Nosotros los Napu-runas - Napu Runapa Rimay - Mitos e historia*; Publicaciones CETA; Iquitos.
- Pellizzaro, S. 1978. *Uwishin - Iniciación, ritos y cantos de los chamanes*; Ediciones Mundo Shuar, Serie f, No. 3; Morona, Santiago.
- Riester, J. 1976. *En busca de la Loma Santa*; Editorial Los Amigos del Libro; La Paz - Cochabamba.
- 1986. "Aspectos del chamanismo de los Izozeño - Guaraní"; en *Suplemento Antropológico*, Vol. XXI, No. 1; Asunción.
- Santos, F. 1984. "El cantar de las almas perdidas - Concepciones Amuesha del ser y la enfermedad"; en *Amazonía Indígena*, Año 4, No. 8; Lima.
- 1986a. "Power, ideology and the ritual of production in lowland South America"; en *Man*, Vol. 21, No. 4; Londres.
- 1986b. *The power of love: the moral use of knowledge amongst the Amuesha of Central Peru*; Tesis de Doctorado; London School of Economics and Political Science; Londres.
- Siskind, J. 1973. *To hunt in the morning*; Oxford University Press.

* El Dr. Fernando Santos G., antropólogo y miembro fundador de COPAL, se desempeña actualmente como director del Centro de Investigación Antropológica de la Amazonía Peruana (CIAAP), instituto de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana con sede en Iquitos.