

Citación bibliográfica: PARGA-LEÓN, Angela Laura. «Palabras que honran y sanan. Poética en el canto visionario de Inin Niwe, Amazonía Perú». *América sin Nombre*, 32 (2025): pp. 108-121, <https://doi.org/10.14198/AMESN.27623>

Palabras que honran y sanan. Poética en el canto visionario de Inin Niwe, Amazonía Perú

Words that honor and heal. Poetics in the visionary song of Inin Niwe, Amazonia Peru

ANGELA LAURA PARGA-LEÓN
Universidad de Los Lagos, Chile

angela.parga@ulagos.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-2729-338X>

Fecha de recepción: 16/05/2024

Fecha de aceptación: 19/06/2024

Resumen

Bajo la investigación amplia acerca de la obra visual y literaria vegetalista de una familia medicinal shipibo konibo en Santa Clara de Yarinacocha, Ucayali, Amazonía, Perú, se ha madurado desde la antropología del arte y en convergencia metodológica con la filosofía de la imaginación, el acercamiento etnográfico y estético al texto literario *Ikaró* (2018) del poeta Pedro Favaron Peyón. Este último, es también un visionario Onanya, quien ha recibido los conocimientos medicinales ancestrales de su familia política, cultivados desde antiguo. Atendiendo a las figuras imaginales y ascensionales que el registro escrito evoca y traslada desde el canto curativo, se establece el régimen diurno del poema cimentado por dicho visionario en su rol de sabio curativo y vidente. Su nombre shipibo, *Inin Niwe*, testifica la experiencia trascendente de su imaginación creadora, imaginación alada y perfumada.

Palabras clave: Rao bewá, imaginal, contemplación, ascenso, vegetalismo.

La autora declara que no hay conflicto de intereses.

© 2025 Angela Laura Parga-León



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Abstract:

Under extensive research on the vegetal visual and literary work of a Shipibo Konibo medicinal family in Santa Clara de Yarinacocha, Ucayali, Amazonia, Peru, it has matured from the anthropology of art and in methodological convergence with the philosophy of imagination, the ethnographic and aesthetic approach to the literary text *Ikaró* (2018) by the poet Pedro Favaron Peyón. The latter is also a visionary Onanya, who has received ancestral medicinal knowledge from his in-laws, cultivated since ancient times. Taking into account the imaginal and ascension figures that the written record evokes and transfers from the healing song, the diurnal regime of the poem is established, cemented by said visionary in his role as a healing sage and seer. Its Shipibo name, Inin Niwe, testifies to the transcendent experience of creative imagination, winged and perfumed imagination.

Keywords: Rao bewá, imaginal, contemplation, ascent, vegetalism.

El Rao bewá

(...) Una colonia de murciélagos rodeaba las puntas de los árboles, bailaba. El aire me inundaba ácido y perfumado; caminé entre el azote de los mangos, otros descansaban en la tierra, picoteados por paucares. En la habitación Inin fumaba su cashimbo, dibujaba con el humo celestes anillos, bocanadas luminosas en la mortecina ambientación. De fondo los grillos tañían el metal y el humo del tabaco rellenaba los espacios en la sombra, tranquilizándome. El médico visionario al cabo de un tiempo lavó su cuerpo con el agua depositada en una palangana, se secó y luego llenó el vasito con el líquido amargo e insufló en él una larga y aterciopelada letanía. Yo recostada en una estera oía el silbar. Solo la bruma de una bombilla afuera, me obsequiaba a instantes una faz del Onanya¹. Al cabo de una hora quizás –no se pueden medir las horas en el limen sagrado– decidió beber el ayahuasca (Diario de Campo, 2021)².

Dentro de las prácticas medicinales de la nación shipibo-konibo, el *bewá* es un canto con las divinidades *Inka* y los espíritus de la naturaleza *Chaikonibo*³. También es una expresión estética sonora complementada icónicamente y asociada al sentimiento religioso particular de los médicos visionarios de los pueblos amerindios, especialmente arraigado en la cultura shipibo konibo en la Amazonía peruana. Gracias al

1. En lengua shipiba «onan» significa sanar. El Onanya posee sabiduría y habilidades peculiares para ello.

2. Experiencia etnográfica asociada al trabajo de campo para el desarrollo de mi tesis doctoral «Palabra e Imagen en vuelo. Imaginario vegetalista en la obra de Chonon Bensho e Inin Niwe, Amazonía, Perú». Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, mención estética y Teoría del arte, Universidad de Chile, 2024.

3. Espíritus de la naturaleza llamados por los shipibo, *Chaikonibo*: «Los Chaikonibo tienen un carácter trabajador y gran fuerza, son considerados generosos, bellos y perfumados» (Colpron, 2005 en Favaron 2017, 19).

bewá, el visionario Onanya restablece la salud física y / o espiritual de quien padece. Para ello invoca a los ancestros y Dueños de las plantas maestras⁴, expresándoles su devoción; entonando un lenguaje metafórico erige el umbral por el que los espíritus acuden a revestirle de la indumentaria de protección, a auxiliarlo y a entreverar junto a él una serie de estratos invisibles al ojo común. El *bewá* esboza con su filigrana la cobija resplandeciente que en su seno recibe a los cuerpos y almas maltrechos. Los cantos son de larga duración y narran el tiempo sagrado, el tiempo oportuno para la manifestación de los amos de la naturaleza, su acción medicinal y la cura. El Onanya conoce los arcanos conservados de generación en generación, cedidos por sus ancestros e inspiradores de su propio repertorio. Cada canto dirigido a la afección y al cuerpo que le experimenta es exclusivo, posee un rango tonal que caracteriza a la voz sanadora y se corresponde en el plano del trasmundo, con los sonidos y diseños que el saber de las plantas desperdiga en el flujo del *bewá*.

El poema

Editorial Juan Malasuerte publica el 2018 en México, el poema largo *Ikaró*, escrito por el poeta y médico visionario de la Amazonía peruana, Pedro Favaron Peyón, a quien los sabios antepasados han convenido nombrar como Inin Niwe. *Ikaró* es el himno que recoge la denominación del castellano regional para el *Rao bewá*, metaforizando el vuelo mágico (Eliade, 2017) del Onanya en la experiencia trascendente. Nos interesa poner en contexto el único y largo poema que desde su género se desplaza hacia las formas y contenidos del canto visionario, teniendo en consideración su raíz indígena⁵. Los *ikaros* se aprenden en la observancia de los caminos iniciáticos que el dietador y aprendiz conoce al interior del seno familiar, con el apoyo de los conocimientos que los mayores revelan con afecto a sus parientes. En el poema *Ikaró*, Favaron da cuenta de esta experiencia:

(...) Es, entonces, cuando empieza a bajar la mareación del ayawaska y la niebla penetra en las casas, que los médicos abren sus secretos y comparten sus enseñanzas (Favaron y Bensho, 2022, p.144).

Por este motivo, la delicada vocalización del poema *Ikaró* posee un semblante absolutamente alado, compuesto de palabras que cuentan y palabras que celebran una vida nueva; es también una plegaria para honrar a los antepasados y espíritus maestros de

4. También llamadas «plantas sagradas», «de poder» o «de misterio», a las que se debe orar concentradamente para escogerlas y utilizarlas adecuadamente. En Taussig, M. 2012. Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: Un estudio sobre el terror y la curación. Bogotá: UC.

5. A la fecha, en la zona es posible observar prácticas mestizas, híbridas y otras, cuyos protocolos neochamánicos distan de la ritualidad tradicional shipiba y se insertan más bien en la industria cultural y turística de la región.

las plantas medicinales y solicitar así, su remedio pues, concomitante al *Rao bewá* espejea la expresión que, al unísono con el visionario, elaboran los espíritus para quien lo necesita:

(...) De la punta imantada de mi lengua / se desenvuelven ikaros / que descienden desde la pura irradiación. / No es mía esta voz que canta, / soy antena elevada que percibe / sonidos de bosques intocados, / frecuencias ligeras del Espíritu / y fibras secretas que enlazan / las orillas proféticas del sueño. / No es mía la fuerza del canto. / Mi canto asciende de raíces / nutridas de sus tratos imprevistos / y de la primicia de la fotosíntesis. / La fuerza de mi canto verde / bebe de la sabia manante / y de estrellas que recuerdan / el origen luminoso de los días. / Mi canto desconoce las edades (Favaron, 2018, p. 9).

El poema describe en la voz del sabio médico el momento en que este se presenta ante el numen, tal como él lo haría en la ceremonia de sanación. Este primer instante no es otra cosa que asumir el sentimiento de abismarse en la numinosa y vital «energía, entendida como lo que acosa, activa, domina, vive, sin momento de descanso y sin residuo inerte» (Otto, 2005, p. 35). *Ikaros* nos introduce al tiempo en que se explicita el parentesco con los Dueños de la medicina⁶, energía abrasadora que consume y bautiza al Onanya con el nombre shipibo de *Viento perfumado*:

(...) Soy viento medicinal y perfumado: nadie se sabe de dónde vengo, nadie se sabe adónde voy, nadie conoce mi rostro y ninguna forma puede atraparme. Soy el cambio constante, fluido como la nube y el río. Soy voz que vincula los pálpitos y huella desdibujada del camino (Favaron, 2018, p. 8).

La voz da a entender en el poema que la cantiga enhebra a quien padece y al visionario con su parentesco espiritual. A Onanya, espíritus de las plantas y ancestros les une un fuerte compromiso en este mundo como en el paraje sutil de los *Inka*⁷. Sin entablar una conexión intensa (*kano*) con el plano luminoso, sin conocer las vías de acceso al templo espiritual, el Onanya no podría hacer efectiva su capacidad de afectación somática y anímica sobre otros.

(...) Con la fuerza botánica del canto, / con la onda medicina de mi canto, / con el canto medicinal que me legaron / aquellos sabios que ya partieron, / me abro camino ikareando / por las geografías celestes, / por los mundos del espíritu, / por las selvas sutiles y videntes / del conocimiento radiante de los Inka (...) Una luz vegetal refina mis sentidos, / despierta sus primeras facultades; / la existencia se transparenta / y se abre la

6. P. Chaumeil (2005) sostendrá que en el gran espacio geográfico amazónico existe un cierto dominio de las porciones del territorio por gente invisible, espíritus primordiales poseedores de los frutos y animales, llamados también «madres poderosas» a las que se les dedican cantos de mediación.

7. Los *Inka* shipibo konibo, pueden explicarse como los antiguos gobernantes solares, figuras arquetípicas que no tienen relación con el Tawantinsuyo.

visión ilimitada: / escucho voces de distantes eras, / tiempos perdidos se reencuentran, / caminos del fulgor reminescente / y la música callada se eleva / en la intimidad del alma (Favaron, 2018, p.7).

Durante la vigilia nocturna y en solemnidad, el canto limpia «los malos aires» de la enfermedad física o psíquica. En la medida en que el sabio vidente encuentra inspiración y se enlaza al espacio privilegiado, la recitación ritual ensueña la forma inmanente de un texto propio duradero en la memoria, poseedor del derecho de agregar detalles, de situarse en un panorama nuevo y ubicuo dentro del encuadre interpretativo, formulado en los propios términos del colectivo cultural y respecto del dominio y comprensiones particulares de la lengua específica (Shweder en Geertz, Clifford et al., 2008). También, le conforma lo impredecible y cambiante en su actividad. Por momentos se distinguen algunas escenas reiterativas en el canto visionario –Levi-Strauss habría señalado que tales repeticiones conectan con los mitemas de los relatos antiguos shipibo–; no obstante, la recitación posee aspectos específicos que sobrepasan la encadenación de los versos y que por cierto, incorporan la virtualidad sonora, la actualización de la materia musical por el Onanya y su propio sentido del tiempo. En este sentido, el mismo Pedro Favaron afirma que «las repeticiones son propias del arte verbal oral. Su presencia en el texto escrito da cuenta de su heterogeneidad, en tanto la forma oral irrumpe y, hasta cierto punto, moldea incluso la estética rítmica de la obra literaria» (Comunicación personal, 2024). Todo ello se suma al contexto pre y metalingüístico, «solo la reflexión sobre lo dado en el lenguaje y a través del lenguaje (...) puede llevar a la comprensión del ser» (Coseriu, 1977, p. 55-56 en Rodríguez, 2016). El canto medicinal y su construcción poética afirman y representan el hecho presente; más aún, esta acción es fuertemente expresiva, simbólica y organizada de acuerdo a los procedimientos que el sabio vidente selecciona en el curso de la acción ceremonial y mágica. Ante todo, dado su carácter de loa curativa, la vocalización performa en el momento, la duración y las materias involucradas. Sus expresiones «realizativas», *performative utterances*, cumplen una función bastante amplia, «al pronunciarlas en ciertas circunstancias, se lleva a cabo una función que no debe confundirse con la acción de pronunciarlas» (Austin en Geertz, Clifford et. al., 2008, p. 31); la fórmula realizativa es el recurso más satisfactorio del *Rao bewá* para aclarar la fuerza de las expresiones comunicativas y conceptuales del Onanya hacia el paciente. Del mismo modo, el acto de fe de quien padece, su involucramiento, simbólico es relevante. El aliento del médico visionario Inin (*niwe*, soplo) despeja malos pensamientos y penetra con su vocalización vibratoria en el cuerpo del paciente, pero,

(...) es indispensable que el paciente se abra de forma unánime a la medicina con fe y humildad, dejando de lado toda resistencia (Favaron y Bensho, 2022, p. 146).

El registro verbal y no verbal del rito medicinal, junto a los «símbolos expresivos» (Peirce 1955) involucrados, difieren de las formas instrumentales del tosco pensamiento pragmático y con mayor fuerza enuncian en el poema, lo que incluso suplanta a los cuerpos del Onanya y el doliente, lo que se sitúa en lugar de estos: imágenes, valores, principios, flujos emitidos por ellos en un tiempo determinado –el *kairós*– y que dan forma al paradigma de pensamiento profundo y «contextual» (Kuhn 1962) que soporta el imaginario vegetalista⁸, característico de la imaginación poética de Favaron. En el corazón de dicho pensamiento, los saberes ancestrales shipibo konibo enlazados al sentimiento de lo sagrado que notamos en el poema largo *Ikaro*, poseen la imagen dominante y progresiva del advenimiento del *tinkuy*, o de la fusión con el pleroma eterno. La idea de ligazón indisociable entre mundo celeste y mundo terreno es representada en su forma imaginal dentro del poema. Se puede deducir que el canto medicinal no solo es medio concreto de mejoría de una facción terrestre de las criaturas, sino de la concurrencia a la nueva creación, del reconocimiento e irrupción de la majestuosidad de los *Chaikonibo* e *Inka* en la intimidad del doliente –y sistemáticamente del visionario– que la experiencia sensible, la realidad profética, distingue en la relación directa y espiritual con la hierofanía, a saber; el *Jakon Nete* (Mundo bueno y hermoso que toda persona aspira retornar) y el *Nete* (esta tierra) aparecen a la meditación del poema como un solo plano de experiencia posible. En definitiva, «la presencia divina, “la habitación de Dios con ellos”, de la que todos los creyentes habrán tenido el privilegio en la tierra, no les será retirada por la muerte; continuarán teniendo el mismo privilegio en el mundo por venir. Esto es convertirse en “un pilar del templo celestial”» (Ezequiel en Corbin, 2003, p. 371).

Lo extraordinario habita en el sabio médico, el canto le permite dominar el malestar de la «mareación» o embriaguez por el ayahuasca. Es parte importante de ese proceso el controlar la fuga y multiplicación de imágenes producidas por el efecto enteógeno. El ciclo epifánico tiene curso una vez el Onanya posee la total libertad espiritual para correr el velo y ser investido. En el texto literario se alude a ello:

(...) Tengo una corona inquebrantable, / brillante con hermosos diseños; / corona de sabiduría y esplendor / que me transmitió mi abuelo. / Tengo una pechera dorada / y en mi mano una vara con el brillo de la fuerza del Sol / para golpear a los demonios / e iluminar la noche oscura. / Mi *cushma*⁹ es bella y blanca / bordada con hilos luminosos; / túnica del colibrí mensajero / que penetra los abismos celestes / y transgrede la separaciones (Favaron, 2018, p. 8).

8. Facultad medianera y creadora que moviliza la labor de construir una historia con el territorio y las plantas maestras, de producir subjetividades desde este y de afirmar su legítima diferencia.

9. Túnica ceremonial masculina.

(...) El tabaco de mi cashimbo aleja / los silbidos espectrales en las noches, / los muertos que vagan sin consuelo, / la inquietud de las almas impuras, / la peste que llega en la tormenta, / la brujería shitana del murciélago, / la cabeza voladora y sin cuerpo, / la risa desquiciada y la locura / de largas uñas, boca mugrosa (Favaron, 2018, p. 10-11).

Hemos señalado que el dietador se dedica a profundizar en el registro íntimo de los comportamientos de cada vegetal o mineral puesto que se trata de la filiación con estos y el conocimiento de sus atributos reconstituyentes o mortíferos. La dieta, por tanto, determina y respalda la transconciencia del sabio médico que ha de memorar —en el momento presente del canto— a las plantas maestras. En la vida del visionario, las renunciadas y la rigurosa dieta vuelven sencillo y grato aquello que en cualquier caso es condición necesaria del canto medicinal y el vínculo con los ancestros. Por otra parte, el contenido representacional del *Rao bewá* y sus propiedades intensivas se deben a la definición del campo de visión —desde el lugar de ascenso del Onanya en el templo cósmico— de la presencia sacra. El canto obedece a la contemplación. En el poema, el sabio médico conoce la habitación de lo sagrado: el sitio de los espíritus de la medicina es el «órgano de la contemplación (...) estamos, pues, ante la idea del hombre-templo y de la comunidad-templo. Ser el hombre-templo (habría que hablar de *templatio*, *templificatio hominis*) es ser en sí mismo espacio de *contemplación* y, por tanto, espacio consagrado» (Corbin, 2003, p. 375). Interpretando al filósofo Corbin, la figuración imaginal de los espíritus maestros evocados por el *bewá*, en tanto espacio-tiempo interno y cualitativo del Onanya (hombre-templo) es el cristal en que la imagen del ánima mundi se descompone, refracta y refleja; el acto vidente, el visionario y el templo (la inmanencia y reverberación de las entidades vegetales), no son sino uno. Los versos de *Ikaró* explicitan la importancia del sabio médico, en quien las imágenes disponen su aparecer:

(...) Estoy sentado en un banco de oro. / Hay una mesa dorada frente a mí. / No estoy solo aquí cantando... / Han llegado sabios del tiempo primero / y están girando en el espacio. / El oro legítimo de los Inka / es su gran y profundo conocimiento. / Yo canto desde el Titikaka eterno, y emerjo brillante del lago sagrado (Favaron, 2018, p. 16).

Continuando con la reflexión del filósofo Corbin, insistimos en que no detallamos una experiencia escópica, sino la integración en la práctica curativa del uso técnico y significativo de la palabra, el sonido y la imagen según el desenvolvimiento espacial que le atañe al Onanya; en definitiva, en relación a los movimientos y desplazamientos que sobrelleva con todo su ser durante el ciclo epifánico. Este proceso que podríamos llamar espiritual-corpóreo, es descrito por Corbin como la contemplación *con el ojo del alma*. Refiriéndose al pensamiento de Filón de Alejandría especificará que solo si el hombre se vuelca profundamente hacia su interioridad podrá *ver-imaginar activamente* a los espíritus de la naturaleza, «pues si la voz de los seres mortales es recibida por el oído, la de Dios es recibida por la vista, a la manera

de una luz» (Filón en Corbin, 2033, p. 375). Una psique atada a la dialéctica de los contrarios, alejada de la capacidad medianera y mediadora del mundo imaginal –«el de las ideas-imágenes, las figuras-arquetipos, los cuerpos sutiles, la materia inmaterial» (Corbin, 1993, p.14)– carece de la Imagen-Templo indispensable para acceder a «todos los espacios situados más allá» (Corbin, 2003, p. 377).

(...) Converso con el Amawta de las aguas, / mientras sostengo la cadena de oro / que mantiene unidos a los suyos. / Rezo hacia las cuatro direcciones (Favaron, 2018, p. 16-17).

Tiempo cualitativo del espíritu

La ascensión celeste de Inin Niwe revela la inagotable figuración imaginal del templo –del ojo del alma, órgano de la imaginación creadora– junto con la propia eternidad; así, «lo espiritual toma cuerpo y el cuerpo se torna espiritual» (Corbin, 1993, p. 14). El discurso cosmológico del *Rao bewá*, reflejado en el largo poema *Ikaro*, es sustancial para comprender cuan significativa es la cosmopercepción que sustenta la obra literaria del visionario y el conocimiento producido por la experiencia trascendente. Desde la perspectiva del Onanya, su pensamiento y voluntad espiritual no son más que la necesidad de la Madre Naturaleza, la creadora, de conocerse en él y en todas las criaturas; dicho conocimiento vegetal –a la vez manifestación– *se muestra* y figura, literaria y sonoramente en un campo de sentido que «reconduce al visionario a la santidad» (Durand, 2000, p. 37). Como habíamos mencionado, el uso de la oralidad, imagen y sonido en el *bewá* responde a las variantes de posibilidad que el símbolo admite en la «representación cargada de afectividad del esquema corporal» (Durand, 2000, p.61), determinado subjetivamente por el tiempo discontinuo del espíritu; tiempo no histórico nutrido por estructuras sonoras concretas y otras implícitas cuya eficacia funcional explica la relación entre la experiencia del canto y el imaginario vegetalista.

El canto visionario entonces, «palabra puesta en música, palabra que implora la música» (Durand en Solares, 2018, p. 21), posee su propio modo de ser exteriorizado en la interpretación –subyacente al poema– y, en los gestos que siguen el curso inmediato de cada situación de enlazamiento con los espíritus maestros de las plantas: «no se trata de meras técnicas compositivas específicas que pueden formar parte del patrimonio de un compositor, grupo, o era histórica, y que se pueden expresar por medio de mecanismos preceptivos o regulatorios como las reglas o principios de la armonía, el contrapunto, las técnicas de síntesis y manipulación electrónica, etc.» (López Cano, 2001, p. 10), sino de un sentido sonoro que se presenta al Onanya y que él desarrolla, intuye y define evocando los ruidos, exhalaciones, vibraciones y otros símiles producidos por y en la floresta.

En líneas generales, los pueblos amerindios del sur del continente promueven una mayor participación de sus gentes en la música; así, sus repertorios son vastos y permiten mediar las relaciones entre familias, sus parientes y comunidades con el trasmundo. En el caso de las regiones bajas, andinas y el extremo sur del continente, la música juega un papel prioritario en cualificar el sentimiento numinoso: «en América (...) la técnica más comúnmente usada por los chamanes para alcanzar un estado especial de conciencia ha sido el canto y la música; música repetitiva que es ejecutada durante horas o días permitiendo al chamán abrir la puerta hacia el otro mundo, y una vez dentro de él, guiar el viaje para obtener los resultados buscados» (Mercado, 1995-96, p. 171). También se distinguen otros cantos como los de aves, los *iil* de Machi y los cantos profanos del pueblo mapuche¹⁰, los cantos propiciatorios como en el caso de los *anent* o los de conmemoración *újaj* del pueblo jíbaro / shuar¹¹ entre los más destacados.

En el caso shipibo, los cantos varían según las propias convenciones estéticas, sociales y funcionales en los agrupamientos familiares, mas, no atienden simplemente a la complejidad de ejecución y composición sino, a su propósito: ya sea ceremonial, de esparcimiento, afectivo o terapéutico. Solo un Onanya puede curar legítimamente mediante el canto. El *bewá* medicinal expone en imagen narrada la atmósfera luminosa percibida por el visionario, en el tempo diferencial del tiempo cotidiano y de acuerdo a las melodías que rigen el espacio sonoro construido por, al menos, tres magnitudes distintas de sentimiento, asociadas a las fases del proceso teofánico: el ritmo espiratorio-fonatorio para alinear los planos de la medicina bajo el dominio del Onanya, la salmodia de los Dueños de la medicina y exploración corpórea-mental del doliente y, la elevación y restitución del bienestar. El sentido transfigurador de la música *añade* contenido sublimado al imaginario vegetalista y refuerza la dimensión «espiritual» de la producción estética de Inin Niwe, ensanchando su imaginación creadora en lugar de solo acompañar los significantes que rigen el universo simbólico donde él se inserta (Durand, 2018, p.31). Por ello es tan claro desde la recepción que caracterizar el *rao bewá* bajo los lineamientos formales ilustrados, es un despropósito. Más bien, cabe recalcar la potencialidad del sentimiento ascendente de las dos primeras fases del canto medicinal: «le chaman est le “musiquant” de son entrée en transe tandis que le possédé est “musique” par

10. Revisar la obra de Lorenzo Aillapán Cayuleo. En el caso Maya K'iche, leer al guatemalteco Humberto Ak'abal.

11. Profundizar en su análisis en la obra de P. Descolá, 1986. *La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme. – E. Napolitano, 1988. Shuar y Anent. El canto sagrado en la historia de un pueblo. Traducido por M. Victoria de Vela; Siro Pellizzaro. CEDISH (Centro de Documentación e Investigación Shuar), MLAL (Movimiento Laicos para América Latina).

les autres¹²» (Rouget en Zempleni, 1981, p. 106). El registro etnográfico distingue en esta fase de *inducción a lo trascendente* (Rouget en Zempleni, 1981) la formulación del canto desde la cabeza de Inin, como fuente de emisión y cajón resonador; la textura monódica del canto y la fuerte intensidad que el visionario imprime en su voz elevan los tonos más y más finos, análogos al proceso de espectacularización representacional propio del poema *Ikaró*. En la perspectiva de Rouget, el ciclo descrito es esencialmente moral (obra bajo las condiciones y efectos del significado cultural), pero ello no implica en modo alguno que el desplazamiento trascendente no esté determinado por procesos psicósomáticos y en mayor medida «par l'interaction musico-gestuelle analogique –rythmique, posturale, «symbolique»– de «musiquant» et de «musique»»¹³ (Rouget en Zempleni, 1981, p. 108). Al ascender el canto e ingresar en la materialidad del paciente, en las últimas dos fases del ciclo trascendente, este reverbera y la voz parece impostarse desde el torso del sabio médico; es un sonido que percute, tremola bruscamente y cimbra inacabablemente en el espacio sonoro, hasta disminuir con suavidad su volumen. En el texto literario la voz finaliza este proceso de interrelación de los cuerpos y las sustancias bajo la siguiente imagen:

(...) A todo me experimento unido. / Mi vida se extiende sin fronteras (Favaron, 2018, p. 21).

Puesto que la música incide en todas las funciones vitales del hombre, activa una serie de respuestas tímicas en él y «toca no solo a nuestro intelecto sino nuestra memoria, nuestros recuerdos más profundos» (Solares en Durand 2018, p. 130). El *bewá* shipibo urde su duración musical en la proyección de una «compleja variedad de andamiajes temporales humanos que pueden ser biológicos, neurofisiológicos, psicológicos, antropológicos, sociales, etc.» (López Cano, 2001, p. 14). Y se suman elementos extramusicales. Parafraseando a Bachelard, la imaginación creadora del canto medicinal exige la maduración de la dieta; solo el saber de las plantas arraigado profundamente en el «calor íntimo» del visionario permitirá que las imágenes de lo sagrado surjan desde el sonido. Siguiendo el enfoque psichistórico del imaginario, el proceso de hominización exige la responsabilidad o el cuidado por otro ser, «cuidado que, dada la amenaza de su vulnerabilidad, se convierte en “preocupación”» (Jonas, 1995, p. 357); para sostener una ética de la reciprocidad y complementariedad amazónica entre todas las existencias, la capacidad de representar lo amenazante y lo positivo permite el esfuerzo consciente, no autodestructivo y poco egoísta «en

12. Traducción nuestra: «El chamán musicaliza su entrada en trance, mientras que el poseído es la “música” de los demás».

13. Traducción nuestra: «Por la interacción musical-gestual analógica –rítmica, postural, «simbólica»– del músico y la música.»

el que junto al mal se hace visible el bien que de él debe ser salvado, y junto a la desgracia se hace visible una salvación no ilusoria ni exagerada» (Jonas 1995, p. 358). En tal sentido, el imaginario del *Rao bewá*, con similar talante que otras obras de Inin Niwe, construye un instante complejo y vertical en la poética de *Ikaró*, «el fin es la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que las simultaneidades prueban ordenándose que el instante poético tiene una perspectiva metafísica» (Bachelard, 2017, p. 223). En el instante poético y metafísico el Onanya asciende y desciende pues toma conciencia respecto de los valores complementarios; Favaron transmite en su poema «la ambivalencia abstracta del ser y del no ser» (Bachelard, 2017, p. 227).

Este ser y no ser revelado al Onanya, queda cautivo en la materialidad del convaliente, hecha raíces en los días venideros al encuentro con el sabio visionario para continuar con el proceso de incorporación de las propiedades activas de las plantas. Las instrucciones de Favaron luego de la sanación son precisas: «la vibración del canto se quedará unos cinco meses en tu cuerpo, la sentirás cuando duermas» (Diario de Campo 2021). La fuerza, afecto y fuerte pensamiento de bienestar del Onanya quedan depositadas en quien ha sido «ikareado», estableciendo un nexo invisible entre almas, «si transgredes la dieta yo lo sabré, si no te cuidas yo puedo enfermar» (Diario de Campo 2021). Siguiendo a Jonas, únicamente mediante el fuerte estremecimiento espiritual que el saber ancestral provee, es factible integrar la psique al devenir; la herencia y la memoria «en la medida en que nos desvelan algo “sagrado”, es decir algo que en ninguna circunstancia hay que violar (y esto es algo que puede aparecer a los ojos aún sin una religión positiva)» (Jonas, 1995, p. 358) y que sostienen la vivencia y afectividad del Onanya, de su familia medicinal, también del sentido construido en virtud de la eficacia simbólica de su palabra. En consecuencia, el canto de Favaron –Inin Niwe– se abre siempre a la realidad primera y activamente brota en el tiempo, se sitúa en él pasando del estado de potencia a la figuratividad imaginal, incesante sucesión de desvelamientos para garantizar la permanencia de una «imagen fiel» a la que deberse histórica y situadamente, un producto de la imaginación «que incita a la humildad, planteada a su siempre deficiente portador. Mantenerla incólume a través de los peligros de los tiempos, más aún, frente al propio obrar del hombre» (Jonas, 1995, p. 359) es una tarea «oficiosa». Guiado por la voz oficiosa del visionario –conciencia ensoñadora enlazada al mundo de los mundos–, el hombre común «encuentra el paraíso y todo el néctar de las flores se derrama en el canto». Entonces, el largo poema *Ikaró* concluye bajo una feliz reciprocidad.

(...) Que la luz Florida limpie / el cansancio de tu contemplación, / que erradique la fatiga y el rechazo / a la cierta enseñanza del camino; / que las plantas te envuelvan / y despierten en ti las semilla / de la senda iluminada. / ¡Vislumbra sin temor la vida, / saludando al oriente cada mañana! / Un pensamiento grande te brindo, / un pensamiento

infinito, / un pensamiento alegre, / una implacable sed de altura, / un pensamiento luminoso y sutil, / una conciencia sin apegos, / una comprensión transparente, / nacida del silencio amoroso, / del silencio que exhala lo divino (Favaron, 2018, p. 20-21).

Para finalizar, el imaginario vegetalista se afianza esta forma de relacionalidad amazónica para engrosar la potencia psíquica y afectiva de las imágenes de futuro.

Al cierre

Al amparo del vegetalismo amazónico, el intercambio recíproco entre el gesto de la ensoñación poética y el entorno social y material Shipibo, registra el nexo espiritual y sensible con los símbolos de la fertilidad y la multiplicidad, la reproducción y manifestación del poder de la tierra, de lo que está sobre ella y de lo que se oculta en su seno. El arquetipo del hogar-mundo, de la naturaleza como protectora es representado con imágenes y palabras amorosas; la *physis* anhela integrar a la psique y emanciparla en una relación de concordia.

Como señaló H. Jonas (1995), se trata de una casuística imaginaria capaz de rastrear y descubrir mediante el poema, los valores del advenir. Atender al tejido de interacciones interpretativamente enmarcadas por el saber, imbricado con su propio suelo y, ser cuidadoso de la parcialidad que le es inherente puede rectificar y orientar la concomitancia existencial del hombre con el planeta.

El precepto acerca del respeto hacia la naturaleza corresponde a una tradición de pensamiento acorde a ritos y símbolos expresivos de una fuerte voluntad de vivir, aquí y en el trasmundo. Porque el imaginario vegetalista se deja afectar por una gran felicidad y por una desgracia posible, ofrece la oportunidad a la representación, de elaborar ciertos valores que aun no han sido ideados, pero que son necesarios: «al hombre ya no le satisface hacer ciertas cosas, plantea la cuestión de lo que ellas significan, ... averigua el por qué y el adónde» (Cassirer, 1974 en Solares, 2018, p. 139).

En la producción de obra del Onanya, viene a deslizarse la musicalidad para completar a la palabra y así, la imagen poética explora los principios, pensamientos, gestos y prácticas originados por relaciones físicas, experienciales, identitarias, sociales e íntimas con la integridad del mundo de la vida. El *bewá* medicinal celebra, en el poema cantado, la progresión y avance patente de diferentes épocas y humanidades; condensa períodos, posiciones y formas de conocer contrastados en el instante poético, colmando de correspondencias simbólicas y sinestésicas lo macro y microcósmico humano. Con ello, la síntesis no unifica, más bien otorga congruencia a las disparidades, con ello los contenidos no se detienen sino cabrillean, fluyen enfrentándose en una duración, el tiempo se vacía así del sustrato maléfico.

Lo interesante de la palabra poética, cantada del Onanya y escrita aquí, es su licencia terapéutica, la capacidad de subvertir mediante las imágenes cósmicas y epifánicas, los dominios de representación propios del modelo civilizatorio moderno y

tardío. Siguiendo la exégesis durandiana, lo que se evidencia en el imaginario vegetalista del visionario es la estructura histórica que sustenta el poema, el establecimiento del continuum rítmico de la ensoñación en pro de la meditación y comparación de los ciclos. En consecuencia, la conciencia creante en su gesto depurador, erige su propio derecho a la autonomía conceptual y sopesa en sus poemas el desarraigo de la identidad regional y continental con la habilidad de desmontar la folclorización y esencialismo que la discursividad del turismo y la industria cultural han instalado en la Amazonía peruana.

En este sentido, la escritura poética reconoce su ubicuidad y desplazamientos, transita entre las imágenes de lo eterno y sublimado a un estilo mesiánico cuyo dinamismo permite a la función poética revelar la hierogamia. El largo poema *Ikaró* se nutre del pensamiento andino-amazónico y de la comprensión de la afinidad y la relacionalidad como propias de un ejercicio ético frente a la vida. En el mundo presente fabricado, lleno de artificios y aparatos, el poder es visto como facultad de dominio o fuerza ante los otros. En esta perspectiva, el Onanya objeta el mundo de la técnica, de la sociedad estratificada y naturalizada, como de su conocimiento instrumental; así, el poema, como parte de un cuerpo mayor de obra, propone desde los poderes creadores del imaginario, el paso del modelo dominador cuya tecnología es esencialmente destructiva, al modelo solidario, expresado en una forma de poder vinculante entre los géneros y todas las formas de existencia.

Referencias

- BACHELARD, G. (2017). *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica.
- CHAUMEIL, J.-P. (2005). Sur la notion d'esprits-mâtres et l'agentivité en Amazonie amérindienne. Ponencia presentada en el seminario «agentivité» del Centro EREA del Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative, CNRS-Université Paris Ouest-Nanterre La Défense (A. Monod & V. Vapnarsky, org.).
- CORBIN, H. (2003). *Templo y contemplación. Ensayos sobre el islam iranio*. Trotta.
- DURAND, G. (2000). *Lo Imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- FAVARON, P. (2018). *IKARO*. Editorial Juan Malasuerte.
- (2017). *Las visiones y los mundos: Sendas visionarias de la Amazonía occidental*. CAAP.
- GEERTZ, C., Clifford y otros. Ed. Reynoso, C. (2008). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Gedisa.
- KUHN, Thomas. (1962). *The structure os Scientific Revolutions*. Chicago University Press. Trad. esp.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ CANO, R. (2021). *Cronoaesthética. Tiempo y estrategias de recepción en música del siglo XX*. En Vega, Marga y Vittar-Taboada C., *El Tiempo en las músicas del siglo XX*; Colección Música y Pensamiento 1; Glares y Universidad de Valladolid-SISTEM; pp. 177-193. http://www.academia.edu/965852/Cronoaesthética_tiempo_y_estrategias_de_recepci%C3%B3n_en_m%C3%BAsica
- PEIRCE, Charles. S. (1968). *Philosophical Writings of Peirce*. Dover.

- RODRÍGUEZ, F. (2016). La filosofía del lenguaje de Eugenio Coseriu a la luz de la investigación psicológica sobre formación de conceptos: acerca del lenguaje como sistema de coordenadas conceptuales básicas. *Revista Lengua y Habla*, 20, pp. 72-95. Universidad de Los Andes, Argentina.
- SOLARES, B. (2018). *Gilbert Durand, Escritos Musicales: La escritura musical de lo imaginario*. Anthropos; Universidad Nacional Autónoma de México; Centro regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- TAUSSIG, M. (2012). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: Un estudio sobre el terror y la curación*. UC.