

KIRIGAIAI*: LOS GÉNEROS POÉTICOS DE LA CULTURA MINIKA**

SELNICH VIVAS HURTADO***

fundacionelastillero@yahoo.com

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

RESUMEN Este artículo es una aproximación a la teoría de los géneros poéticos de la cultura minika del río Kotue (Igaraparaná) en Colombia. Parte del concepto de *kirigai* (canasto), luego hace una revisión de la bibliografía especializada y, por último, presenta dos subgéneros de los *kirigaiai*: *rafue* y *jagagi*.

PALABRAS CLAVE:

Géneros poéticos, canasto, *kirigai*, *minika*, *rafue*, *jagagi*, uitoto.

DOI: <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda15.2012.09>

* Este artículo es el resultado de la investigación "Corpus para una germanística intercultural latinoamericana (I): la Europa de lengua alemana y las culturas aborígenes de Sudamérica", adscrita al Gelcil (Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana). Además del autor de este artículo, participan en el proyecto Jitoma Fairinama, Jirekuango Monayatofe, Boyekiama Jitomagaró, Jitómaña Jitomagaró, Laura Areiza, Margitta Freund, Ángela María Cardona, Gustavo Zuluaga, Santiago Largo, Juana Manuela Montoya y Daniel Contreras.

** Preferimos el término *minika*, en contra de la denominación exógena y académica *uitoto*, por tratarse de una autodenominación empleada por el clan Jitomagaró, quienes a su vez se declaran "jibina, diona, farekatofe nairai", es decir, descendientes de la coca, el tabaco y la yuca dulce.

*** Doctor Phil. Literatura, Albert-Ludwigs Universität Freiburg, Alemania.

***KIRIGAIAT:* THE POETIC GENRES OF
MINIKA CULTURE**

ABSTRACT in this essay I present a theory about the poetic genres of the Minika, an indigenous culture located on the river Kotue (Igaraparaná) in Colombia. I examine in particular the concept of *kirigai* (basket), followed by a review of the specialist literature. I end with a discussion of two subgenres of the *Kirigai*: *rafue* and *jagagi*.

KEY WORDS:

Genre Poetry; Basket, *Kirigai*, *Minika*, *Rafue*, *Jagagi*, Witoto.

***KIRIGAIAT:* OS GÊNEROS POÉTICOS DA
CULTURA MINIKA**

RESUMO Este artigo é uma aproximação à teoria dos gêneros poéticos da cultura Minika do rio Kotue (Igaraparaná) na Colômbia. Começa com o conceito de *kirigai* (cesto), a seguir procede a uma revisão da bibliografia especializada e, por último, apresenta os subgêneros dos *Kirigai*: *rafue* e *jagagi*.

PALABRAS CHAVE:

Gêneros poéticos, cesto, *Kirigai*, *Minika*, *Rafue*, *Jagagi*, uitoto

KIRIGAIƐI: LOS GÉNEROS POÉTICOS DE LA CULTURA MINKA

SELNICH VIVAS HURTADO

D

KIRIGAIƐI: CANASTOS DEL CONOCIMIENTO Y GÉNEROS POÉTICOS

DEFINIR *KIRIGAIƐI*, EN EL ÁMBITO de la teoría literaria, constituye una novedad. Muy pocos académicos aceptarían que, al igual que en las universidades occidentales, en la *ananeke*, la universidad ancestral y casa/madre en gestación de los minika, una cultura refugiada entre los ríos Igaraparaná (Kotue iye¹), Caquetá (Uriyanamani²) y Putumayo (Kudumani³) de la selva amazónica colombiana, también se estudian y preservan formas expresivas verbales y no verbales de un alto grado de elaboración estética. El *uzuma* (abuelo) del clan Jitomagaro, Jitoma Fairinama, y su esposa, la *uzungo* (abuela) Jirekuango Monayatofo, los dos intelectuales de la *ananeke*, a la altura de un Propp o de un Genette, han sabido definir y clasificar elaboraciones comunicativas aptas para el registro, la administración y la transformación del conocimiento ancestral. Los minika han resistido la invasión cultural y las masacres gracias al tejer y destejer de sus *kirigaiƐi*. Sin embargo, la universidad colombiana ha sido renuente a incorporar estos saberes a la formación académica de los estudiantes de literatura, de artes y, en general, de las ciencias humanas. Aún después de 200 años de independencia, se sigue creyendo que, por ejemplo, la teoría general de los géneros poéticos debe partir de Grecia y de Aristóteles, cuando se debería hacer justicia cognitiva y fomentar la diversidad epistémica, es decir, la comprensión de los *kirigaiƐi* de las 65 culturas indígenas⁴ vivas de Colombia, y no sólo de los géneros occidentales

1 Bañadero que suena y corre.

2 Río de celos.

3 Río de peces.

4 Esta teoría de los *kirigaiƐi*, aunque provisional, se podría extender a aquellas culturas amazónicas que se declaran, al igual que los minika, hijas del tabaco, la coca y la yuca dulce (mika doode, nípode, muinane, bue, murui, nonuya), y en grado más o menos proporcional a algunos de sus vecinos (okaina, bora, miraña, andoke).

que evidentemente controlan y regulan las maneras de pensar la cultura en el país. El avance de la guerra y esta ignorancia de la universidad favorecen el etnocidio y la masacre cultural dentro y fuera de la selva.

Cuando llegamos a la selva, todavía pensábamos en mito, fábula y leyenda, siguiendo las etiquetas que nos habían enseñado en la escuela y la universidad. Pero pronto tuvimos que abandonar estas nociones. Para los minika del clan Jitomagaro (descendientes del Sol), el conocimiento es un canasto que se va urdiendo con la palabra de las plantas de poder. De hecho, *kirigai* nos fue definido como “el hilo sembrado y visionado”. Este término enuncia, al mismo tiempo, las diferentes formas expresivas en las que se muestran sus prácticas rituales y sus saberes ancestrales. En una palabra, sus formas de sentir y de inventar el mundo. Por eso nos resultó más ético y respetuoso de los abuelos hablar de *kirigai* y no de mito o leyenda. Este cambio nos permitió 1) comprender el grado de elaboración mental de tales formas expresivas verbales y no verbales, provenientes de las dinámicas humanas en la selva tropical⁵, y 2) ampliar, de paso, el repertorio de categorías para el análisis de los fenómenos de la imaginación poética desde una sensibilidad no occidental. *Kirigai* podría ser traducido literalmente, sin más, como canasto, pero esta simplificación de la experiencia colectiva milenaria a un significante de poco valor social entre los occidentales subestima el proceso de elaboración cultural que subyace en él y, por ello mismo, deja de lado su capacidad imaginativa. *Kirigai*, en cuanto representación mental concretizada en una forma material, nos abre una perspectiva nueva para pensar la poesía en general. Para entender el concepto es indispensable descomponerlo en sus elementos constitutivos –aplicando el rigor de la filología minika–. Lo que implica hacer a cada sílaba y a cada morfema un seguimiento etimológico desde la memoria del clan Jitomagaro y desde sus significados de vida. Así, el *kirigai* tejido, ya en uso, revela la capacidad imaginativa o el *kiode* (visionar), la búsqueda del conocimiento o *kirinete* (atrapar, recoger, seleccionar) y el procesamiento de los saberes o *rite* (engullir). Este último paso no sólo se relaciona con la ingesta de alimentos, sino principalmente con la recepción y administración de energías individuales y sociales. De hecho, en uno de los *buñue* que hemos aprendido con los abuelos minika se insiste en que el cantor, cuando participa de las celebraciones, viene principalmente a prepararse intelectualmente, y no tanto a comer: “finorizaibitikue, guizaibiñedikue”. Así, se canta indicando la función nutricional del conocimiento. El conocimiento es el perfeccionamiento de la persona y no solamente del instrumento elaborado. Por eso mismo, el *kirigai*,

5 En diálogo con los abuelos Jitoma Fairinama y Jirekuango Monayatofe, llegamos a entender que los idiomas también se pueden concebir como partos de la tierra, es decir, que su evolución y constitución son el resultado de la interacción entre el territorio y los seres que lo habitan y cultivan. La experiencia de y sobre el mundo se consigna en el idioma que protege un territorio. De ahí la importancia y utilidad de los *kirigaiai*.

en cuanto proceso, requiere una fase de finalización o perfeccionamiento llamada *gaitade*, es decir, apretar el tejido. Por otro lado, los abuelos minika nos explicaron que *kirio* es un tipo de bejuco de gran flexibilidad y que *igai*, a su vez, es un hilo o cordel que suele ser interpretado como el aliento de los ancestros. Y dentro del mismo campo semántico encontramos la palabra *kiraigai*, caja torácica. Así que *kirigai* no es apenas un canasto o una mochila. El *kirigai* no es un instrumento que se usa para transportar, guardar o procesar cosas; más que su función puramente práctica, interesa el *kirigai* como un operador mental que permite un pensar unitario y ramificado en múltiples direcciones. El *kirigai* representa un tejido de ideas, de episodios, de personajes: es una imagen táctil, que se encuentra al mismo tiempo en un adentro (las costillas) y en un afuera (lo cargado) de la vida. Lo pensado y el pensar guardan una relación complementaria. Ese afuera y ese adentro van unidos por el aliento de vida –el bejuco– de los ancestros. Cada *kirigai* reproduce en su tejido una manera particular de concebir el vínculo entre lo uno y lo múltiple, es decir, entre el saber (el hilo de aliento de los abuelos) y las plantas (los bejucos, las cortezas, la coca, el tabaco, la yuca) y los animales (la boa, el águila). Según el tipo de tejido de una hoja, se establece un vínculo con el ala del murciélago, la rabadilla del tintín, las costillas de la iguana, las patas del cucarrón (Kuyoteka, 1997: 21). Al mismo tiempo, deberíamos decir que el *kirigai* es un dispositivo que registra, reescribe y administra el conocimiento acumulado por la cultura minika. De tal forma que cuando se le destapa, siempre se le actualiza en la práctica ritual, en la que el bejuco tejido se transforma en elaboración, mensaje de sanación. Hombre que no sepa tejer el *kirigai*, nos dijeron, no está preparado para tejer familia, para ser portador y transmisor del conocimiento, es decir, para contar y cantar, esto es, para recordar a los primeros ancestros y curar enfermedades.

El artefacto *kirigai* –no importa que sea gigante, diminuto, de fibra más delgada o gruesa; no importa que sea más bien una imagen mental– tiene el poder de organizar y transmitir experiencias humanas derivadas de la auscultación del mundo y de los seres que lo conforman. Podemos decir que el *kirigai* es incluso un órgano del cuerpo humano y a la vez un ser vivo de la naturaleza. Esta doble condición de origen explica por qué los minika –y en general las culturas indígenas– cultivan con tanto esmero la cestería, los tejidos. El tejer les recuerda sus historias de origen, sus cantos de sanación, el modo de construir sus casas. El sistema de pensamiento que se oculta en un *kirigai* está inmerso en su arquitectura, su forma de narrar, de cantar, de cultivar y de organizar el clan. Su invención de la realidad es, por eso mismo, múltiple y única, reciente y primigenia. Varios bejucos, varias cintas de corteza, varias hojas de palma, se funden hasta dar forma a un objeto exclusivo que es síntesis del mundo, sin que eso haga posible pensar en que lo producido está alejado de lo humano en sí mismo, que es en su estructura más interna un entretejido en varios

itofe (esquejes y episodios) que, bien sembrados, sirven para regular la vida del individuo y de la humanidad. Condición para este entretrejer de saberes y de experiencias es, paradójicamente, el estado de orfandad, de humildad y despojo frente al mundo material, que debe caracterizar la búsqueda intelectual del sabedor. La orfandad del aprendiz es la condición sine qua non para ser un maestro en el tejido de palabras de poder. El modelo es tomado de *diona*, la planta de tabaco, que, luego del gran incendio que padeció el planeta, supo crecer de entre las cenizas y volver a dar vida a quienes aprendían de su disciplina, consistente en el diálogo permanente con las plantas. El tejedor del conocimiento es, por tanto, un *jaieniki*, un ser dispuesto a hacer dieta (nada de sal, nada de carne, nada de sexo, nada de hijos) para tejerse desde sí mismo, y así poder enseñar a otros el *iyino* o poder de las plantas.

Al hablar del *kirigai* como un canasto de conocimiento lo equiparamos a la enciclopedia, es decir, a un sistema de categorías que funda y regula el mundo. La enciclopedia, como sabemos, establece los caminos, las redes, que sustentan el mundo. Así, pues, el *kirigai*, como dispositivo mental –siguiendo el pensamiento minika–, también codifica un lugar en el cuerpo del individuo y en el de la colectividad. Es más: los *kirigai* son responsables de las formas de socialización y de mutua afectación entre los diferentes seres que integran una colectividad, un ecosistema. Canasto del conocimiento se refiere también a una tesis sostenida por Koch-Grünberg en torno al origen del arte en la selva. Al pensar el arte en las culturas amazónicas nos encontramos muy próximos a las primeras formas de emergencia y necesidad de lo imaginario, aquellas que todavía explican la relación lenguaje/naturaleza de manera explícita (Koch-Grünberg, 1920: ii). A esa naturaleza se suma, según el mismo investigador, una “fantasía floreciente” (Koch-Grünberg, 1920: iii), propia de los relatos indígenas. De ahí que el *kirigai* se pueda ver como la estructura de lo imaginario: un complejo de valores, tradiciones y alientos. Es decir, el lugar de la producción de las concepciones y que, de acuerdo con las versiones de los sabedores, corresponde a la caja torácica y al corazón. Cada uno de los *kirigai* que conforman el cuerpo –pues, a su vez, todo organismo es un sistema de *kirigai*– está interconectado, o por inclusión o por intersección. Ninguno está de más ni sobra. Ninguno es más que el hombre o menos que él. Más bien lo describen y lo contienen. Lo humano depende de su tejido con las abejas, con los micos churucos, con la yuca, con la piña, etcétera.

Del mismo modo, se podría presentar la gran diversidad de los géneros poéticos minika, es decir, las maneras de elaborar las categorías que fundan el mundo, como descubrimientos alcanzados en el estado de emergencia de la imaginación. Sabemos de la existencia de más de cincuenta géneros o *kirigai* singulares en su lenguaje, estilo, uso, y hasta en su extensión. Además, se clasifican según su función didáctica, política, medicinal, ecológica, ritual, etc. O por el rango que ocupe su

productor o productora o su receptor o receptora. O por la ocasión, la época del año o el grupo al cual pertenezcan sus usuarios. O por el pedido que se les haga a los invitados a una ceremonia. La lista de géneros y subgéneros es larguísima, como larguísima es la lista de frutas, árboles, flores, seres alados, seres acuáticos, seres del submundo, seres luminosos, seres redondos, alargados, seres protectores, esencias, etc. Esa coincidencia entre multiplicidad de seres y formas de representación respalda la riqueza de las elaboraciones poéticas humanas en general y minika en particular. De estas últimas poco se dice en nuestras academias y se encuentran, por efecto del desprecio cultural, secretamente prohibidas a nuestros hijos.

KIRIGAIAT MEIÑUA (REVISIÓN DE LOS CANASTOS)

Hasta donde nos ha sido posible establecer, el estudio del los *kirigaiat* por fuera del mundo minika se inició hace más de cien años. Fue Koch-Grünberg quien, con la ayuda de Ernst Berner, primero, y de Hermann Schmidt, luego, estableció en dos oportunidades un vocabulario de la lengua minika, con traducción al francés en 1906 y al alemán en 1910. Koch-Grünberg y sus colaboradores lamentablemente no le dieron a esta lengua el nombre que tiene entre sus propios hablantes, minika, o el nombre que recibe esta lengua en las otras culturas parientes de los minika, sino que se dejaron llevar por el entusiasmo exotista del botánico alemán Carl Friedrich von Martius (1831⁶) y del viajero francés Jules Crevaux (1883), quienes respectivamente habían divulgado la noticia sensacionalista de haberse encontrado, supuestamente, con una tribu caníbal en cercanías de lo que hoy se llama Araracuara y La Chorrera. Koch-Grünberg adoptó la voz foránea de origen karijona⁷, “Ouitotos” (1906a: 157), divulgada por Crevaux, y que significaba, según Koch-Grünberg, además de caníbal, “ennemi”, enemigo (1906a: 158). Esta voz, que se impuso de manera acrítica en el ámbito académico, dejó de lado el nombre originario de varias lenguas emparentadas cultural y geográficamente. Culturas que se autodenominan, como ya lo hemos señalado en la nota 4, *jibina*, *diona*, *farekatofe nairai*, es decir, hijos de las plantas de coca, tabaco y yuca dulce. Y se dividen en numerosos grupos, con sus respectivas variantes dialectales. Decir minika, mika, bue o nipode –para sólo mencionar las cuatro que todavía se hablan y entienden entre los Jitomagaró– significa exactamente *¿qué es?* Es decir, en el origen mismo de la lengua se expresa una

6 La publicación en 1992 de la novela *Frey Apollonio* de von Martius revela, sin embargo, que el botánico poseía dos visiones distintas frente al mundo indígena del río Caquetá. La obra literaria se aleja del simple exotismo del investigador e incluso llega a defender y a exaltar las formas de vida nativas.

7 De particular interés resulta el hecho de que exista en tradición minika un género poético específico dedicado al tema de las relaciones entre los minika y los karijona. Nos referimos al *rafue karijona*, en el que se transmiten en lengua karijona los cantos de sanación que los minika desarrollaron para cerrar la armonización con sus enemigos. Aunque la lengua karijona está casi extinta, los cantos karijona de los minika son numerosos y aún conservan gran vigencia en las ceremonias que hacen los minika en Leticia, Medellín, Cali y Bogotá.

conciencia clara sobre la función del lenguaje en el proceso de conocimiento y de la interacción entre el hombre y la naturaleza. Casi que el lenguaje se muestra más en su funcionamiento que en su significación. Fundar el lenguaje, de acuerdo con el *Dijoma jagagi*, uno de los *jagagiat* más divulgadas en Occidente, es igual a fundar el conocimiento.

El aporte de Koch-Grünberg al estudio de los *kirigaitai* consistió sustancialmente en tres aspectos: 1) descubrir que tales lenguas constituían “un groupe linguistique nouveau” (1906b: 160), 2) desarrollar un sistema de recolección léxica por campos semánticos simples, digamos “partes del cuerpo”, “utensilios”, “medicina” (1910: 66), que mostraban la profunda relación entre estructura de la lengua y visión de mundo entre los minika y 3) publicar en alemán una antología de *jagagiat*, sin emplear este término –Koch-Grünberg habla de *Märchen* (1920)– y basado en grabaciones propias y de otros investigadores de varias culturas amazónicas, con las que logró mostrar motivos y personajes recurrentes en este género. Efectivamente, en los vocabularios fijados por Koch-Grünberg aparecen por primera vez términos básicos para el estudio de los géneros minika. Así, por ejemplo, *fue* (1906b: 163), *kirigai* (1906b: 165) e *inarako* (1910: 64). Además de personajes claves de los *jagagiat* como Jitoma (1906b: 165). Esto sin mencionar que presenta una lista de frases que son todavía útiles para la lectura y la comprensión de los *jagagiat* y los *ruakiat* transcritos por otros investigadores, en especial Preuss y Echeverri.

El caso de Preuss es de singular importancia, y debe ser presentado hasta hoy como el mayor compilador de los géneros poéticos minika. Claro está que conviene hacer una precisión: cuando se habla de Preuss en Colombia se debe pensar también en sus editores y traductores, es decir, en Petersen y Becerra. Entre el libro de Preuss, publicado en Alemania en 1921-1923, y la versión que publicaron Petersen de Piñeros y Becerra, en 1994, en Colombia existe un proceso editorial basado en la investigación etnolingüística que no se puede reducir al término de simple traducción. Petersen y Becerra son investigadores de la cultura mika doode y amplían, complementan y, en muchos casos, corrigen la investigación de Preuss. Para el caso de los *kirigaitai*, diríamos que la compilación de Preuss es la primera y más variada que conocemos; aquella que ha animado a los investigadores posteriores. La versión alemana presenta un gran número de *kirigaitai* y, aunque no los clasifica con los términos particulares de la lengua mika, sí logra agruparlos según sus características y usos. Valga decir, tan sólo de paso, que las interpretaciones que hace de ellos son, sin embargo, demasiado reducidas y están ancladas aún en modelos difusionistas y en conceptos panlunaristas (Zuluaga, 2012). Al confrontar los *kirigaitai* registrados en el libro de Preuss con los narrados o cantados por los hablantes del mika o del minika hoy en día, se confirma la inmensa utilidad del trabajo del alemán. Muchos de los *jagagiat*, por ejemplo, se conservan

en la memoria colectiva, pero se han perdido detalles importantes que se pueden recuperar gracias a las transcripciones de Preuss. Frente a la terminología que empleó el alemán, se debe precisar que, antes que un ejercicio de presentación de géneros poéticos desconocidos, fue un intento de adaptación de los géneros poéticos indígenas a un imaginario europeo tradicionalista y canonizado. No habló de *Märchen* como Koch-Grünberg, pero en las versiones libres que hace de los *jagatai* es patente su afinidad con formas narrativas propias de los cuentos de hadas y de los hermanos Grimm. Y debido a que su proyecto se enmarcaba en el estudio de las religiones del mundo, inscribió los materiales recogidos en categorías como *Mythen*, *Gesänge* y *Fest*. No obstante, cuando se leen las transcripciones se descubren los términos precisos a los que corresponden muchos de los materiales. Así, por ejemplo, se habla de un sinnúmero de géneros y subgéneros apenas hoy estudiados superficialmente, por no decir todavía ignorados. Preuss habla de *bai*, *okima*, *yadiko*, *rafue*, y los clasifica con el genérico de fiesta; también de *jira*, bajo el rótulo de conjuro, y de *ruai*, *yadibi* y *eiki*, en el sentido de canto, y, por último, de *bakaki*, como *Erzählung*, cuento. Preuss abre un nuevo campo de investigación dentro de los estudios de los géneros poéticos. Enuncia la existencia de géneros desconocidos en Occidente y brinda una muestra de algunos ejemplos. Pero la edición alemana de los *kirigatai* compilados por Preuss no pasa a caracterizarlos ni a estudiarlos desde sus propiedades poéticas internas ni desde sus funciones sociales, sino que los asimila a formas ya conocidas en el imaginario europeo.

La edición en español del mismo libro, aparecida en 1994, y que debe ser leída en compañía del libro de Petersen del mismo año sobre la lengua uitota, da origen realmente a una filología mika doode y minika. Estas dos publicaciones representan una descripción sistemática de las propiedades fonológicas y morfosintácticas de la lengua mika. Esa tarea implicaba, por supuesto, partir de Preuss, pero haciéndole un ajuste significativo a la grafía y realizando una verificación de las versiones publicadas en 1921. Petersen y Becerra poseen un conocimiento más riguroso de la lengua en cuanto a su funcionamiento y logran fijar los textos en un modelo más legible, pues es muy cierto que las transcripciones de Preuss son muy erráticas, debido a las precarias condiciones de grabación. Sin embargo, en cuanto a la comprensión de los géneros discursivos mika doode y minika, trazan apenas un aporte reducido. Petersen y Becerra, lamentablemente, siguen hablando de mitos. Y es muy curioso que, por ejemplo, allí donde Preuss avanzó, sus traductores retrocedieron. Preuss define *bai*⁸ como “Fest” (1921: 685), mientras que sus editores en Colombia hablan de “ritual de la antropofagia” (Preuss, 1994: 801). Hay casos en los que

8 Se refiere a un tipo de *rafue* especial, dedicado a la sanación de la familia después de una muerte provocada, en razón a que la víctima fue vencida por mano humana o por la enfermedad inducida. *Bai* podría provenir de *baitabide* o dejarse vencer, *inide* o sueño, una forma del morir, y de *ekua*, lamento.

incluso desaparecen las denominaciones establecidas por Preuss y sus informantes. Así sucede con el término *ruai*, que en la grafía de Preuss aparecía bajo la forma *ruae*, y definido como canto. En el vocabulario corregido de Petersen y Becerra esta denominación discursiva *mika* no toma su lugar correspondiente, es decir, *ruaki*.

Tal vez por estas razones, en un artículo posterior, el mismo Becerra expresa su descontento frente a la aplicación de teorías y denominaciones foráneas sobre las concepciones indígenas: “Los lingüistas y los antropólogos que se ocupan de la descripción de la lengua y la cultura de los uitotos no tienen en cuenta la noción de palabra del pueblo que estudian” (Becerra, 1998: 27). Para subsanar este error, Becerra desarrolla el concepto de palabra (*uai*) que maneja su cultura, a partir de dos ejemplos transcritos, un *jagagi* y un *jira*. En ambos casos es ilustrativo del contexto en el que se emplean tales géneros. Además, hace una lista de las profesiones vinculadas al uso de la palabra; algo profundamente útil en la comprensión de la división social de las profesiones ligadas al arte verbal. Tales conceptos han ampliado profundamente la comprensión de las funciones pragmáticas de los géneros *minika*. Queda pendiente, sin embargo, un estudio más detallado de las características formales y de la variedad de tales géneros, y de sus relaciones internas, teniendo en cuenta su utilidad en la memoria colectiva de esta cultura.

El trabajo interpretativo más ambicioso en este campo lo ha emprendido Urbina, quien en repetidas ocasiones y a lo largo de muchos años se ha ocupado de las definiciones de algunos *kirigai* desde una perspectiva más bien intercultural y bastante orientada a las comparaciones con el pensamiento occidental. Además de apropiarse de los *kirigai* para desarrollar su propia obra poética, una propuesta literaria bastante inusual en Colombia. De forma dispersa, Urbina entrega algunas versiones libres y a veces bastante creativas de géneros como *bakaki*, *jagagi* y *rafue*. Urbina se deja inspirar por las suscitaciones, más que por el análisis de los conceptos registrados. Por otro lado, se basa más en las traducciones que en las transcripciones de las grabaciones. Una dificultad adicional radica en las diversas denominaciones y en sus posibles contradicciones. Es posible pensar y creer, siguiendo a Urbina, que en las lenguas *minika*, *mika*, *bué*, *nipode*, existen palabras diferentes para *kirigai* semejantes. En este contexto, se afirma que “los hablantes del dialecto *búe* y *mika* utilizan la forma *bakakí* para referirse a los mitos; los del dialecto *nipode* dicen *iigai* y los del *minika* dicen *jagai*” (Urbina, 2010: 17). Consideramos que Urbina se confunde un poco en este punto, pues hemos podido determinar que se trata de géneros diferentes con características singulares. Nos resulta sin embargo problemático pensar que el término *mito* deba ser el traductor universal para esa gran variedad de términos indígenas. Más bien insistimos en que hace falta emplear una filología indígena propia que permita desentrañar los sentidos de

los conceptos en cada lengua. Urbina no afronta esta tarea, pero propone acertadamente un equivalente ya conocido en Occidente. Así sucede con la explicación de que la palabra *bakaki* contiene la expresión *baki*, que equivale, por un lado, a contaminación y, por otro, a tabú (2010: 17). Ahora bien, hay que entender el propósito de Urbina. Él trata de darle dignidad filosófica a los *kirigatai*, equipararlos a conceptos de la filosofía griega antigua. Tal intento, loable por cierto, no se consolida realmente, pues se vuelve a las formas de colonización terminológica. Por tanto, la propuesta de Urbina debería ser leída de manera inversa, es decir, como una invitación a pensar la filosofía antigua desde el modelo minika. Así, veríamos los resultados novedosos de esta relación intercultural en las cátedras de filosofía.

Con todo, Urbina es el investigador que más se ha preocupado por la ampliación del concepto *rafue*. Así, su definición de *rafue* abre nuevas posibilidades de comprensión de lo que se veía en Preuss apenas como una fiesta o un ritual. El *rafue*, dice Urbina, es “ente que está o sale de la boca”, y en este caso, se transforma en “palabra cargada de fuerza, eficiente” (Urbina, 2010: 18), palabra creadora. Esta propuesta es estimulante para el pensar, pues al mismo tiempo que establece el origen de la palabra en la ceremonia, le atribuye a la ceremonia el papel fundamental del lenguaje: ser palabra en acción o hacer amanecer, para decirlo con las palabras de los minika. Lo que enriquece la relación entre pensamiento y acción, en especial en sociedades que no han cosificado la palabra fuera del cuerpo humano, es decir, en el alfabeto. Lo que Urbina aún no ha podido mostrar con claridad es el modo en que se relaciona la palabra-acción del *rafue* con la palabra de los otros *kirigatai*, aunque uno de sus colaboradores, Jitoma Zafiama, señala que la palabra que no se lleva a la ceremonia puede quedar perjudicando en el ambiente, como es el caso de *uiki rafue*. Si bien Urbina define el canasto como “símbolo del conocimiento”, en cuanto el “hombre es un continente (canasto) donde se guarda, decanta y acrisola el saber-poder” (Urbina, 2010: 56), se ve que en este nuevo campo de investigación todavía hay muchas ideas seductoras que están sueltas, que se confunden unas con otras. Decir, por ejemplo, que el vocablo *tigai* se traduce como “historia de castigo” no permite realmente fijar las características narrativas y dialógicas específicas de este género, sino que más bien le superpone otras que le son ancilares.

En la misma línea de Urbina, pero con una mirada más general de la cultura, se publicó el trabajo de Yepes (1982) sobre los “huitoto”. De vigencia resulta la relación que el autor establece entre estatuaría en madera, historias y ceremonias. Yepes menciona varios géneros poéticos de los “huitoto” y transcribe lo que él llama una historia, que en verdad es una versión española de un *jagagi*. Yepes entiende por *jagagi* o *igai* “historias para olvidar” o “historias de castigo”, pues “fracasaron en la dinámica de la cultura y la sociedad” (Yepes, 1982: 20). Además, Yepes propone que el *rafue* sea entendido como una “acción verbalizada”, y el *bakaki* como una

“realidad vivida” (Yepes, 1982: 20), pero no profundiza realmente su propuesta. Sin embargo, esa mirada permite evidenciar la mutua e íntima relación entre los diversos géneros poéticos de los “huitoto”. Yepes dice que el “bakaki también tiene características peculiares según el contexto en el que se manifieste” (Yepes, 1982: 20). Así, valdría la pena contrastar estas nociones con las de los abuelos Jitomagaro y tratar de reconstruir el *jagagi* de Moniya amena, o el árbol de la abundancia, que recoge Yepes al final de su libro. Llama la atención de esta versión la mezcla de idiomas, los fragmentos alternados de narración en español y de canto en murui-muinane.

Otro aporte al estudio de las formas poéticas minika lo ha hecho Echeverri con su excelente trabajo de transcripción, traducción e interpretación de la obra de Hipólito Candre, Kinerai. Esta obra conjunta inicia en Colombia la descripción teórica de las formas poéticas minika, en sentido estricto. No sólo presenta una caracterización formal, sino que además hace un estudio de las funciones comunicativas que tienen los recursos expresivos empleados en los *kirigaiiai*, aunque en ningún momento se habla de género poético, sino más bien de *rafue* como palabra en general o en sus diversos usos, y de *yetarafue* como palabra de disciplina⁹. Al parecer, los textos de Kinerai se inscriben en el género *yetarafue*, un género dialogado de utilidad para la educación y la formación de los discípulos. A veces puede ser muy corto y demoledor, como el siguiente que nos contaron en la *ananeke*: “el que come del casabe que se encuentra en el tiesto, puede tener un accidente”. Los de Kinerai son largos consejos e indicaciones de vida. Echeverri es el primer traductor no minika y se toma en serio la tarea de simular en la escritura las características de las composiciones orales. Por esta razón, se puede ver por primera vez la forma oral del *yetarafue* en las transcripciones: “Ie jira mei, / eiño / ua jieño. *jmm jmm*” (Candre y Echeverri, 2008: 36). La repetición del *jmm* como respuesta del interlocutor ya implica una recuperación importante para la comprensión de las formas poéticas de la cultura minika y un aporte a las formas poéticas de las tradiciones latinoamericanas.

Dentro de las interpretaciones de los *kirigaiiai*, el trabajo más detallado y cuidadoso es el de Gasché. Este investigador propone una metodología para el análisis del *eiki* donde se destaca la sistematicidad de la traducción, dividida en cuatro versiones graduales para el análisis. Enumera las características del género y logra identificar cuáles son sus implicaciones retóricas, pragmáticas y sociales. El uso del *eiki* (canto-adivinanza) –explica– pone a prueba el conocimiento del dueño de la fiesta (*rafue naama*). Y, más precisamente, pone a prueba su “capacidad de asociar onomatopeyas y ciertas palabras del canto –no

9 Un estudio más amplio de este género debería considerar el análisis de *yetarafue* a partir de las siguientes categorías: *yetade* (palabra para el buen vivir) y *yede* (transmitir la palabra, ladrar, instruir, untar). De hecho, el *yetaraima* es el que enseña a vivir bien.

todas— con frutos, peces, animales, incluyendo insectos, fenómenos climáticos y elementos y gestos culturales” (Gasché, 2007: 98). Gasché señala el alto grado de interculturalidad que ofrece este género en relación con otras culturas amazónicas vecinas que también lo utilizan en sus propias lenguas.

Debemos mencionar una última obra: la compilación de Kuyoteka. Es un compendio tan grande como el de Preuss y significativo en su diversidad de *kirigai*. Con una diferencia básica: la circunstancia de escritura. El material fue redactado en español por un minika y bajo la asesoría de un sacerdote católico. Se trataba de escribir una especie de biblia minika. Por eso, el material abunda en referencias católicas y en recursos retóricos propios de los textos sagrados. No obstante, contiene versiones poco conocidas de algunos *jagagi* y *jira*; así como detalles sobre nombres de lugares y personajes que son útiles en su interpretación.

No podemos dejar de nombrar, además, a Eugene y Dorothy Minor (1987), la pareja que, gracias a su prolongada estancia entre los minika, logró armar un vocabulario bilingüe básico minika-español. Este diccionario ilustrado nos ha facilitado profundamente la entrada a la lengua minika y nos ha permitido el cotejo de términos, grafías y sentidos con los abuelos Jitomagaró, trabajo sin el cual hubiera sido imposible iniciar nuestra investigación.

Este breve recorrido por los estudios precedentes de los *kirigai* de la cultura minika plantea una necesidad urgente: fundar una teoría particular de los *kirigai* que sirva de marco general para describir e interpretar cada uno de los géneros y subgéneros. Aquí queremos proponer una posibilidad, pero reconocemos que el trabajo aún está por hacerse. Antes que discutir el significado aislado de los términos, nos parece útil señalar la lógica de los *kirigai*, por lo menos como nos la han explicado en el clan Jitomagaró. Nos referimos a una relación de inclusión/imbricación entre los *kirigai*. Consideramos que se debe pasar del *kirigai* más complejo —porque teje el mayor número de lenguajes—, el *rafue*, al más expositivo —aunque siempre basado en el diálogo—, el *jagagi*, y de éste a los otros géneros más coyunturales y hasta de ejecución individual (*fakariya*) o colectiva (*zijina*, *ruaki*, etcétera).

RAFUE YUAGAI: EL HILO AVISADO DEL RAFUE

El *rafue* es el *kirigai* mayor de la cultura minika. Esto quiere decir que de él se desprenden los otros géneros y subgéneros, y que ellos no existirían sin aquél. Podríamos hablar también del *rafue* como el espacio de escenificación general de la cultura, pues allí intervienen todos los lenguajes: la narración, el canto, la danza, la gastronomía, los tejidos, la pintura corporal, las medicinas. Existen tantos tipos de *rafuentai* como motivos y formas de socialización y de interacción

entre los clanes y entre los clanes y la naturaleza. Kuyoteka enumera catorce clases de *rafue* (1997: 19). Pero sin duda hay más, pues entre los motivos se cuentan la cosecha, cada tipo de fruta, la cacería y los diferentes animales, el nacimiento, el matrimonio, la enfermedad, la sanación, la muerte, la pisada de la *ananeko*, las épocas del año, etc. Además, cada clan puede distinguirse de los otros en su forma particular de especializarse en un tipo de *rafue*, bien sea *yadiko* (el de la anaconda), *yuaki* (el de la abundancia de las frutas), o bien sea *uiki* (el de la pelota de caucho). No obstante, los *rafueniai* poseen una estructura básica común, aunque más o menos variable, según el motivo y las formas de socialización.

Tomemos un ejemplo perteneciente al tipo llamado *yuaki*¹⁰, carrera profesional que siguen los Jitomagaro. Si pensamos en la piña, digamos, en el nombre genérico *roziyi*, tendríamos la posibilidad de planear un tipo de *rafue* para pedir piña o frutas. A este *rafue*, entonces, se le denomina por eso mismo *yuaki*. Se pide la piña, precisamente, cuando está en cosecha o cuando se quiere curar, con ayuda de este fruto, alguna enfermedad. La *jikaka* (lo que se pide) es ya el comienzo de la sanación y de la sabiduría. El conocimiento del mundo está relacionado con el *eiki* o saber cifrado sobre la preservación del ecosistema. De ahí que la estructura del *yuaki rafue* responda también a una forma particular de escenificación colectiva: 1) Días antes de la invitación oficial de los cantores y danzarines, se cuenta un *jagagi* apropiado para la ocasión. Fue por esto que escuchamos el de Zaiérani, es decir, el del origen de las frutas, que hace énfasis en el origen de la piña. 2) Para llevar a cabo la ceremonia, el *rafue naama*¹¹ o dueño y organizador del *rafue* invita a dos grupos: los muinama o los de abajo del río, y los muruima o los de arriba del río. Cada grupo debe preparar su repertorio de *ruakiai*, según el tema, la ocasión y el *rafue naama*. 3) El día anterior a la llegada de los invitados (*nakonti*), el grupo anfitrión (*rafuenani*) repasa su propio repertorio y se prepara para aprobar el examen. 4) Cuando llegan los invitados, aproximadamente a las 2 de la tarde, se inicia con un tipo de canto especial, el *fakariya*, con el fin de desafiar al dueño. Son cantos individuales, pero los dos grupos invitados cantan al mismo tiempo, para probar la concentración del *rafue naama*. 5) Luego vienen los *zijina eiki* o cantos de entrada con acertijo. Cada grupo presenta sus adivinanzas y el anfitrión y sus ayudantes deben resolverlas; de lo contrario, serán motivo de burla, pues las

¹⁰El orden de aparición y los géneros poéticos empleados en un *rafue* varían en cada tipo de celebración. Aquí describimos la estructura del *yuaki*, el *rafue* en el que se nos ha permitido colaborar como asistentes y participantes. Aclaramos que aparte del *yuaki* existen los *rafueniai* de *ziki* –también conocido como *okima*–, de *menizai*, de *yadiko*, y muchos otros que no conocemos.

¹¹Entre los Jitomagaro se suele llamar al *rafue naama* con la expresión *urukimo*, cuando se hace referencia no a la persona en particular que organiza la celebración, sino a la entidad superior que lo orienta en esta labor, es decir, el padre que cuida y protege a todos los seres de la naturaleza, a quienes considera sus hijos. Para seguir la labor del *urukimo* es indispensable haber construido una *ananeko* y haber realizado varios *rafueniai*.

respuestas se refieren al conocimiento y cuidado del ecosistema. 6) Después del examen, se pasa a una fase menos tensa y de mayor regocijo, en la que se recogen los pagos o las piñas solicitadas. Enseguida se canta el *baijonia*, que son los cantos de apertura a los cantos propiamente específicos para la sanación colectiva. 7) Entre las 7 de la noche y las 12 de la medianoche los grupos se alternan para cantar sus *ruakiai*, entre los que se cuentan los cantos de agradecimiento a las medicinas ancestrales y a las frutas en general. 8) Desde la medianoche y hasta las 4 de la madrugada se cantan los *añuaki*: son cantos de sanación y de merecimiento del alimento. A través de ellos se abre un nuevo mensaje de abundancia. 9) Entre las 4 y las 5 de la madrugada se utilizan los *monayaruai* o cantos para hacer amanecer. Es el momento en el que la palabra se vuelve obra y, por ende, sanación. 10) Para cerrar la ceremonia, se interpretan los *faniyaruai* o cantos de salida, en los que deben participar todos los invitados. Durante la danza los anfitriones recogen los últimos regalos y reparten equitativamente los alimentos y las medicinas a los invitados. Luego se unen a la danza y salen de la *ananeke*. Por ese carácter global y ecosistémico, la escenificación del *rafue*, con todos sus elementos previos y posteriores, da contexto a las diversas formas de expresión de los minika. Lo ritual codifica y prepara la utilización de los *kirigai* cortos y extensos. Este contexto se conserva y actualiza y pone a prueba a todos los depositarios de la palabra ancestral o *uaigai*. En ese marco es posible entender con mayor precisión cuál es la función de cada *kirigai*. Por ejemplo, el *jagagi*, del que hablaremos a continuación.

JAGAGI YUAGAI: CONTAR EL JAGAGI

El *jagagi*, aunque de corte más bien expositivo y narrativo, es una obra total de gran poder de cohesión social, pues el momento de su ejecución coincide con un diálogo directo con la comunidad. Y esto quiere decir, entre otras cosas, que el público escucha, asiente, reafirma, contradice o entona las palabras del sabedor y de los personajes. El público es coro y evaluador del talento del contador del *jagagi*. Con onomatopeyas o juicios abreviados el público participa en el proceso de creación del *jagagi*. Así, se utilizan expresiones como *ji* (para asentir), *jmm* (para contrastar y aumentar la expectativa), *uáfueña* (para reafirmar: “¡Así fue!”). A esta versatilidad del estilo del *jagagi* se suman su gran diversidad temática y su capacidad para incluir otros *kirigai*. Del *jagagi* se desprenden, desde un punto de vista temático, tanto los otros *kirigai* desarrollados en el *rafue* (*fakariya*, *baijonia*, etc.) como los otros empleados principalmente en la educación (*yetarafue*) o en la curación (*jira*). Todos más bien coyunturales, pues desarrollan los motivos y las figuras presentadas en los *jagai*. Canastos como el *yetarafue* y el *jira* pueden llegar a ser más eficientes, inmediatos, y hasta vistosos, que el *jagagi*, pero nunca tan diversos en su repertorio de recursos expresivos. La gran diferencia que tienen

entre sí estos *kirigai* es precisamente que el *jagagi* da fundamento al origen de la cultura en general y al del clan en particular, mientras que los otros lo reafirman. El *jagagi* da lugar a la cultura, porque nombra por primera vez el mundo y los seres que lo habitan, los organiza, los dota de un territorio, de una función, y les determina su quehacer, sus poderes, en mutua interdependencia. Es en el *jagagi* donde nacen los clanes, los ríos, los pozos, las cascadas, las plantas sagradas, los alimentos; donde se ponen a prueba las leyes morales, intelectuales, los órdenes ecosistémicos. Los saberes se amplían, se restringen o se modifican, según intensidad, extensión, intención y situación de los hablantes y oyentes.

El *jagagi* puede ser, por eso mismo, muy breve, largo, o de una extensión equiparable al paso de días enteros. Es fundacional, por otro lado, porque el *kirigai* del *jagagi* contiene el origen, el presente y la historia de una humanidad. De ahí que se trate de un canasto bastante protegido y secreto. De ahí que la invasión cultural siempre haya intentado sustituirlo con los relatos bíblicos o prohibirlo, como sucedió durante las caucherías. De hecho, la colonización del pensar minika ha tratado de contaminar los *jagagiat* con nombres y motivos cristianos, lo que ha afectado terriblemente la identidad de los clanes y de sus integrantes, quienes se ven obligados a portar un nombre judeocristiano, en detrimento de sus nombres ancestrales. Pero los *jagagiat* resisten, crean un vínculo indivisible e invisible para el invasor entre el ayer más remoto y el presente más inmediato. Literalmente, *jagagi* significa “tejido de hilo y aliento de los ancestros”. Es decir, el mismo aliento que creó al mundo en el pensar, en la palabra y en el sueño. Los creadores del mundo son aquellos que tocan lo imaginario, “*fore*”, lo misterioso, “*jana*”, el estado de desautomatización de los sentidos y del pensar, “*nikai*” (Preuss, 1994: 18). Por eso, la creación del mundo no sucedió, sino que sucede, sigue sucediendo, viene sucediendo en el trance individual o colectivo que experimentan los narradores del *jagagi*. Parir el mundo, cuidarlo, no fue simplemente la tarea de los antepasados, sino que es la tarea de los vivos de hoy, quienes en su aprendizaje con los antepasados, que nunca se han ido, van haciendo y conociendo cada ser de la naturaleza, los visibles y los invisibles. El *jagagi* está vivo cuando se narra, es decir, cuando se activa como hilo conductor de la colectividad, cada vez que alguien abre su canasto y lo hace vivible, aplicable. De tal forma que la creación del mundo, el origen del clan, el descubrimiento de las enfermedades y de las medicinas y las vivencias de los seres en el mundo no son propiamente narrados, sino experimentados, celebrados, discutidos. Hay tensión, nerviosismo, en quien cuenta y en quienes escuchan los *jagagiat*. Se corre el riesgo de convertirse en un tema no tratado apropiadamente, se corre el riesgo de no aprender a corregir los errores de un personaje fracasado.

Lo especial del *jagagi* son su estilo y su estructura narrativa. Los *jagagiat* se deben narrar por *itofe*, una palabra visiblemente emparentada con la abundancia, el crecimiento y la búsqueda del conocimiento. Los *itofe* o episodios son la metáfora del trasegar de un sabedor en la vida, las etapas de la planta desde su germinación hasta su emergencia en el mundo de arriba. Estrictamente analizado, el concepto *itofe* (estaca o esqueje) se puede definir a partir de los siguientes elementos: *igai* (hilo invisible), *toi* (mascota o lo domesticado), *fede* (volar, ascender, crecer) y *feñede* (que no se olvida). En síntesis el *itofe* hace referencia, entre otras cosas, al origen de la agricultura entre los minika, entendiendo que el hilo invisible o la sabiduría ancestral ha permitido domesticar la naturaleza para que ella crezca al servicio de lo humano, y no se olvide, pues, que la naturaleza domesticada recuerda e ilustra los procesos vitales.

Ejemplos de *itofe* en la agricultura minika son *farekatofe* (la yuca dulce) y *juzitofe* (la yuca brava), porque crecen por esquejes o estacas. El *itofe* del *jagagi* recuerda el ideal de que una obra de arte es un organismo vivo. Es decir que tiene su ritmo propio y nace y crece, según se alimente. La teoría que explica las características del *jagagi* pareciera ampliarnos esta percepción de lo estético. Los minika le dan el nombre de *itofeniat*, es decir, etapas de formación de un retoño, de un feto. Narrar por *itofe* significa, entonces, mostrar lo narrado como un proceso vital. Hemos podido identificar nueve *itofeniat* dentro de la estructura narrativa de un *jagagi*; nueve, como los meses del embarazo. Cada etapa corresponde a un tipo de palabra de poder: *taino uai* (palabra de la nada), *fia uai* (inspiración), *komuya uai* (formación), *jenuai uai* (búsqueda), *jaieniki uai* (palabra del huérfano), *jorema uai* (conexión con la esencia), *fakariya finoriya uai* (preparación), *rafue uai* (celebración) y *nimaira yoneraima uibira* (saber portar la sabiduría). Cada etapa puede ser leída también como un capítulo, pero no como un capítulo independiente, ni como capítulos organizados linealmente. Ninguna de estas nueve etapas puede ser vista como el comienzo o el final de una historia. Más bien son perspectivas desde las cuales se pueden referir la historia de la humanidad o sus respectivas transformaciones. Santiago Largo (2011) ha visto en este respecto la importancia del fenómeno de la *finoriya* (transformación) dentro de la dinámica de los *jagagiat*. Algunos de los *jagagiat* insisten más en un *itofe* que en otro o centran más la expectativa en la preparación que en la administración de la sabiduría, y así, un sinnúmero de posibilidades. Son opciones para el pensar que descontextualizan y recontextualizan los saberes, los sistemas de representación del mundo. Eso demuestra, además, que el *jagagi* se puede transformar constantemente utilizando procedimientos simples. Cuando los sabedores cuentan un *jagagi* suelen decirnos que ellos no son los inventores, que fueron otros, tal vez un abuelo, tal vez un tío. Esta advertencia les facilita la tarea de ajustar los hechos de la ficción a

la circunstancia más inmediata. Cuando quieren terminar su relato, suelen recordar que ellos cuentan como lo pueden contar, pues “jiáimie jiainodo yote”, dice Kuegaromui (2012: 53), es decir, otros lo narrarían de otra manera, con más o menos aventuras, encuentros, luchas, combates, trucos, bromas, prohibiciones, cantos, consejos, etc. Otros lo narrarían con pesadez y longitud o con fugacidad y velocidad, pues son conscientes del hecho ficcional: “fia jagaiza” (Monayatofe, 2012: 79), es puro *jagagi* (y dentro del *jagagi* se pueden resumir o alargar las acciones). Alguien dice: “¡Siembra este esqueje!, y de inmediato se puede arrancar el tubérculo de la yuca”. Ésta suele ser la lógica narrativa de una *jagagi*.

Esta maleabilidad del material verbal autoriza a los contadores de los *jagagiat*, de algún modo, a cortar o alargar la historia, a eliminar o incluir personajes. Asimismo, y ya que la estructura general del *jagagi* también lo permite, se pueden adicionar diálogos entre los personajes fijos y sus respectivos *joriat* (seres protectores o guías) o inventar cantos funerarios para conmemorar y recordar la muerte de algunos personajes. Los personajes en su conjunto tienen una propiedad esencial, la *finoriya* o capacidad para transformarse, y por eso nunca mueren realmente. Más bien, pasan de un *jagagi* a otro, a veces con el mismo nombre o con otros muchos nombres. De un canasto pasan a otro, sin importar la medida de lo causal o lo esperado. Y pueden ser, al mismo tiempo, el ancestro más remoto o el pariente recién nacido, el salvador y villano de la cultura, la comunidad en su conjunto o una parte de ella, el cómplice de los crímenes o la víctima. Hay una inestabilidad fundamental en estas figuras que nunca les permite ser de una forma y tener una identidad definitiva, sino todo lo contrario, siempre en cambio desde un abajo profundo, desde lo más acuático hasta lo más etéreo. Por eso, no debe sorprender que un *minika* tenga muchos nombres a lo largo de su vida, dependiendo del perfil, del manejo que le haya dado a sus acciones.

El *jagagi* se teje con los hilos y alientos de los ancestros. De ahí que posibilite, en múltiples formas y contextos, la recuperación y la actualización de los secretos de la selva. Tomemos como ejemplo el *Dijoma jagagi*, la obra de la tradición *minika* más conocida en Colombia, gracias a la labor de transcreación emprendida por Fernando Urbina. El *Dijoma jagagi* resume la historia de la cultura (el origen de las herramientas, de las medicinas, etc.) y preserva conocimientos indispensables para la comprensión del medio ambiente (relaciones entre especies animales y vegetales, y entre ellos y el cosmos). Dos de sus personajes –la *nuiio* y la *nuiogitofe*, la boa y una clase de yuca brava– no son pensables de manera separada, sin tener en cuenta la forma y el ecosistema de los ríos. *Nuiio* es a la vez *io*, es decir, camino. *Nuiio* es barca, río, camino. “Kuiio”, contesta la *nuiio* cuando se le llama. Con esta palabra indica que ella hace el camino: *Kue* (yo), *iye* (río), *io* (camino).

Esta síntesis fascinante de conceptos evidencia que los *jagagŦi* no hablan del mundo animal como excusa para hablar de los humanos, como podría suceder en la fábula, sino de una simbiosis necesaria entre los múltiples planos del cosmos. La *nuiio* no es apenas la dueña del mundo del agua dulce, sino también, y gracias a su capacidad devoradora, la transportadora de plantas y humanos, la polinizadora de especies y culturas. Ella lleva la *nuiogŦtofe* (yuca brava) y la *roziyi* (piña) de un lugar a otro, aunque estén alejados miles de kilómetros. Ella es portadora de saberes de varias culturas. Al tragar a los pueblos, transporta en su interior a los sabios sobrevivientes, como sucede con RŦama, un miembro de las culturas del Caribe, y a Dijoma, un representante de las culturas del Sur. Sin la yuca brava, los pueblos ancestrales de la selva tropical húmeda y los del Caribe insular y continental difícilmente hubieran sobrevivido durante tantos milenios. El almidón que se extrae del tubérculo tragado por la *nuiio* fue un descubrimiento humano trascendental desde hace más de diez mil años. Del interior de la *nuiio* sale, además, la yema de la piña. La piña viene del Norte y es un ingrediente esencial de las bebidas rituales del Sur, fabricadas de almidón. La diversidad cultural se expresa también en el maguaré, un invento fabricado a imagen y semejanza del tronco de la *nuiio*. De la parte más gruesa del cuerpo de la *nuiio* se obtiene la idea de los *juarai*, o cilindros del maguaré, cuya música, escuchable a 20 kilómetros a la redonda, es comparable al teléfono celular moderno.

Paralelamente al listado de nombres de plantas, animales y lugares sagrados, implicados en la conservación del medio, el *jagagŦi* contiene un manual para el buen vivir, un curso de ética para el conocimiento y el comportamiento familiar. *Yúkote*, por ejemplo, es el concepto esencial de una versión del *Dijoma jagagŦi*. El término *yúkote* adquiere relevancia, si se piensa en los peligros del conocimiento, de la ciencia y la técnica. *Yúkote* sintetiza el fracaso de la administración del conocimiento en manos de seres soberbios, irresponsables. “Dijoma yúkote”, dice explícitamente el *jagagŦi*. Es decir, Dijoma fracasó. Y al hablar de Dijoma el *jagagŦi* no se refiere a una persona simple y común dentro de la sociedad, sino todo lo contrario, a un ser singular, que por su gran disciplina y sensibilidad ha alcanzado el conocimiento de lo humano a través de la observación de la naturaleza y la experimentación con ella. En otras palabras: el gran sabedor, después de aprobar todos los exámenes de la universidad ancestral más rigurosa, el *gagibiri*, fracasó. ¿A qué se debe este fracaso del intelectual, según el *jagagŦi*? A muchos errores, si nos atenemos a la versiones hasta ahora conocidas. Uno de ellos, al abuso de la sabiduría, la ciencia y la tecnología. El poder de las plantas, *iyino*, que le habían entregado sus maestros para la humanización y la armonización del mundo, fue empleado más bien como arma para el sojuzgamiento y la destrucción de

la humanidad. Dijoma no supo guardar dieta, no supo controlar sus ansias de poder, y convirtió el conocimiento en un arma de destrucción masiva. Así fue que su poder, primero, se convirtió en *nuiio*, devoró a su hija mayor, devoró a su gente e incluso lo devoró a él mismo. La astucia aprendida en el *gagibiri* le sirvió para salvarse y salir fuera de la *nuiio*, pero en un nuevo acto de soberbia su *iyino* se transformó en un *nuiki*, gavilán, o en un *majaño*, águila. Siendo ave rapaz, depredó a su esposa, a su hermano, a casi la totalidad de su gente. En algunas versiones de este *jagagi*, la sociedad reacciona frente al dictador ilustrado y se organiza para corregir tales excesos del intelectual. De ahí que la hija menor de Dijoma, asesorada por los sobrevivientes, le tiende una trampa, en la que es capturado, asesinado y, por último, quemado. De esta supresión del sabio asesino nace el *diio*, un canto para llorar que recuerda los peligros del saber autoritario, personalista, dogmático, jamás puesto en cuestión. Una parte del *diio* sintetiza el *jagagi* completo: “Ore, o jito, o Diijoma.// Dama o finoriya nuidaa anamo// Birairioidio, dainamadio.// Ji ii”. Traducido diría: “Oye, tú, hijo, tú, Diijoma.// Solo en tu preparación de la planta *nuida*// te equivocaste, así te dirán// Ji ii” (Jitomagaro, 2012: 100). Su “finoriya nuida”, su forma de preparar la planta de poder, le dio un conocimiento errado que se le salió de las manos y puso en peligro la vida misma. De ahí el fracaso del sabio Dijoma, de ahí el arte del canto (*diio*), que surge para censurar al poder, corregir los desvíos y recordar la sangre derramada. El *jagagi* es, en un sentido muy estricto, *ñuera uaido*, palabra de corrección colectiva.

Nos encontramos al comienzo de los estudios de los géneros minika. La abundante bibliografía y el conocimiento detallado de estos *kirigatai* que poseen los sabedores nos posibilitan hablar de que es posible fijar una teoría en torno a estos fenómenos de la cultura. La tarea es larga y exige que compilemos y publiquemos ediciones bilingües con estudios preliminares detallados y precisos. Por ahora, se abre un campo especial para los estudios literarios, bastante atrasados en la comprensión del aporte de las tradiciones poéticas indígenas. ✨

REFERENCIAS

1. **Becerra, Eudocio (Bigidima)**
1998. El poder de la Palabra. *Forma y Función* 11, pp. 15-28.
2. **Candre, Hipólito (Kinerai) y Juan Álvaro Echeverri**
2008. *Tabaco frío, coca dulce*. Bogotá, Universidad Nacional.
3. **Gasché, Jorge**
2007. Cuatro cantos-adivinanzas huitotos. *Folia Amazónica* 16 (1-2), pp. 89-100.
4. **Jitomagaro Monayatofe, Jitomaña**
2010-2011. *Conversaciones sobre los kirigaii de la cultura minika*. Río Igaraparaná, Chorrera-Amazonas. Archivos de audio.
5. **Jitomagaro Monayatofe, Jitomaña**
2012. Yukua jagagi. En *Jagagiai. Hilo y aliento de los ancestros. Antología de canastos de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, eds. Jitomaña Jitomagaro, Ayaingo y Jemi Yófuera, pp. 91-112. Medellín, Unaula. En prensa.
6. **Koch-Grünberg, Theodor**
1906a. Indications phonétiques. *Journal de la Société des Américanistes. Nouvelle Série* 3 (2), pp. 162-189.
7. **Koch-Grünberg, Theodor**
1906b. Introduction. *Journal de la Société des Américanistes. Nouvelle Série* 3 (2), pp. 157-161.
8. **Koch-Grünberg, Theodor**
1910. Die Uitoto-Indianer. Weitere Beiträge zu ihrer Sprache. *Journal de la Société des Américanistes* 7, pp. 61-83.
9. **Koch-Grünberg, Theodor**
1920. *Indianermärchen aus Südamerika*. Jena, Eugen Diederichs.
10. **Kuegaromui, Raúl Gabba**
2012. Kaiji jagai. En *Jagagiai. Hilo y aliento de los ancestros. Antología de canastos de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, eds. Jitomaña Jitomagaro, Ayaingo y Jemi Yófuera, pp. 36-53. Medellín, Unaula. En prensa.
11. **Kuyoteka Jifikomui, Ángel**
1997. *Mitología uitoto*. Medellín, Lealón.
12. **Largo, Santiago**
2011. *Dijoma jagagi. Reflexiones en torno al concepto de transformación en el pensamiento minika*. Medellín, Universidad de Antioquia. Trabajo de grado.
13. **Martius, Carl Friedrich Philipp von**
1992. *Frey Apollonio. Roman aus Brasilien*. Berlin, Reimer.
14. **Minor, Eugene E. y Dorothy Minor**
1987. *Vocabulario bilingüe huitoto-español*. Lomalinda, Editorial Townsend.
15. **Monayatofe, Jirekuango**
2012. Jiruifue jagagi. En *Jagagiai. Hilo y aliento de los ancestros. Antología de canastos de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, eds. Jitomaña Jitomagaro, Ayaingo y Jemi Yófuera, pp. 76-85. Medellín, Unaula. En prensa.
16. **Petersen de Piñeros, Gabriele**
1994. *La lengua uitoto en la obra de K. Th. Preuss*. Bogotá, Universidad Nacional.
17. **Preuss, Konrad Theodor**
1921. *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem indianerstamm in Kolumbien, Südamerika*. Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht.

18. Preuss, Konrad Theodor

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

19. Urbina Rangel, Fernando

2010. *Las palabras del origen. Breve compendio de la mitología de los uitotos*. Bogotá, Ministerio de Cultura.

20. Yepes Chamorro, Benjamín

1982. *Estatuaria murui-muinane. Simbolismo de la gente huitoto de la Amazonía colombiana*. Bogotá, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.

21. Zuluaga Hoyos, Gustavo

2012. La representación del canibalismo en Religión y mitología de los uitotos de Konrad Theodor Preuss. Tesis de Maestría en Literatura Colombiana. Medellín, Universidad de Antioquia.