

La poética del territorio de Chonon Bensho

Chonon Bensho's Poetics of Territory

Pedro Favaron

Pontificia Universidad Católica del Perú

pfavaron@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0002-1985-1679

José Agustín Haya de la Torre

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

pchujhay@upc.edu.pe

ORCID: 0000-0003-0593-5449

Resumen: El presente artículo trata de entender la poesía de la artista y poeta shipibo-konibo Chonon Bensho (Comunidad Nativa Santa Clara de Yarinacocha, Región Ucayali, Perú, 1992), primero, en relación con las problemáticas que surgen en torno a las desigualdades que establece el pensamiento hegemónico de la modernidad respecto de la valoración de la oralidad y la escritura. A partir de esa problemática, y de los intentos de superarla, se analizan las aspiraciones y resignificaciones de la apuesta poética de Chonon en el contexto más amplio de la irrupción de poetas, artistas y pensadores indígenas en el espacio público nacional y en las instituciones académicas-artísticas. Luego de esas reflexiones contextuales, se interpretará la epistemología visionaria y la ontología multinaturalista de la poesía de Chonon y su relación con el territorio ancestral, para, al final, a manera de conclusión, señalar la posibilidad de esta propuesta poética para interpelar a una civilización atravesada por las preocupaciones ecológicas y las consecuencias negativas de sus prácticas ecocidas.

Palabras clave: Chonon Bensho, shipibo-konibo, poesía contemporánea indígena, oralitura, ecopoesía amerindia

Abstract: This article attempts to understand the poetry of the Shipibo-Konibo artist and poet Chonon Bensho (Santa Clara de Yarinacocha Native Community, Ucayali Region, Peru, 1992), first, in relation with the problems that arise around the inequalities established by the hegemonic thinking of modernity regarding the valuation of orality and writing. From this problematic, and the attempts to overcome it, we analyze the aspirations and resignifications of Chonon's poetic challenge in the broader context of the irruption of indigenous poets, artists, and thinkers in the national public space and in academic-artistic institutions. After these contextual



reflections, the visionary epistemology and multinaturalist ontology of Chonon's poetry and its relationship with the ancestral territory will be interpreted, and finally, as a conclusion, the possibility of this poetic proposal to question a civilization traversed by ecological concerns and the negative consequences of its ecocide practices.

Keywords: Chonon Bensho, Shipibo-Konibo, contemporary indigenous poetry, oralitura, Amerindian ecopoetry

Recibido: 23 de agosto de 2022

Aceptado: 30 de noviembre de 2022

La colonialidad de la escritura

La literatura indígena actual debe ser entendida tomando en cuenta los procesos de colonización de los territorios indígenas llevados a cabo por los Estados modernos. Esta expansión territorial de la modernidad ha ido de la mano de la consolidación de una mentalidad opresiva y soberbia que considera a la civilización eurocéntrica superior a las culturas originarias del continente en todos los aspectos (éticos, intelectuales, estéticos, lingüísticos, etc.). Un lugar preponderante de esta supuesta superioridad lo ocupa el valor que las lógicas coloniales otorgan al texto escrito sobre el discurso oral. La escritura como factor de pretendida supremacía europea estuvo presente desde el primer encuentro de los conquistadores con el Inka. Según cuenta la versión hegemónica entre los cronistas, que ha quedado impresa en la memoria colectiva de los mundos andinos, el sábado 16 de noviembre de 1532, cuando llegaron los españoles al encuentro del Inka Atawallpa en Cajamarca, el cura Valverde se le acercó sosteniendo un breviario en la mano para presentarle la Palabra de Dios. Por intermedio de una dudosa traducción, Valverde le indicó a Atawallpa que debía convertirse a la religión cristiana y someter sus territorios al rey de España; luego le alcanzó un breviario de oración, el cual Atawallpa se llevó al oído y, al no escuchar nada, lo arrojó al piso. La incompreensión de Atawallpa de la escritura castellana —que los conquistadores hispánicos interpretaron como negación herética de la cultura cristiana y de Dios— fue suficiente, según el ánimo bélico de los soldados, para considerar como legítima la masacre que se perpetró.¹ El desconocimiento bibli-

¹ El libro, en este evento histórico, se constituye como la materialización del pensamiento y, en consecuencia, un lugar desde el cual asirlo, un elemento manifiesto de cómo se concibe-posee el mundo. En ese sentido, como la oralidad no necesita ese soporte, es posible interpretar que la captura del Inka pretendió suprimir-superar una concepción no moderna del conocimiento y de la existencia en general. El objeto libro actúa como el

co de las naciones originarias de América dio excusa a los conquistadores para someter al Inka y leer su empresa como gesta santa y, posteriormente, humanista y civilizatoria. Los kipus fueron quemados con fanático fervor por los extirpadores de idolatría, juzgando la capacidad de descifrar los nudos en cuerdas de colores como arte diabólico; lo mismo sucedió, en buena medida, con los códices de Mesoamérica: “La conclusión para los delegados de Dios es que se trataba de rituales diabólicos, pues sin la presencia del demonio aquellos irracionales serían incapaces de tales prestidigitaciones”.² Se despreció el saber de los antiguos amawta, quienes sabían interpretar el vuelo de los pájaros, los movimientos de las estrellas, las hojas de la coca y los órganos de los animales sacrificados. Y el rechazo a la “Palabra de Dios” fue pensado como un signo ineludible del pecado de los Inka, a pesar de que muchos de los propios soldados españoles no sabían leer; el problema no era, entonces, la incapacidad en sí misma para descifrar el contenido específico de la escritura, sino la negación a tomar la escritura como manifestación de Dios. Estas implicancias metafísicas y teológicas del encuentro dispar entre la oralidad y la escritura tendrían consecuencias profundas en las conciencias de los pueblos de la región andino-amazónica:

De una u otra manera, los cronistas hispanos consideran que el Inca “fracasó” ante el alfabeto y es obvio que su “ignorancia” —de ese código específico— situaba a él y a los suyos en el mundo de la barbarie: en otras palabras, como sujetos pasibles de legítima conquista. Por supuesto, el poder de la letra y el derecho de conquista tienen un contenido político, pero también un sentido religioso [...]. Esto indica que en el universo andino la asociación general entre escritura y poder tiene que historiarse dentro de una circunstancia muy concreta: la de la conquista y la colonización de un pueblo por otro, radicalmente diverso, lo que hace que los conflictos entre voz y letra tengan aquí un significado de ruptura y beligerancia mucho más definido —y mucho más fuerte— que los que aparecen dentro del desarrollo orgánico de una sociedad o de sociedades relativamente similares. En otras palabras: la escritura en los Andes no es solo un asunto cultural; es, además, y tal vez, sobre todo, un hecho de conquista y de dominio.³

Es decir, según la interpretación de Cornejo Polar, el propio proceso de la literatura en América tiene que ser pensado a partir del (des)encuentro de Caja-

territorio que los conquistadores debían mantener sujeto, negando la voz y la validez de todo ser que les resultara extraño.

² Hugo Niño, “Poética indígena: diáspora y retorno”, *Cuadernos de Literatura IV*, núm. 7-8 (1998): 215.

³ Cornejo Polar, *Escribir en el aire* (Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2011), 29.

marca y de la estructuración del poder de la letra sobre la oralidad. Se trataría, casi siempre, de un asunto de control, de imposición y de menosprecio. En ese sentido, se puede afirmar que el pensamiento letrado responde a una estructura ideológica distinta de la de la oralidad. En los mundos andinos, ambas racionalidades marcaron sus diferencias de forma extrema en la incomprensión y la violencia que signaron la captura de Atawallapa. No puede negarse que, a pesar del tiempo transcurrido, algo de las ideologías de la conquista sobreviven entre las élites letradas del continente americano (así como en otros lugares en los que ocurrieron procesos similares). La mayor parte de los sectores indígenas de los mundos andinos, al carecer del manejo de la escritura tanto durante la etapa colonial como republicana, quedó relegada de los canales de sociabilización oficial. Según afirma José Carlos Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), el Perú se constituyó “sin el indio y contra el indio”.⁴ Las naciones indígenas de los mundos andinos se sintieron, las más de las veces, por completo al margen del Estado, cuando no lo percibieron como una entidad absolutamente hostil a sus formas de vida ancestrales; salvo por una pequeña élite indígena letrada, el desconocimiento de la letra impidió a buena parte de las naciones originarias participar de forma activa tanto en la administración pública virreinal como, posteriormente, en la construcción del Estado moderno:

La cultura gráfica europea suplantará, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que estos —en su inmensa mayoría— tengan acceso a la primera. La reestructuración europea de la esfera de la comunicación americana desemboca, pues, en la exclusión de la mayoría respecto de un sistema (la escritura alfabética) que se impone como único medio de comunicación oficial. Al interiorizar, a partir de su propia percepción el ‘fetichismo de la escritura’ introducido por los europeos, los autóctonos se convertirán en sus víctimas: los europeos, por lo general, podrán manipular la comunicación escrita a su antojo.⁵

Al menos en cierta medida, según afirma Martin Lienhard, esta supuesta superioridad de la escritura (y de las lenguas occidentales en general) ha sido interiorizado por buena parte de los sectores indígenas y mestizos. Y, cuando las estructuras ideológicas del poder son asimiladas por los propios dominados,

⁴ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) (Lima: Minerva, 1998), 243.

⁵ Martin Lienhard, *La voz y su huella* (Lima: Editorial Horizonte, 1992), 30.

se atenúan las posibilidades de liberación. La mayoría de pueblos originarios comprendieron tempranamente que los Estados modernos, demasiado inseguros de su propio dominio en tierras americanas, estaban poseídos por una necesidad neurótica de dominarlos, lo que en algunos casos implicaba la completa destrucción de todo intento de resistencia; la única manera que, desde entonces, las poblaciones originarias podrían conseguir cierta integración en la sociedad nacional era dejando de lado las lenguas indígenas y asimilando la escritura (así como renunciando al resto de las manifestaciones culturales de sus ancestros, las cuales fueron consideradas estigmas del atraso). Hasta hoy existe, entre los propios pueblos indígenas de las regiones andinas y amazónicas, un deseo de que sus hijos asistan al colegio y, de ser posible, a la universidad, donde el sistema educativo es en lengua española. No son pocos los padres que deciden no enseñar las lenguas indígenas a sus hijos, considerando que serían un estorbo para su inserción en la sociedad nacional peruana que aún se sostiene en estructuras coloniales. En el caso del pueblo shipibo-konibo, muchos niños indígenas que viven en la periferia de las ciudades y asisten a los colegios públicos no bilingües hablan preferentemente en castellano, ya que consideran que la lengua indígena y su pertenencia étnica puede ser un motivo de discriminación; incluso en casa tratan de hablar en castellano, lo que pone en peligro la sobrevivencia de la lengua.

Poco después de los procesos de independencia y hacia finales del siglo XIX con más fuerza, aquellos grupos letrados que mantenían posiciones decididamente liberales consideraron que los pueblos indígenas podrían integrarse a las dinámicas hegemónicas de la sociedad nacional y a los modos de producción modernos, solo mediante una formación pedagógica en un sistema educativo que los forzara a dejar de lado los saberes ancestrales y adoptar las formas de pensamiento, de expresión, de religiosidad y de producción de la modernidad. Se trataba de integrar y asimilar a los pueblos indígenas a la nación oficial, para que pudieran conseguir la situación de ciudadanos y salir de la consideración de sujetos primitivos. Los procesos de educación modernos han señalado al analfabetismo como signo ineludible de barbarie, de retraso cultural, de desajuste estigmatizador frente a los cánones elitistas, letrados e ilustrados. Desde la hegemonía de las ontologías positivistas no se ha reparado en que los sabios indígenas, cuyo sistema de reflexión no se basa en la escritura, saben leer el territorio, escuchar la voz de las plantas, descifrar los signos de la naturaleza, conscientes de los procesos semióticos inherentes a la vida. Muchos de los prejuicios modernos aún existen hasta la fecha en el ámbito

académico, en los medios de comunicación hegemónicos y en la sociedad peruana; sin embargo, debido a surgimiento político e intelectual de un creciente número de asociaciones y confederaciones indígenas, así como de artistas e intelectuales de las naciones originarias, estas concepciones han sido cuestionadas y resulta necesario revisarlas. Es decir, sin negar el valor de la escritura, es necesario reconocer que existen formas de conocimientos y de preservación de la memoria que, aunque distintas a las de la modernidad, tienen su propia valía y responden a formas de racionalidad que por ningún motivo deben ser consideradas como intrínsecamente inferiores o primitivas respecto de las de las culturas letradas.

A contracorriente de los prejuicios modernos, los nuevos artistas, poetas y pensadores indígenas suelen coincidir en señalar que, lejos de ser ignorantes, los antiguos sabios (aun siendo analfabetos) tenían saberes profundos que conviene atender y de los cuales la misma civilización moderna tiene mucho que aprender. Estas poéticas, creaciones artísticas y reflexiones filosóficas conllevan, desde su arraigo, a la voz de los sabios, a los territorios indígenas y a los saberes ancestrales, ontologías y epistemologías que no han sido atendidas desde la construcción canónica del campo artístico, académico y literario. Por lo tanto, la recepción académica de estos trabajos y pensamientos demanda un profundo replanteamiento metodológico, cartográfico y reflexivo. Se trata, ante todo, de trabajar con un pensamiento flexible que permita dar cuenta de los procesos de transculturación llevados a cabo por los creadores y pensadores indígenas contemporáneos: muchos de ellos se apropian de técnicas características de la modernidad occidental, pero las transforman esencialmente, dotándolas de sentidos y de multiplicidades significantes que desbordan el paradigma hegemónico. Las propuestas estéticas del arte indígena, las rutas filosóficas de los pensamientos nutridos de lo ancestral, las concepciones de la palabra que se abren en las poéticas que beben del legado narrativo y performático de los sabios, aunque pueden amenazar la primacía excluyente del positivismo progresista y del conservadurismo (por igual), de ninguna manera van en desmedro del pensamiento humanista, artístico y filosófico, sino que, por el contrario, lo alimentan con nuevas posibilidades de ser-hacer, por lo que debe acogerseles con actitud celebratoria y sin reticencias:

[...] hemos entendido la lectura de estos textos como una invitación que lanzan sus autores desde la territorialidad de las lenguas originarias hacia las laderas hispanófonas de la sociedad dominante, en un gesto que se abre al diálogo intercultural y nos exhor-

ta a celebrar juntos la fuerza creativa y creadora de la palabra. Gracias a estas poéticas nos adentramos en un ámbito en el que las palabras sugieren sentidos y cadencias que ponen a prueba la lógica analítica de la cultura académica, pues se trata de textos que se proyectan más allá del estatismo de la letra impresa y configuran propuestas estéticas vinculadas con la sutileza hierofánica del símbolo que aparece en la fiesta ritual y que está presente en la visión de mundo de sus autores.⁶

Resulta imposible negar las implicancias académicas, metodológicas y culturales que conlleva el arribo de estas voces que por tanto tiempo fueron desatendidas y marginalizadas. No cabe duda de que el surgimiento —en el campo académico, en la discusión pública, en el arte y en la literatura— de pensadores, sabios, médicos tradicionales, académicos, artistas y poetas indígenas, como señala Percia “significa quizá uno de los hechos culturales más relevantes de este continente”,⁷ aquello que no podemos dejar de pensar y de atender. La irrupción de lo indígena nos inspira a imaginar una academia en términos propios, que sea capaz de acoger con hospitalidad y liberalidad las voces primordiales de nuestros territorios y de nuestra constitución cultural más esencial. Las aproximaciones hegemónicas y tradicionales de la academia moderna quedan descolocadas frente a estas poéticas nacientes y se muestran como demasiado estrechas, cuando no abiertamente represoras e incapaces de dar cuenta de la importancia fundamental de las creaciones artísticas, filosóficas y literarias que brotan desde aquellos territorios (geográficos, culturales y espirituales) que trataron de ser negados por los proyectos imperialistas y homogeneizadores. Una academia que quiera acercarse con respeto y verdadera apertura a la nueva poesía indígena ha de ser capaz de exponerse a sí misma a la irreductible diferencia del pensamiento indígena, al punto de dejarse conmocionar y transformar por estas corrientes poéticas que interpelan a la colonialidad del saber y del poder, y que abren un horizonte ontológico en el que el ser humano se sabe parte de la red sagrada de la vida; en el que el resto de seres vivos (como las montañas, las aves, las plantas, el sol y la luna) también tienen conciencia, participan del lenguaje y dialogan con el ser humano desde una poética del corazón.

⁶ Camilo Vargas Prado, “Poéticas que germinan entre la voz y la letra: itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamioy y Anastasia Candre” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2019), 15-16, <<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76045>>.

⁷ Violeta Percia, “Poesía contemporánea en lenguas indígenas”, *Revista Exlibris*, núm. 8 (2019): 92.

La oralitura contemporánea

El arte poético de la artista y poeta shipibo-konibo Chonon Bensho se liga estrechamente con otras propuestas de poesía indígena contemporáneas. En nada ha de sorprendernos que los poetas indígenas de la actualidad estén optando por la escritura, a pesar de ser esta una técnica ajena a las poéticas ancestrales de las naciones originarias. Lejos de todo inmovilismo cultural o de toda cerrazón social, los pueblos indígenas de la Amazonía, por lo general, se han mostrado abiertos a los conocimientos que vienen de los otros, más allá de los límites étnicos, incorporando digestivamente distintas técnicas hasta hacerlas propias. Las narraciones ancestrales de las naciones originarias de la Amazonía dan cuenta de que los conocimientos primordiales que sostienen la vida y nuestra humanidad en términos legítimos (aquello que en shipibo se llama *jonikon*), como la agricultura, el fuego, la medicina ancestral, entre otros, fueron adquiridos mediante la relación con seres externos a la comunidad de los parientes; ya sea hurtándolos por medio del ingenio o recibéndolos como un don de aliados espirituales, la humanidad adquirió los fundamentos de su condición legítima y civilizada en relación con la otredad.

La mayoría de los pueblos amazónicos no solo expresan un gran interés por conocer la otredad, sino que la propia idea de una cultura entendida como logro autónomo o producto de una evolución propia es inexistente. En términos amazónicos, la cultura surge a partir de una transmisión, de una transferencia, de un intercambio y de una mixtura entre seres distintos. Los conocimientos fundantes de la cultura, y la comprensión de esta como un devenir, abierta a la transformación, surgen en relación con lo diferente. Como afirma Viveiros de Castro,⁸ la concepción de una supuesta creación desde la nada (*creatio ex nihilo*) es casi inexistente en las narrativas cosmogónicas de la Amazonía. Las narraciones de los antiguos enseñan que los conocimientos y las técnicas culturales surgen, las más de las veces, de las transformaciones y de las relaciones que se establecen con seres de mayor conocimiento que los seres humanos; más que logros de la razón, serían una suerte de préstamos o enseñanzas que llegaron a los humanos de seres ontológicamente distintos a nosotros. Viveiros⁹ asegura que, en el paradigma transformativo de los pueblos indígenas, el intercambio es la condición para la producción y para la creatividad. El establecer relaciones con la otredad

⁸ Cf. Eduardo Viveiros de Castro, "Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies", *Common Knowledge* 10, núm. 3 (2004).

⁹ *Ibidem*.

(ya sean estos grupos humanos ajenos a la red de parentesco, como también con animales, plantas y seres espirituales) es necesario para que surja la cultura y la aparición de conocimientos que, desde entonces, son considerados como fundamentales de la condición humana.

Siguiendo esta antigua filosofía de la mixtura y de la epistemología de la relationalidad, la apropiación por parte de los poetas indígenas contemporáneos de las técnicas literarias de Occidente y del andamiaje de la escritura alfabética no conlleva, necesariamente, a que el pensamiento indígena desaparezca o se ajuste represivamente (al menos no en todos los casos) a los paradigmas hegemónicos de la modernidad. Se trata, por el contrario, de la apropiación de un conocimiento que, aunque en principio es dominado por un grupo ajeno a la comunidad de parientes, con el tiempo puede ser aprehendido, asimilado y llegar a formar parte de saberes necesarios para la subsistencia de la propia comunidad. Es decir, la escritura no implica, necesariamente, una pérdida irreparable de la propia cultura; por el contrario, la apropiación de la técnica externa puede suscitar una transformación digestiva-ontológica de esta, que permite asimilar la técnica a las propias racionalidades indígenas y, de esa manera, generar un producto radicalmente nuevo y alternativo. Por lo general, la literatura indígena contemporánea piensa y siente la palabra desde racionalidades estéticas y semióticas distintas a las de la modernidad canónica, en ciertos aspectos fundamentales. El ejercicio poético entre los autores indígenas, por lo general, “pasa necesariamente por una apropiación y un uso muy particulares de la palabra, que no es entendida como simple signo abstracto, sino que está dotada de un *poder* particular”.¹⁰ Más que hablar de un poder, puede decirse que la poesía indígena contemporánea conserva, al menos un poco, una concepción ancestral del lenguaje, en el que la palabra manifiesta al mismo tiempo una fuerza espiritual y sensible, una capacidad de convocación y de transformar la materia, una agencia performática sobre el cosmos. Por eso, el que habla (o el que canta), en términos ancestrales, tiene una responsabilidad, una ética del buen decir: la palabra de la persona legítima, que piensa bien y que actúa como fue enseñado por los ancestros, ha de ser buena (*jakon joi*) y el canto tiene que ser hermoso (*metsa bewa*); quien pronuncia la palabra tiene la responsabilidad ética de participar en el embellecimiento de nuestro mundo (*non nete*), de manera acorde con lo que fue enseñado por los mayores y los antepasados. La palabra debe ser pronunciada para contribuir con el buen vivir (*jakonash*

¹⁰ Luis Alfonso Barragán, “Palabra de los bordes que transita a través: la oralitura como posible apertura político-cultural”, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4, núm. 7 (2016): 339-361.

jati) de la red de parientes y afines, con la armonía del estar-en-común.¹¹ Una palabra que trae confusión, que suscita vergüenza o malestar, que trae violencia o rabia, es una palabra ilegítima, que solo puede ser pronunciada por quien tiene enfermo el corazón y está poseído por el espíritu antisocial de la brujería.

En la mayoría de los poetas indígenas que actualmente escriben se da una coincidencia entre la letra y la oralidad: sus literaturas se nutren de las palabras de los ancestros, de los consejos de los abuelos, de las narraciones y cantos que escucharon desde niños. Debido a este encuentro heterogéneo, que constituye el núcleo mismo de la alteridad de la literatura indígena, estas nuevas expresiones poéticas de las naciones originarias han sido definidas por algunos autores y críticos como oralitura. Incluso algunos poetas indígenas, como el mapuche Elicura Chihuailaf Nahuelpan, así como Hugo Jaimoy Juagibioy, de la nación camará de Colombia, se llaman a sí mismos oralitores.¹² En un primer momento, este término fue utilizado para dar cuenta de las narraciones ancestrales y de los poemas de las naciones africanas, por el investigador Yoro K. Fall. La necesidad de este neologismo se produce, en primer lugar, por la posible contradicción que implica usar el término *literatura* para hablar de la poética y la narrativa oral, ya que la raíz etimológica de *literatura* viene del latín *littera* ('letra'); en este sentido, no podría hablarse de literatura oral para dar cuenta de la producción narrativa, lírica y estética de naciones que no sintieron la necesidad de desarrollar una escritura alfabética. Según escribió Fall,

la palabra *oralitura* —*orature* en francés— es evidentemente un neologismo africano y, al mismo tiempo, un calco de la palabra *literatura*. El objetivo de este neologismo es buscar un nuevo concepto que pueda oponerse al de *literatura*, y que tenga los fundamentos y la forma específica de la comunicación.¹³

¹¹ Si bien en estas comunidades se produce una realización plena del individuo, cuya experiencia se encuentra vinculada con el mundo suprasensible y de los seres trascendentes, esta realización nunca es concebida en términos autónomos o egoístas, sino que debe ser un aporte en favor de la comunidad, porque transmitirá a los demás su aprendizaje, será una guía y una presencia protectora a favor del conjunto vital.

¹² “Atendiendo a estas discusiones, algunos escritores indígenas contemporáneos han tomado parte en el debate teórico, reivindicado para sí la noción de oralitura acuñada por el historiador africano Yoro Fall (2003) con el fin de dimensionar las praxis propias de una cultura oral y sus rasgos específicos en términos de una concepción y ejercicio de la memoria, la historia y el conocimiento comprendidos como instancias comunitarias y colectivas” (Percia, “Poesía contemporáneas en lenguas indígenas”, 95).

¹³ Yoro K. Fall, “Historiografía, sociedades y conciencia histórica de África”, en *África: inventando el futuro*, coord. Celma Agüero Doná (México: El Colegio de México, 1992), 21.

El concepto de oralitura, por otro lado, es más amplio y profundo que el de tradición oral o historia oral: la oralitura, al mismo tiempo que está atenta a la propia perspectiva histórica de los pueblos que carecían de una escritura alfabética, busca dar cuenta de una dimensión estética de las narraciones y de los cantos orales que los emparentaría con la literatura, pues “las leyendas, los mitos, los cuentos, las epopeyas, los cantos, son géneros diferentes y demuestran la increíble riqueza de la oralitura como estética”.¹⁴ El término ha sido ampliamente acogido en el ámbito de la crítica hispanohablante de América y, en algunos casos, ha trascendido el sentido original, para pasar a nombrar también a aquellas producciones literarias indígenas que, si bien acogen la escritura, subvierten los paradigmas hegemónicos de la modernidad debido al influjo de la oralidad.

Oralitura es un término con el que varios autores indígenas contemporáneos se identifican y del cual se han apropiado para describir sus poéticas resaltando las raíces orales que emergen en sus obras. Se trata de un neologismo creado a partir de la unión de los morfemas “oral” y “tura”, en el que se antepone la oralidad indicando que la letra escrita no determina necesariamente la calidad literaria o la veracidad histórica de cualquier expresión verbal. Este término discrepa, además, con las conceptualizaciones y actitudes que tienden a oponer la oralidad y la escritura haciéndolos parecer incompatibles.¹⁵

Lejos de la visión que excluye las racionalidades orales de las escritas, la poesía indígena contemporánea busca el encuentro (no siempre sintético y armónico) de ambas; se procura que en su mixtura heterogénea y en su relación complementaria, se repotencian una a la otra, para que así surja una composición con sus propias características. Para esta oralitura amerindia, acoger la escritura, antes que reafirmar la supuesta superioridad de Occidente frente a los pueblos indígenas de América, tiene que ver, principalmente, con un modo de resistencia; sería parte de los distintos procesos de transculturación y heterogeneidad¹⁶ que originan la preservación de los saberes ancestrales dentro de la modernidad, con la posibilidad de ejercer la diferencia cultural y filosófica, aun cuando se accede a los espacios letrados y se asimilan algunas de sus técnicas. La adopción de una técnica que goza de prestigio social, para subvertirla y transformarla, permite

¹⁴ *Ibidem*: 21-22.

¹⁵ Vargas Prado, “Poéticas que germinan”, 115.

¹⁶ Al respecto García-Bedoya (*Indagaciones heterogéneas*, 2012) señala que la categoría de “transculturación parece enfatizar el aspecto procesal, dinámico, del contacto entre lo diverso [...]” (38).

vehiculizar, a través de la escritura, las palabras de los sabios y las voces del territorio. Es decir, se trata de una forma de realizar una modernidad amerindia en términos propios; la literatura indígena contemporánea participa de la modernidad, pero de una forma alterna, sin perder las raíces más profundas de la identidad cultural y espiritual. Esta escritura alterna, impregnada por la presencia de significantes y comprensiones distintas de lo literario a las que preservan las líneas de creación más canónicas, se aleja de las cartografías hegemónicas de la modernidad y donan, a la literatura amerindia, una autenticidad y originalidad que pone de manifiesto la fecundidad poética de América. La escritura en lengua indígena, según ha escrito Martin Lienhard, “revela de diversas maneras la resistencia y la pujanza de los universos de cultura oral, destruyendo así la imagen que reduce toda la literatura latinoamericana (escrita) a un apéndice —algo folclórico— de la literatura occidental”.¹⁷ Es decir, la mixtura poética que surge del contacto entre la sensibilidad poética de las naciones originarias con las técnicas literarias de Occidente brindan a las literaturas regionales una singular potencia creativa y las dotan de una identidad que las libera de ser un mero remedo de lo eurocéntrico, para ser creación heroica.

Las poéticas indígenas, entonces, son parte de un proyecto mayor que, de manera más o menos consciente, parece estar muy presente en la mayoría de las naciones originarias del continente: se trata del intento de vivir la modernidad de forma propia, tratando de asimilar, en menor o mayor medida, una parte de las dinámicas hegemónicas, pero sin caer de lleno en el paradigma civilizatorio eurocéntrico; es decir, se trata de la búsqueda, presente en las mismas comunidades indígenas, de asimilar lo mejor de la técnica y de la ciencia de Occidente, pero sin perder la propia singularidad y la pertenencia al influjo magnético del territorio ancestral:

[...] la oralitura sobrepasa con creces un *simple proyecto estético*. Por el contrario, la palabra que está envuelta, que está situada en esta dinámica adquiere dimensiones que transitan constantemente en diferentes estratos: estéticos, sí, pero también políticos, culturales, sociales, éticos y pedagógicos.¹⁸

En términos indígenas, los proyectos estéticos no pueden ser pensados de forma independiente a la defensa del territorio, de la cultura, de la lengua y de la espiritualidad. Aunque es innegable que la escritura ha tratado de ser usada

¹⁷ Lienhard, *La voz y su huella*, 44.

¹⁸ Barragán, “Palabra de los bordes”, 358.

desde las instituciones pedagógicas y religiosas como un agente aculturante, la apropiación digestiva de la escritura por parte de los poetas amerindios ha tratado de revertir esta intención y de generar algo inesperado y fecundo. En el uso transcultural de las técnicas literarias de Occidente surge un arte poético lleno de posibilidades: una serie de textos en los que conviven elementos de distinta procedencia en favor de la conservación y la revitalización de los saberes ancestrales de las naciones originarias, las cuales, aunque sujetas a la modernidad imperante, no han dejado de transformarse y de crear.

En la oralitura amerindia confluyen en la escritura los consejos de los mayores y de los antepasados, los cantos y las narraciones ancestrales, la memoria, las voces del territorio y del resto de seres vivos (sensibles y suprasensibles), los múltiples mundos de las cosmologías indígenas, las ceremonias, las festividades y las plantas medicinales. Las tradiciones orales, como escribió Nina S. de Friedemann, “no se limita a cuentos o leyendas, a relatos míticos o históricos. La tradición oral es [...] la gran escuela de la vida. Es religión, historia, recreación y diversión”.¹⁹ Los oralitores contemporáneos se inspiran en las narraciones orales y en el conjunto cultural que heredaron de sus mayores, que ellos mismos traducen/transforman en la escritura de sus poemas; debe entenderse, por lo tanto, que sus poemas escritos no son una mera prolongación, en un nuevo soporte, de una supuesta “tradición oral” petrificada, sino que generan una nueva apuesta estética en la palabra escrita que no corresponde del todo ni a los cánones de la modernidad ilustrada, pero que tampoco es un remedo invariable de lo aprendido de sus padres y abuelos. Se trataría de poemas de frontera o puentes textuales que dan cuenta de las maneras heterogéneas en las que los pueblos indígenas experimentan lo contemporáneo, manifestando una sensibilidad moderna expresada en términos propios.

Por un lado, como señala Vargas Prado, los poetas indígenas “al aludir a las metáforas culturales de los pueblos con los que se identifican, contribuyen a valorar los conocimientos y la sensibilidad de las sociedades que aún conservan sus dinámicas orales, sus propios géneros discursivos y los festejos tradicionales”.²⁰ Los poetas no hablan por cuenta propia, ni afirman que su palabra ha surgido de forma autónoma desde sus dotes creativas, de su racionalidad autónoma o de una supuesta facultad imaginativa independiente de sus vínculos de afecto con sus parientes y su territorio comunitario; la palabra de cada poeta, más bien, sin

¹⁹ Nina S. de Friedemann, “De la tradición oral a la etnoliteratura”, *Oralidad* 10, (1999): 21, <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000214871>>.

²⁰ Vargas Prado, “Poéticas que germinan”, 41.

negar su propia singularidad, reconoce la deuda con los sabios del pasado y con los abuelos: “En la poesía en lenguas indígenas es frecuente entonces encontrar las marcas que recuerdan que esta es recibida como un don que se hereda y se legitima en el hilo comunitario de la experiencia”.²¹ La poesía indígena no pierde su vínculo con el territorio y con el soplo que anima la totalidad de la existencia. Las palabras de consejo de los sabios del pasado no necesitan ser guardadas en un archivo cerrado o en una escritura cifrada, ya que viven en nuestro corazón, forman nuestro cuerpo, respiran en nuestra sangre, despiertan en nuestros sueños. Y, por eso mismo, las herencias pueden ser encaradas libremente, y flexibilizadas creativamente para que respondan a las propias vivencias de los creadores contemporáneos. Las oralituras contemporáneas son parte “de un sistema de conocimiento y de transmisión del mismo. Es decir que implica una pedagogía propia. Se introduce así el valor específico que en estas sociedades tiene la palabra, donde es tanto un privilegio como una profunda responsabilidad”.²² No se puede hablar solo por hablar: quien habla, escribe o canta, manifiesta la fuerza de su pensamiento sobre la tierra, ya sea para promover el desequilibrio o, por el contrario, para sembrar armonía. La palabra oscura, egoísta, caótica y rabiosa es la del brujo; el canto hermoso, resplandeciente, fuerte y esclarecedor, es el del médico sabio.

La poesía indígena no puede desligarse de los vínculos de afecto y de las relaciones comunitarias de los autores; tampoco, de las ontologías, epistemologías, prácticas espirituales y cotidianas de las naciones originarias. Por eso, cualquier estudio que pretende estudiar las poéticas indígenas desde una perspectiva petrificada, sin corroer el eurocentrismo y desarrollando metodologías propias, es un despropósito. Con respecto a la lectura y hermenéutica de la poesía contemporánea en lengua indígena, la investigadora argentina Violeta Percia plantea una pregunta necesaria:

¿Cómo leer una poesía que habla (desde) otra lengua, que concibe otro estatuto de la palabra poética, que bebe de los ríos del arte oral verbal de sus pueblos, de las instancias vivas de una comunidad con el espíritu de la tierra, que conoce esos lenguajes y viaja en la memoria de los antiguos que enseñaron sus palabras esenciales?²³

Sin duda, para el investigador académico que se acerca a estas poéticas es indispensable un profundo conocimiento de la geografía cultural y espiritual en

²¹ Percia, “Poesía contemporánea”, 97.

²² *Ibidem*: 96.

²³ *Ibidem*: 91.

la que surgen estas voces y cantos. Por lo tanto, lo más conveniente parece ser “un enfoque metodológico interdisciplinario entre la hermenéutica literaria y la etnografía que tiende puentes entre los textos y los contextos socioculturales evocados por los autores”.²⁴ Esta metodología nos acerca a la corriente de investigación etnopoética que, según Jan Blommaert, “propone una hermenéutica de distintas narrativas y poéticas basada en un acercamiento etnográfico que enfatice los aspectos performáticos y culturales, y que permita rastrear las relaciones de las distintas poéticas con determinados espacios culturales”.²⁵ Esta estrategia es especialmente útil a la hora de dar cuenta de poéticas que surgen en medio de imposiciones coloniales y los intentos indígenas de preservar la libertad creativa. Sin embargo, también conviene ser claro en que se caería en un error si utilizamos la literatura de los escritores indígenas (lo mismo que el arte visual de los artistas indígenas) para llegar a conclusiones antropológicas que pretenden dar cuenta de una supuesta cosmovisión de una nación originaria.

Cuando la oralitura escrita ingresa al espacio letrado, es recibida en parte por un público que, muchas veces, carece de las cartografías necesarias para leer de forma adecuada el contexto indígena en el que los poemas se inspiran: “Hay que tener en cuenta que la oralitura se mueve en escenarios de difusión enmarcados en el circuito letrado bajo formas de circulación muy diferentes de aquellas donde se transmite la tradición oral en las sociedades indígenas”.²⁶ No queda espacio, por lo tanto, a interpretarlas como meras continuidades de la tradición. Al mismo tiempo, el arte y la literatura indígenas siempre traen reflexiones sobre las propias formas indígenas de habitar la tierra, de ser en el mundo, de imaginar el cosmos y de relacionarse con el resto de seres, que tienen el potencial de ampliar los horizontes imaginales y la sensibilidad del campo letrado y de la institucionalidad artística hegemónica. Innovación y continuidad, apropiación y resistencia, tradición y creación, oralidad y escritura, conviven en los autores contemporáneos como Chonon Bensho con diferentes matices y énfasis según cada autor (y según cada momento de su trayectoria creativa): “Se trata de una poesía que existe (e insiste) en las orillas de una antigua y una nueva palabra. De modo que la palabra es como un río que se mueve entre orillas, y la escritura es una barca capaz de recorrer ese río”.²⁷ El creador indígena revitaliza el legado cultural y espiritual de sus antepasados, con una clara conciencia de que el

²⁴ Vargas Prado, “Poéticas que germinan”, 294.

²⁵ Blommaert, “Applied Ethnopoetics”, *Narrative Inquiry* 16, núm. 1 (2006): 181.

²⁶ Vargas Prado, “Poéticas que germinan”, 83.

²⁷ Percia, “Poesía contemporánea”, 96.

trabajo artístico y literario tiene un papel preponderante para la salvaguarda de estos saberes y su transmisión a las nuevas generaciones. Se canta y se pinta en relación con los propios parientes, para encender el corazón de los jóvenes con la belleza y el respeto por la herencia ancestral, incentivando la confianza en las propias habilidades creativas del pueblo, en el talento y posibilidad creativa de cada uno de los miembros de las redes de afinidad y parentesco. Y también se escribe con la intención clara de hacer penetrar esas poéticas ancestrales en los campos letrados y en el espacio global, para compartirse y transformar, para visibilizar y luchar por el derecho a ser diferentes, a conservar la lengua y las enseñanzas de los antepasados. Además, hay una sensación de urgencia en el arte y la poesía indígena: mientras los jóvenes de las comunidades muchas veces se ven culturalmente avasallados por la sensibilidad moderna, y los pueblos se perciben amenazados por las empresas extractivas y las nuevas lógicas económicas, los poetas y artistas indígenas quieren expresar una voz de resistencia y llena de vitalidad. Es necesario que la modernidad y su carrera cibernética, eficiente, positivista y ecocida, desmonte sus orgullos infundados y escuche la voz de la tierra, de los guardianes del bosque, de todos aquellos que desde antiguo saben armonizarse con el aliento de la Madre Tierra, de aquellos que escuchan con el corazón el canto de las aves y el cauce de los ríos.

Los cantos de Chonon Bensho

Los poemas escritos por Chonon son, antes que nada, cantos. Según su testimonio, estos cantos le vienen espontáneamente, por inspiración, cuando está pintando o bordando. Otros le llegan en sueños. Primero los canta, para recién luego escribirlos. La coincidencia, entonces, entre lo oral y lo escrito es, en la propuesta oralitora de Chonon, especialmente intensa. Estos cantos se nutren de la propia tradición oral del pueblo shipibo-konibo, de los cantos que su madre le cantaba de niña, de los cantos medicinales de los sabios de su familia y de los cantos festivos que antiguamente se entonaban en las celebraciones de Ani Sheati. Se inspiran, asimismo, en las palabras de sus mayores, en los consejos de sus abuelos y abuelas, en las canciones de antaño y las del presente, y del bagaje de saberes ancestrales, de las narraciones antiguas, de las reflexiones cosmogónicas de sus sabios ancestros. Sin embargo, junto con este arraigo en la oralidad tradicional, los cantos de Chonon también dan testimonio de su relación personal y dialógica con las plantas, de sus experiencias oníricas y visionarias, así como de sus propias capacidades de percepción trascendente. También, como

cualquier otro poeta, de su propio manejo de la lengua, de sus habilidades literarias, de su talento metafórico. En sus cantos, entonces, se vincula la tradición oralitona del pueblo shipibo, con sus propias vivencias y su ánimo creativo. Por lo tanto, si bien no pueden ser calificados estrictamente como etnotextos, ya que no se trata de la transcripción de una “tradición oral étnica”, tampoco pueden ser comprendidos al margen de sus íntimas filiaciones culturales, espirituales y lingüísticas con el pueblo shipibo-konibo y su territorio ancestral.

Es evidente que el hecho de que Chonon escriba estos cantos (o tal vez con- vendría decir que los transcribe, en una suerte de proceso de recopilación auto- etnográfica) da cuenta de una voluntad de ampliar los ámbitos de recepción. Al escribir sus cantos, Chonon genera las condiciones necesarias para que puedan ser traducidos, penetrar al campo literario y que sean así considerados como literatura en plenitud de derecho. La escritura de los cantos, por supuesto, los modifica, ya que en la versión escrita se pierde la musicalidad del canto, las sonoridades de quien lo ejecuta y los posibles efectos de la palabra vibrante y curativa sobre la materia; sin embargo, cuando Chonon es invitada a distintos eventos de poesía, no suele leerlos, sino que los canta, logrando así que la riqueza performática y sonora de la oralidad ingrese al ámbito letrado y lo transforme. Los poemas dejan así el cifrado de la escritura y retornan a la sonoridad de la oralidad. Los registros audiovisuales de las distintas participaciones de Chonon en encuentros de poesía indígena nos permiten escuchar las sonoridades de la palabra y conmovernos por el timbre de voz femenino (muy peculiar en el caso de las mujeres shipibo-konibo) con los que ejecuta los cantos. En una época como la nuestra, en la que los medios audiovisuales amplían las posibilidades de registro y generación de archivo, la escritura pasa a ser una opción entre otras, más por un deseo o una vocación que por una necesidad ineludible de legitimación en la palabra escrita; las tecnologías comunicativas, que potencializan la imagen y el sonido, brindan alternativas interesantes para los creadores artísticos y poetas indígenas para mantenerse, al menos de cierta manera, más cercanos a la oralidad original.

Los cantos poéticos de Chonon Bensho entablan una profunda conversación con la conciencia del territorio y con el resto de seres vivos; la metafísica de estos poemas no nace de una renuncia a la vida sensible, sino, por el contrario, de un enraizamiento vegetal en las capas profundas del planeta y del cosmos. El mundo bordado con diseños kené expresa una visión del orden subyacente a lo visible, cuyo conocimiento reside en la intimidad de las plantas medicinales; la inmersión en la savia de estas plantas permite percibir que el cosmos entero está

engarzado por patrones de geometría vibratoria, como si lo visible a la mirada ordinaria fuera solamente la manifestación densa de un orden implicado más sutil, de una matemática interna que da vida y forma a la existencia desde lo más profundo de la propia alma del cosmos. En su poema *Kewe Nete* (poema 1), la poeta dice: “Nuestro mundo bordado con diseños geométricos / es una geografía brillante / en el resplandor profundo / de las plantas medicinales del kene”. En la eco-poética indígena, las plantas no son entidades sin dignidad ni lenguaje, sino que, por el contrario, sus raíces beben las fuerzas primigenias del suelo y respiran con sus ramas la vida cósmica y celeste. Las plantas maestras, por su parte, comparten una profunda sabiduría con quienes se acercan a ellas con respeto y siguiendo las enseñanzas de los antiguos. Los pensamientos botánicos y la savia aromática penetran en nuestro cuerpo y en nuestra mente, transformando por completo nuestra biología y nuestra percepción. Las plantas no solo se nutren de la luz del sol, sino que también lo hacen de un resplandor suprasensible; es por esta secreta nutrición que pueden enseñarnos a mirar la luminosidad interna y espiritual de los seres. Ofrecen, pues, un camino para percibir los mundos que la racionalidad objetivista pretende apartar, calificándola de irracional, primitiva o mágica, sin entender (y negando) los saberes que, cuando interactuamos con ellas, se abren para comprender otras visiones de los mundos.

La habilidad artística de la mujer indígena, además de la manifestación de un talento personal y de una habilidad técnica, es ante todo una disposición dialógica que le permite aprender los diseños y el lenguaje de las mismas plantas. Es desde esta pedagogía vegetal que es capaz de contemplar los patrones vibratorios que subyacen a las formas visibles de los cuerpos biológicos. Por eso, en este canto (*Kewe Nete*), una mujer mayor enseña a una menor los secretos de los diseños que guardan las plantas. “[Para que conozcas este mundo] Yo vierto cantando en tus ojos / [la savia de las plantas] / hasta el límite de tu mirada”. El canto narra la operación ejecutada, el ejercicio de transmisión medicinal, para que aquella que recibe las plantas sepa la profundidad simbólica de la acción ritual (religarse con los mundos del espíritu). Sin embargo, no solo se realiza en el canto una descripción narrativa, sino que también ejecuta una acción transformadora: “Estoy rehaciendo tu cuerpo / envolviéndolo con hermosos diseños bordados / que alegran tu corazón”. Al igual que los cantos de los médicos visionarios del pueblo shipibo,²⁸ la cantante narra y ejecuta, envolviendo el cuerpo de la receptora del

²⁸ Pedro Favaron, *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía occidental* (Lima: CAAAP y UNU, 2017).

canto con diseños suprasensibles; es decir, el canto mismo teje y borda el cuerpo de la persona que lo escucha (o que lo lee), porque el canto mismo materializa un diseño, inspirado en la intimidad de las plantas. El canto se vincula con el mundo del kené; los órdenes de vibración geométrica (aparentemente invisibles) con los que convivimos, pueden ser contemplados por las personas que consiguen un acrecentamiento de las facultades psíquicas y perceptivas gracias a la propia savia de las plantas, mediante el proceso que el mismo canto describe. La inmersión botánica de los poemas de Chonon revela una metafísica de las plantas que ha sido muchas veces descuidada por la filosofía occidental; las plantas maestras no solo nos hablan de su propia condición vegetal, sino que siempre apuntan hacia un más allá de innegables connotaciones espirituales en la misma configuración de los mundos visibles.

Es también esta cercanía al territorio, este acomodarse a los ritmos reposados del planeta y de las plantas, lo que permite a Chonon Bensho tener sueños y visiones del mundo bueno, de la tierra sin maldad (*jakon nete*). En ese sentido, el poema *Raro Bewa* (poema 2) canta, justamente, la visión de este mundo espiritual. La poeta lo describe como un “mundo sin maldad”, una geografía suprasensible iluminada, un espacio envuelto por “un profundo y vibrante resplandor”. El alma visionaria de Chonon Bensho se alza a esas dimensiones suprasensibles sin renunciar al mundo; más bien, es gracias a su fidelidad a la tierra, a ese aunarse al curso natural de las cosas, que su sensibilidad permanece con la suficiente apertura para percibir esos sustratos sutiles e íntimos del cosmos. Por el contrario, cuando la humanidad se separa del territorio y se regodea de forma narcisista en sus propias ideas y teorías, cuando establece una distancia insalvable con la red sagrada de la vida y pretende dominar a la naturaleza para sus propios propósitos egoístas e instrumentales (que deshumanizan al ser), ya no puede percibir la conciencia del planeta ni los otros mundos que conforman la diversidad y la multiplicidad del cosmos. Lo sensible-preceptivo no es, desde la lógica materialista, un elemento de valor. El mundo lumínico de los seres espirituales es una especie de estadio arquetípico en el que la imaginación visionaria puede vislumbrar la belleza y la vida armónica de los antepasados y de los Dueños espirituales de la medicina ancestral y del conocimiento sagrado (los Chaikonibo). Se trata de un mundo en el que reina la armonía y la alegría: “Los hombres y las mujeres / danzan con algarabía y cantando / [libres de toda turbación] / junto a todos sus parientes”. La imagen del mundo bueno de los seres espirituales pone de manifiesto una especie de relación arquetípica entre los parientes, en la que no hay conflictos y todos se mantienen unidos, danzando de la mano. Se trata,

no cabe duda, de un espacio de sociabilidad ideal al que la cantante (y buena parte del pueblo shipibo) aspiran. El pensar el ser-hacer del individuo en favor de la comunidad y del conjunto vital (y no desde el individualismo moderno, que se constituye y se valoriza a sí mismo de forma exclusiva desde lo económico y productivo) permite que el ser contemple la vida en su conjunto y no solo desde el interés instrumental. A pesar de que el *jakon nete* es, evidentemente, un mundo distinto al nuestro (en el que no hay sufrimiento ni envejecimiento ni discusiones, y en el que todo se muestra como más bello, más perfecto y más luminoso), no nos es completamente ajeno, ya que hay una continuidad entre él y nuestro territorio; más bien, parece tratarse de la imagen de una permanente posibilidad existencial, un símbolo de nuestra verdadera potencialidad, de aquello que la humanidad podría ser si dejara de lado el egoísmo, la codicia y todas las tendencias antisociales. El ser humano, según enseñaron los abuelos, no puede desligarse de esa realidad metafísica y arquetípica, ya que de ella provienen las fuerzas espirituales, las enseñanzas primordiales y el ejemplo ético que nos permite encauzar nuestros pasos, nuestros pensamientos y nuestras acciones hacia el bienestar de la comunidad, para conseguir una existencia en armonía y realizar el buen convivir con el resto de seres vivos.

En el poema dedicado a su hija Isá Biri (poema 3), la poeta canta desde su ternura maternal, conmovida por el milagro de la existencia, llena de amor por el ser que ha salido de su propio cuerpo, al que llevó dentro de sí por nueve meses. “Todos los días / alegras mi corazón / mi hermosa Isá Biri / con tu cuerpo vibrante / que inspira mi canto”. El poema pone de manifiesto que Chonon experimenta la realización plena de su feminidad en el cuidado maternal de su pequeña niña, a quien iniciará en los saberes ancestrales y en las palabras de los abuelos, ya que ellas hacen posible la memoria y el porvenir. La maternidad no es vivida por Chonon como una carga, sino que el amor a su hija inspira su poesía. En este canto también se manifiesta el influjo nutriente y vigoroso de la eco-poética indígena. El nombre de la niña, Isá Biri, da cuenta de una continuidad entre las generaciones (ya que era el nombre de la madre de Chonon, el cual de seguro provenía a su vez de alguno de sus ancestros). El poema compara constantemente a la niña con las aves cantoras, lo que pone de manifiesto las resonancias semánticas entre la fragilidad, la alegría y la ligereza de los pájaros y las actitudes de la niña. Las comparaciones poéticas de los seres amados con otros seres vivos (ya sean aves o flores) dan cuenta de una racionalidad afectiva y empática que (lejos del rigor de las catalogaciones ilustradas) reconoce un parentesco cósmico; testimonia, además, la ternura fundamental que la sensibilidad poética de

Chonon experimenta ante los seres más frágiles y pequeños, reconociendo en ellos belleza y dignidad. Este parentesco cósmico no se circunscribe solamente a que los seres vivos compartimos los mismos elementos químicos en nuestra constitución material; hay un aliento vital que todos compartimos, que a todos nos anima. Cuando la poeta habla de su hija y describe su belleza, no se está limitando a su apariencia física, sino que ante todo evoca un brillo que surge desde lo más hondo del alma de la niña. “Bella ave, / mi esplendorosa avecilla, / insuperablemente hermosa, / brillando insondable / bajo el reflejo del sol”. El resplandor que el poema atribuye a Isá Biri, como en los poemas anteriores, es también manifestación de su inocencia y pureza interna, así como del soplo espiritual que la anima y que dota de vida a toda la existencia. El poema establece una vinculación entre el brillo de la niña con el resplandor solar, enseñándonos que la existencia en el planeta no está desvinculada del resto del cosmos (no en vano, los antiguos shipibo se referían al Sol como Padre, Papa [sic] Bari): nada podría crecer y prosperar sobre la tierra sin el influjo fecundante del Sol. Pero la luz del Sol no es la única fuente de luminosidad en el poema; por el contrario, parece que el propio brillo del Sol tiene también su origen en una luz más intensa y profunda, en una suerte de resplandor latente, que es un manantial que nutre a toda la existencia y que vibra en el interior de todos los seres. La poética de Chonon muestra que los niños y los ancestros, al mantenerse cercanos al origen vibrante de la vida, son quienes manifiestan con mayor intensidad esta saludable luminosidad. Esta conexión existencial permite un diálogo (no necesariamente verbal) entre los diferentes seres, tiempos y mundos, y brinda la posibilidad de continuar con la transmisión de los saberes que vienen de los antiguos en beneficio de las nuevas generaciones.

El cuarto poema, *Metsa Nomabo*, se enuncia desde la reafirmación de los vínculos de hermandad de las mujeres indígenas. Y la voz alegre, sin rabia ni resentimiento, de la poeta indígena, a contracorriente de los patrones racistas de la modernidad (que signan a la mujer indígena como fea, ignorante y que incluso dudan de que posea un espíritu), se enraíza confiada en su feminidad para manifestar su belleza, su fuerza, su creatividad y sus fuertes pensamientos. “Somos hermosas mujeres-palomas / y compartimos estas palabras / que brotan desde nuestros pensamientos”. El pensamiento fuerte (*koshi shina*) en términos shipibo connota un vínculo empático con el territorio, con las plantas y con los antepasados; la fuerza de pensamiento no proviene de la autonomía de la razón, sino de una conciencia preñada por el influjo del soplo espiritual y cósmico. Ya que el pensamiento, en términos indígenas, nace del corazón (*jointi*), al igual que la

palabra (*joi*), el pensamiento fuerte de la mujer indígena manifiesta un corazón preñado por la luz fecundante del mundo bueno de los antepasados y por el aliento que da vida a todo el cosmos. Cuando el corazón recuerda a sus ancestros, no niega su herencia cultural y se alimenta con el mismo influjo espiritual que nutrió a sus abuelas, y se vuelve así un corazón imbatible. La palabra del corazón tiene la fuerza para ensanchar y transformar la vida: es palabra parturiente que genera y preserva la hermandad femenina; y que, en complementación con la masculina, nutre, ampara y forma la comunidad y hace posible el buen vivir. Es una palabra que, sin decirlo de forma explícita, se opone a la oscuridad que acecha a las naciones indígenas y a los intentos modernos de disolver la diferencia, de agriar los vínculos de parentesco y de hacer irrespirable la atmósfera que hace posible la vida. Frente a la violencia de la civilización patriarcal, la voz de la mujer indígena es un bálsamo acogedor que incluye a toda la vida con respeto y comprensión. Aunado con el colibrí mensajero, que se nutre del perfume curativo y fértil del mundo aromático (*Inin Nete*), el canto de las mujeres bebe de las flores metafísicas del saber ancestral y de las regiones suprasensibles de la medicina, para irradiar de belleza el cosmos y envolvernos con la simple hermosura, sin artificios ni confusiones, que surge del origen compartido y del reconocimiento de lo que nos hermana. Hacia el final del canto, la poeta se presenta a sí misma como un espíritu medicinal y alado, ligero y brillante, pariente de los Chaikonibo; en ese sentido, el canto es un puente-vocal por el que se materializan las vibraciones sutiles de la luz espiritual. El ave femenina es la mensajera que instaaura, reinicia y regenera el ciclo de la vida a partir de nutrirse (dialogar-cantar) con los otros seres y elementos, y gracias a ellos puede brillar y expandir su luz gestante al resto de seres vivos.

El quinto poema, *Eariki Paro*, fue escrito por Chonon Bensho mientras pintaba un bordado de gran formato llamado *Inin Paro* ('el río de los perfumes medicinales'), con el que ganó el Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reservas del Perú. En este poema, Chonon habla desde dos perspectivas distintas: una, afirmando que ella misma es el río, "el río limpio y profundo, / el río infinito, inagotable y eterno"; la otra, como un ser vivo que se nutre del río, que le agradece por saciar su sed, por alimentar la vida de los árboles, por ser fuente de la fecundidad del territorio. El río no solo nutre a los seres vivos, sino que los preña de poesía, los hace cantar, porque el río mismo es un canto del cosmos, es un poema que nos preña de cantos. Pero este río no es un río cualquiera, sino que es un río del *jakon nete*, un río suprasensible que brilla como una cascada de estrellas; y, sin embargo, es también un arquetipo de todos los ríos del territorio

shipibo, que con sus peces y sus corrientes han permitido la subsistencia de la nación indígena desde tiempos antiguos. El poema nos dice que el río también traza, con sus meandros, un diseño kene sobre la tierra; es decir, el curso del río es una suerte de arte del territorio que embellece al mundo y que expresa un orden subyacente, una armonía interna que a su vez nos recuerda lo pasajero de la vida y, al mismo tiempo, que somos una continuación del aliento vital que anima a todos los seres. El poema de Chonon, además de nacer de sus propias visiones y sueños, se basa en algunas narraciones de los médicos visionarios del pueblo shipibo-konibo, en las que se habla de ríos, de manantiales y de pozos de agua perfumada en el mundo de los espíritus; es necesario que los médicos *Onanya* se bañen en esas aguas para cambiar su olor humano e impregnarse con los perfumes de las plantas aromáticas. Estas aguas perfumadas no solo nos purifican y nos renuevan, sino que al cambiar nuestro olor nos vuelven semejantes a los seres espirituales. Esos perfumes generan cambios que sitúan a los seres humanos en un estado de apertura a lo trascendente. Gracias a esta semejanza entre los *Onanya* y los seres espirituales, los médicos visionarios pueden acercarse a los Dueños de la medicina, adquirir sus conocimientos y preservar el vínculo que debe existir entre el mundo humano (*non nete*) y el mundo eterno de los seres puros, de los eternos Chaikonibo.

A manera de conclusión

Los cantos de Chonon Bensho tienden a la pulcritud, a una honda simpleza, a una iluminada inocencia y a la preservación del resplandor de una bondad natural, cercana a los elementos primigenios de la vida. La armonía de su composición permite definirlos como poesía-kené, ya que el kene de los pueblos pano parece dar cuenta, entre otras cosas, de una permanente confianza en el orden subyacente de la existencia cósmica, así como de una aspiración irrenunciable, en la intimidad imaginal y visionaria del alma indígena, a una vida sosegada y buena (*jakonash jati*), en compañía de los parientes y en armonía con la red sagrada de la vida. En este sentido, la poesía de Chonon y su simbolismo arquetípico, no solo surge de su propia aspiración poética a vivir bien, sino de la psique colectiva de la nación shipibo y de la escucha atenta a las enseñanzas narrativas, poéticas y filosóficas de los sabios abuelos y de los grandes sabios *Meraya* de antaño. Al igual que los cantos de los médicos visionarios del pueblo shipibo, los poemas de Chonon bordan con sus palabras un diseño geométrico que devuelve la salud perdida, vincula los diferentes mundos y alimenta los sueños afortuna-

dos de quienes pueden contemplar a los ancestros mediante un ejercicio trascendente de la percepción.

Destaca en el proyecto poético y artístico de Chonon el influjo del territorio y la herencia de los saberes ancestrales. Su canto recuerda las enseñanzas cosmogónicas de los antiguos y procura reactivar el vínculo con los mundos suprasensibles. Pero, al mismo tiempo, su propuesta estética busca ampliar los posibles receptores de sus cantos, adaptando y transformando los ritmos poéticos y conocimientos que surgen en el espacio comunitario, para compartirlos con un público más diverso. La escritura, entonces, junto con la traducción al castellano, es un vehículo privilegiado para conseguir este propósito. Lo que moviliza la poesía de Chonon es, ante todo, la certeza de que los saberes ancestrales tienen un mensaje que precisa ser atendido por la modernidad hegemónica. Por un lado, dar a conocer la belleza estética y la profundidad filosófica de la ecopoética indígena permite que la singularidad cultural y espiritual de las naciones originarias sea más respetada y se reconozca, entre los sectores letrados, su importancia, su derecho a seguir con vida y a preservar sus particularidades. Ese reconocimiento implica que el lugar de enunciación del canto-poema y la manera de abordarlo no se realice desde los postulados modernos o bajo el influjo de la racionalidad objetiva de raíz materialista; la poeta busca que se escuche su canto, para que el oyente se abra a otras posibilidades sensitivas estéticas y de conocimiento hasta ahora relegadas. Por otro lado, esta íntima relación con el territorio, este reconocimiento de la sabiduría de las plantas y del amor por todos los seres vivos, que restituye lo sagrado de la existencia, tienen una lección necesaria para moderar el ecocidio de la economía moderna. La poesía de Chonon, como la de otros poetas indígenas, nos recuerda que el ser humano es parte de la red sagrada de la vida: por lo tanto, dañar a la tierra es dañarnos a nosotros mismos; y cuidar de ella, en cambio, con respeto y conciencia, es la necesaria medida que debe tomar la humanidad para no perder su propia salud y recuperar su cordura.

Poemas de Chonon Bensho

Chonon Bensho's Poems

Kewe nete / El mundo de los diseños kene

Non kewe nete
Natoriki non biri nete
Kewe rao keneya
Biri biri shamani.
Mia becheshbobano
En mia ishonbano bewakin
Min bero shaman nasenen.
Tsaimayontana
Min shinamanbi
Oinyaketanshon
Min kene piko piko bainkin.
Min yora kewe aboi
Kewekan rakotana
Mia raro raro maboi.
Min meken rebonbi
Yasan ketana
Biri biri imaboi.
Min kaya kewe abano
Min shinamanbi
Kene piko piko shamanon.

Traducción

Nuestro mundo bordado con diseños geométricos
es una geografía brillante
en el resplandor profundo
de las plantas medicinales del kene.
[Para que conozcas este mundo]
Yo vierto cantando en tus ojos
[la savia de las plantas]
hasta el límite de tu mirada.
Tu pensamiento absorbe
[las hojas del conocimiento]
para que puedas encaminarte en una visión
en la que haré que emerjan tus propios diseños.
Estoy rehaciendo tu cuerpo
envolviéndolo con hermosos diseños bordados
que alegran tu corazón.
Cuando te sientes a diseñar
las puntas de tus dedos brillarán
[por tu gran habilidad].
Tu alma he bordado
con la belleza del kene
para que puedas imaginar
los más hermosos y gratos diseños.

Raro bewa / La alegre canción de los ancestros

Tsinkitash
Shaweya nomabo
Bewa bewa shamani.
Jaton jakon shinaman
Raro raro shamani
(bis)
Shawebora kewetai
Nomabora chititai
Jaton yora rabii
Biri biri shamani.
Shawebo nomabo
Sa sa shamani
Jaskatira bewai
Rarebobo tsinkitash.
Tae rebonbi chititi
Masha bewayanan
Biri biri shamani
Ikanai chititi.
Biri biri shamani
Jaton metsa netenko
Jaton jakon netenko.

Traducción

Reunidos y tomados de la mano
los hombres-taricayas y las mujeres-palomas
cantan desde lo más profundo
[de sus corazones].
Con buenos pensamientos
rebosantes de alegría
[bailan y cantan].
Los hombres se embellecen
pintando sus cuerpos con diseños
y las mujeres danzan, moviéndose atrás y adelante
elogiando sus cuerpos
de los que emerge un vibrante resplandor.
Los hombres y las mujeres
danzan con algarabía y cantando
[libres de toda turbación]
junto a todos sus parientes.
Con la punta de sus pies
bailan de atrás para adelante
cantando masha,
gozando y resplandeciendo
mientras ejecutan la danza ancestral.
Un profundo y vibrante resplandor
ilumina su mundo hermoso
su mundo sin maldad.

Isa Biri / Ave resplandeciente

Nokon metsa Isa
Soishaman
Noman rakoti jisa.
Raro shinanya Isa
Jakon shinanya Isa
Min pei biri biri shamani
Barin tena.
Metsa bake
Bewa bewa shamani
Min yora shakoni
Biri biri shamani.
Netetibi nokon
Jointi raroai
Nokon metsa Isa Biri
Yora sanken mabokin
Bewa bewa shonii.
Metsa ainbo bake
Metsa shama joa
Koinkaina oina jisa.
Isa metsaira
Nokon Isa Biri
Metsa isashoko
Barin tena
Biri biri shamani.

Traducción

Mi hermosa ave
tierna, elegante y fina
abrigada con el manto de una paloma.

Ave de alegre pensamiento,
de pensamiento lleno de bondad,
las plumas de tus alas brillan
con el reflejo del sol.

Hermosa niña
cantas un canto profundo
con el movimiento de tu cuerpo
que vibra y resplandece sin cesar.

Todos los días
alegras mi corazón
mi hermosa Isá Biri
con tu cuerpo vibrante
que inspira mi canto.

Deslumbrante niña
flor de infinita hermosura
semejante al horizonte.

Bella ave,
mi esplendorosa avecilla,
insuperablemente hermosa,
brillando insondable
bajo el reflejo del sol.

***Metsa nomabo* / El canto de las mujeres hermosas**

Noariki metsa nomabo
Non shinan shamamea
Jakon joi mato yoibano.
 Neno tsinkitash
Jakon shinanya nomabo
 Josho yora
 Biri biri shamani.
 Non kenebo
 Non shinanbo
 Non rarebobetan
 Noa tsinkitana
 Raro raro shamani.
Kewekambi rakotash
 Pinobetan rabetana
Noa bewa bewa kanai
 Noa raro raro kanai.
Natoriki non metsa nete
 Non pene nete
 Pinon yora keska
Metsa biri biri shamani.
Jaskatira bewai nomabo
 Jaton pene netenko.

Traducción

Somos hermosas mujeres-palomas
y compartimos estas palabras
que brotan desde nuestros pensamientos.

En esta tierra nos reunimos
con nuestros pensamientos generosos
y nuestros cuerpos puros
que vibran y resplandecen.

Nuestros diseños kene,
nuestros pensamientos,
se entrelazan entre sí en armonía,
con el amor de los parientes.

Con rebosante gozo.
Nos envolvemos con diseños bordados,
aunadas con el colibrí,
cantando y cantando,
alegrando a todos los seres.

Este es nuestro hermoso mundo,
nuestro mundo brillante,
como el cuerpo de la mujer picaflor,
intensamente hermoso y radiante.

Así cantamos las mujeres celestes
en nuestro mundo de brillo sin igual.

Eariki paro / Yo soy un río

Eariki paro
Beshnanshaman paro
Eariki keyoyosma paro.
Jiwibora bewai
Isabora bewai
Nokon noma jointi raroai.
Manam shamameash
Metsa jene manai
Metsaira wishtinbo jisa.
Paro ani
Metsa paro
Ani jiwibaon mayaketana
Yoinabaon jaomea sheai.
Maya maya kaina
Metsa noman
Keweaka keska.
Niwen shoon aka
Maya maya kaini
Joa inimbo shete baini.
Nokon metsa ian
Metsa oshe keska
Paro pene
Non nomi shateai.

Traducción

Yo soy el río,
el río limpio y profundo,
el río infinito, inagotable y eterno.
Los árboles cantan,
cantan la aves,
alegando mi corazón de mujer-paloma.
Desde la cumbre del cerro
cae un cauce hermoso
semejante a una cascada de estrellas.
Gran río,
hermoso río,
rodeado de grandes árboles
y dando de beber a todos los seres vivos.
Se aleja girando
[y sus meandros trazan sobre la tierra]
un bordado parecido
al de una bella paloma.
Mientras el viento sopla
el río se aleja girando
y se encamina oliendo el perfume de las flores.
Mi hermosa laguna
semejante a la belleza de la luna;
río brillante
que sacia nuestra sed.

Bibliografía

- BARRAGÁN, Luis Alfonso. “Palabra de los bordes que transita a través: la oralitura como posible apertura político-cultural”, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4, núm. 7 (2016): 339-361, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5819186>> (Consultado 5 de diciembre de 2021).
- BLOMMAERT, Jan. “Applied Ethnopoetics”, *Narrative Inquiry* 16, núm. 1 (2006), John Benjamins Publishing Company.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Crítica de la razón heterogénea: textos esenciales*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2012.
- FALL, Yoro K. “Historiografía, sociedades y conciencia histórica de África”, en *África: inventando el futuro*, coord. Celma Agüero Doná, 17-38. México: El Colegio de México, 1992, <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv3f8nzj.3?seq=1>> (Consultado 21 de noviembre de 2021).
- FAVARON, Pedro. *Las visiones y los mundos. Sendas visionarias de la Amazonía occidental*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP) y Universidad Nacional de Ucayali (UNU), 2017.
- FRIEDEMANN, Nina S. de. “De la tradición oral a la etnoliteratura”, *Oralidad* 10 (1999): 19-27, <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000214871>> (Consultado 6 de octubre de 2021).
- GARCÍA BEDOYA, Carlos. *Indagaciones heterogéneas*. Lima: Grupo Pakarina, 2012.
- LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Ediciones Amauta, 1998 [1927].
- NIÑO, Hugo. “Poética indígena: diáspora y retorno”, *Cuadernos de Literatura* IV, núm. 7-8, (1998): 213-228, <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7712>> (Consultado 11 de septiembre de 2021).
- PERCIA, Violeta. “Poesía contemporánea en lenguas indígenas: la experiencia de pensar entre lenguas”, *Revista Exlibris* 8 (2019): 90-103.
- VARGAS PRADO, Camilo Alejandro. “Poéticas que germinan entre la voz y la letra: Itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamióy y Anastasia Candre”. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2019, <<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76045>> (Consultado: 15 de noviembre de 2021).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies”. *Common Knowledge* 10, núm. 3 (2004).

Pedro Favaron

Es doctor en Literatura por la Universidad de Montreal, en Canadá, y posee la maestría en Comunicación y Cultura, de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como profesor a tiempo completo en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Académicamente, se ha especializado en el estudio de las naciones originarias de la Amazonía occidental, de

la región Andina y de Norteamérica, buscando desarrollar una reflexión filosófica con base en los saberes ancestrales indígenas. Asimismo, es escritor, comunicador, poeta y creador audiovisual.

José Agustín Haya de la Torre

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y se doctoró en esa especialidad en la Universidad de Salamanca. Fue miembro del grupo de creación y publicación literaria Sociedad Elefante, del comité editorial de *Distancia Crítica: aportes hacia una nueva conciencia social* y redactor de la sección “Plumas libres” de la revista electrónica de Humanidades, *Periplo*. Ha publicado poemarios e investigaciones literarias, ha participado en distintos festivales de poesía y congresos. Actualmente, es docente investigador de la carrera de Traducción e Interpretación profesional en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPCA) y encargado de la sección de reseñas académicas de la revista *Tesis* del posgrado de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.