

**Poesía, chamanismo y visión en la obra *Nierika: cantos de visión de la contramontaña*
de Serge Pey**

Andrés Ricardo Báez Rodríguez

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, julio de 2014

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

María Betty Osorio Garcés

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A ti, oh Creador, A ti, Fuego Sagrado, Abuelo Tatewarí, vuelo osado de la plegaria. A mis padres, quienes con esfuerzo incansable han hecho de mi vida una fuente inenarrable de afabilidad, pues su fe canta con el mismo acento en el que mi aspiración ora, comprendiendo que la mayor virtud de la vida es la alegría, la fuerza espiritual, mas no la posesión y el reconocimiento. A los poetas, curanderos e iniciados de la Sierra Madre. A los misterios profundos de su ciencia y canto.

A mis guías, a mis maestros chamanes: Omar Contreras, Taita Universario Queta, Mara'akame Antonio Carrillo y Abuelo Alfonso Castillo. Lo bueno que haya en estas líneas, les pertenece. Por la luz que han sembrado en mi vida, y que orienta cada paso nuevo en el que amanezco, con fe renovada, con el corazón henchido de esperanza. Porque me han hecho creer en lo invisible.

A Serge Pey, por abrir esta senda en mi vida, y lograr con su poesía, vincular los escenarios más profundos de mi aspiración espiritual. A María Betty Osorio, por su enorme paciencia y orientación impecable.

A Katherine Hidalgo, por nuestra secreta aventura poética, por los pasos trasegados en la tierra mágica del Híkuri, por ser pasos sin olvido. Por la inexpresable complicidad de nuestros seres. Por nuestro canto visionario. Por ser mí más grande y honrosa medicina.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
I. Consideraciones generales: contexto e influencias	12
Serge Pey y el catarismo como simiente de ritualidad poética:.....	12
El simbolismo y el trazo de una revolución estética:	16
Artaud el Momo: <i>l'Art têt</i> y la revolución visionaria:	22
La experiencia de shock: violencia y creación en la obra de Pey y Artaud	29
La etnopoésía: ritualidad, oralidad y escritura en la obra de Jerome Rothenberg y Serge Pey	35
Presencia indígena en la etnopoésía:	47
II. Consideraciones sobre el vínculo entre poesía y chamanismo en la obra de Serge Pey ..	53
Poesía y chamanismo: aspectos generales, experiencia mágico-religiosa y chamanismo <i>wixarika</i> :.....	53
El canto y los rituales chamánicos: animismo, magia y su vínculo con el éxtasis	82
Hacia una poética del chamanismo: la eficacia simbólica.....	101
Orfeo: el poeta-chamán, el canto mágico y el descenso a los infiernos	108
III. La visión.....	115
Nierika: el don de ver	115
‘Iyari:	123
La palabra-visión y los límites de la escritura:	130
IV. EPÍLOGO	138
V. ANEXOS	144
VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152
VII. REFERENCIAS DE IMÁGENES	156

INTRODUCCIÓN

*Ven,
Te diré en secreto
Adónde lleva esta danza.*

*Mira como las partículas del aire
Y los granos de arena del desierto
Giran sin norte.*

*Cada átomo
Feliz o miserable,
Gira enamorado
En torno del sol.*

Rumi

La poesía ha recorrido mi vida como una fuerza expansiva, como un misterio inagotable, y sin pretensión alguna de redimirse en una entidad definida y resuelta. De otro modo, no habría generado en mí alguna inquietud, ni decidido caminar las sendas que sus arcanos me han insinuado. Durante muchos años, conviví con la nostalgia romántica de hallar en alguna manifestación poética, aquello que yo sentía encajar con mis percepciones y búsquedas personales. No fue tarea fácil, mucho menos al estar permanentemente involucrado en el oficio académico de la poesía, el cual evita indagar en sus más profundas ocasiones, porque la intervención de maneras y mecanismos preestablecidos de percibirla, se hace inevitable, lo que ocasiona que la experiencia de la poesía sea ligera y esté orientada por sentimientos desligados de la emoción y vibración necesarias, para elevar su escritura y contemplación, del mismo modo en que se ora, o se canta apasionadamente

Así, en una visita de rutina y casual a una librería de México D.F, hallé dicha manifestación, dicha luz inspirada que motivó nuevamente la fuerza necesaria para acercarme a la poesía, desde una esfera académica, sin perder de vista la influencia espiritual de su ejercicio e influencia. Ese era mi único objetivo al iniciar esta investigación, poder aunar mi visión sobre la poesía, con la manera personal de ver el mundo, y que

construye la realidad que habito. En la propuesta poética del francés Serge Pey, hallé este vínculo. Su obra busca redefinir las relaciones que se tejen al interior del vínculo entre el hombre y el poema; y sobretodo, en la comprensión de la vida que recorre cada una de las fibras de la expresión poética.

La operación poética no constituye una entidad inanimada, tampoco refleja el estado de una interpretación cabal, sino que es vida en su más pura expresión, y también conjuro, tal cual señala el poeta mexicano Octavio Paz, quien, como pocos, ha comprendido las misteriosas fuerzas que emergen de la relación entre poesía e inefabilidad. Las diferentes búsquedas personales, que he emprendido a lo largo de mi vida, me llevaron en un viaje de ingente profundidad a tierras mexicanas. En ellas exploré amistades que transformaron mi visión del mundo, y aportaron elementos sustanciales en la configuración de lo que hoy soy. Y lo que soy extralimita por mucho la circunstancia de un alumno, que anhela obtener un título académico, o un reconocimiento por sus esfuerzos investigativos. Eso que me define, es la pregunta constante que motiva cada día de mi vida.

En esta andadura por tierras mexicanas, conocí las costumbres y visiones de personas muy antiguas, y muy sabias también. Conviví algún tiempo con indígenas *wixaritari*, o conocidos también como huicholes. En sus rituales y hábitos, hallé, acaso, algo que venía resonando en lo profundo de mi entraña desde hace mucho tiempo, y que coincide, por supuesto, con las búsquedas de conocimiento y poder que alimentan mi cotidianidad, aquí, en la tierra donde vivo y donde nací. El legado de las personas que han habitado esta tierra desde tiempos inmemoriales, así como su sabiduría, es algo que ha motivado gran parte de mi vida en los últimos años. En el pueblo huichol encontré una profunda devoción hacia la naturaleza, pero sobretodo, un ejercicio de la poesía profundo y natural, que corre y vibra sin esfuerzo por entre los cantos y prácticas suyas. Con esto claro, emprendí la búsqueda de autores indígenas huicholes en los que pudiera encontrar una posibilidad para realizar este proyecto de grado. La búsqueda tuvo buenos resultados, pues durante un tiempo estuve leyendo a Gabriel *Iritemai* Pacheco, escritor *wixarika* muy hábil y educado en una universidad occidental, lo que articula en su escritura un estilo canónico, mas, sin embargo, con una temática netamente relacionada con tópicos indígenas. Pese a este grato encuentro con la literatura indígena, persistía en mí, cierto ánimo de

insatisfacción. Mi búsqueda, requería de una visión de la poesía que viajara más al fondo, de la realidad ritual en la que conviví y de la cual hice parte. Entendí la obra de Pacheco como una versión de lo indígena, hecha por un indígena, pero articulada mediante un discurso totalmente opuesto. Cuando regresé de la Sierra Madre Occidental al Distrito Federal, me dispuse a disfrutar los últimos días que tenía en México, y recorrí algunas librerías, con el fin de conocer algo de literatura local y explorarla. En una de estas secretas y designadas aventuras, me encontré en un anaquel con *Nierika: cantos de visión de la contramontaña. Poemas traducidos del peyote*. No hacía falta abrir el libro, para dar cuenta de que su trazo coincidía con mi búsqueda monográfica. Sólo al leer el título, percibí un camino cabalmente acoplado para una investigación que involucraba mis intereses más hondos.

De esta manera, inició una aventura secreta por entre las líneas y pensamientos de este poeta occitano, pero sobretodo en su relación estrecha con el universo y cosmovisión de un pueblo indígena maravilloso, colmado de misterios y prácticas de poder que nunca contemplé antes en otro lugar. El reto que esta aventura sembró en mí no fue chico. Acercarme a una obra como ésta, concebida a partir de rasgos estéticos, de irrupciones tan arriesgadas, irreverentes, descomedidas en lo que a un orden tradicional respecta, me implicó desprenderme de formas habituales, de hábitos concretos y de vías establecidas hacia lo que se pretendía “correcto”. En mi vida personal, existe una fuerza que motiva muchos espacios, y que como mencioné antes, tiene que ver con las prácticas ancestrales de nuestros pueblos originarios. La importancia del chamanismo para estos pueblos es incalculable, puesto que alrededor suyo se erige toda visión y estructura de poder, que orienta sus destinos, cura sus enfermos, prevé el bienestar de sus cosechas y la ventura de sus pasos.

El chamanismo, en general, es un tema que ha llamado el fondo de mi más creyente atención. La filiación que tengo con los fenómenos que retan el establecimiento de la ley natural, de lo que recurre y se acepta, es grande. En este orden, he explorado de muy diversos modos, las posibilidades que estos caminos ofrecen. La certera creencia en lo que mis ojos no pueden ver, y mis sentidos tampoco perciben, ha sido el punto de partida de un camino cuyo fondo no es posible aprehender, pero que, sin embargo, se constituye como

una senda de aprendizaje inagotable. Gracias a las experiencias que he tenido dentro de las prácticas chamánicas que conozco, mi vida adquirió un sentido cuya raíz se nutre de algo que considero verdadero y eterno. En esta constante búsqueda de lo Divino, en la irrupción de lo sagrado, descubrí un horizonte que alimentaba lo más profundo de mi necesidad, y es por esta razón, únicamente, que quise vincular al ejercicio académico que implica esta investigación, algo que orientara y nutriera también a mi espíritu; pues considero, que de esta manera, la fuerza de mis palabras y la transparencia de mis opiniones va a estar garantizada. Así, la investigación que realicé es un intento por entablar el diálogo de la experiencia poética en *Nierika*, con la experiencia chamánica latente en cada uno de los hábitos rituales del pueblo huichol.

El chamanismo es una experiencia humana, que no suele estar circunscrita al dominio de los estudios literarios, pues la realidad en el interior de sus estructuras, se construye alrededor de prácticas, en las que la magia y el éxtasis orientan los procesos de gestación, tanto del conocimiento, como de los límites mismos de la realidad. Desde mi experiencia, diría que no hay límite alguno al interior de este fenómeno humano, y que su estudio técnico no tiene ningún sentido; por tanto, este no es un estudio sobre chamanismo, o que se proponga determinar la causa o validez de sus procedimientos. Esta, es una relación que vincula dos ámbitos profundos de la experiencia humana, cuyas convergencias revelan, que la operación poética no pertenece únicamente al ejercicio escrito, sino que es más una fuerza que integra toda posibilidad de expresión y acción.

La obra de Serge Pey es un manifiesto abierto de estas potencias secretas de la poesía, que generalmente están asociadas a campos diferentes de la experiencia humana. Los poemas de *Nierika* no revelan luz gracias a la belleza de sus versos, ni a la armonía que suscitan las palabras allí dispuestas, sino mediante la *emoción* que evoca el hecho de experimentarlo, y no simplemente leerlo como una obra sin vida. La fuerza de los poemas de Pey, su legitimidad y sensatez, se encuentra en la transformación, en la acción de su lectura, en el performance de su expresión. En su obra, ocurre aquella violencia creativa, transformadora, que se rastrea en la obra de Antonin Artaud, influencia primordial en sus procesos creativos.

Esta investigación está dispuesta en tres secciones. En la primera de ellas se pretende trazar las influencias primordiales, el contexto, de la obra de Serge Pey. Iniciando en el simbolismo francés, reconociendo en Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé, la simiente del estilo y los trazos teóricos que sustentan la obra de Pey. Posteriormente se explora la notable influencia de Antonin Artaud, sin lugar a dudas, la más contundente a nivel ideológico y estilístico en todo el proceso de creación poética de Pey. Finalmente, la corriente estética contemporánea denominada etnopoesía, en la que la relación entre el fenómeno poético y el chamánico cuenta con un privilegio particular. En esta corriente, la influencia más importante para el trabajo de Pey ha sido Jerome Rothenberg, poeta norteamericano, cuya inclusión en la concepción de una poética presente en las tribus indígenas y en la ancestralidad en general, ha sido un aporte de gran importancia, para la orientación de trabajos con mixturas semejantes a las que esta investigación presenta.

La vocación transformadora de la práctica chamánica exige a ultranza, dedicar un espacio en esta investigación a la exploración de las maneras en que se relaciona con la experiencia poética. Dicho entramado de influencias y relaciones es el objetivo cardinal de esta investigación, de esta aventura íntima. En este aspecto, no se pretende desentrañar los rasgos ni orientaciones del chamanismo en sí, tampoco abordarlo desde una prerrogativa teórica, puesto que consideramos que la experiencia chamánica obedece exclusivamente a un campo no ordinario de experiencia. Sin embargo, mediante la compilación y el estudio sobre este fenómeno, realizada por investigadores como Mircea Eliade, damos voz al modo en que se expresa el ámbito de la investigación respecto a esta problemática, sin afirmar con absoluta certeza, la veracidad imbatible de lo expuesto. Por otro lado, la voz nutrida por mi experiencia, cercana a esta atmósfera inaprensible de la existencia, también ejerce en esta investigación un punto de referencia dinámico, y que aportacuerpo y dirección a nuestro objetivo. Lo aportado por el poeta mexicano Octavio Paz, en *El arco y la lira*, será el principal vehículo para cimentar las nociones compatibles sobre poema y poesía, presentes en lo suscitado por la relación entre poesía y chamanismo.

Así, una de las condiciones primordiales para hallar franqueza en lo aquí expuesto, es el desligamiento del acto poético sobre el ejercicio de la escritura. Aunque *Nierika*, y los

poemas allí presentados, lleguen a nosotros mediante esa vía, el contexto que soporta a esta obra, impele a pensar las dinámicas de su creación y aprovechamiento, desde esferas que involucren la totalidad de los sentidos humanos, y aún más, la capacidad visionaria de la palabra, la visión que entraña la voz, la palabra que ve, incluso más allá de los ojos. Esta presencia visionaria, esta capacidad inenarrable, es también la que motiva el acto sagrado de los rituales chamánicos. Por medio de procesos inaprensibles, ligados a una expansión inefable de nuestras consciencias, la visión habla, y la palabra ve. Este principio de sinestesia, si se quiere, guía la vocación del poema en Pey, su terrible violencia, así como su implacable vocación transformadora, alteradora y visionaria. Al final del segundo capítulo, mediante la figura del héroe mítico Orfeo, se establecen una serie de consideraciones, que pretenden evidenciar los aspectos chamánicos que brillan en el haber del héroe tracio, y, que nutren, también la configuración del poeta chamán, que se encuentra sembrado en la obra del francés.

El segmento final de esta investigación, pretende indagar a un nivel más particular, uno de los rasgos primordiales de la poética de Serge Pey: la visión. El título del poemario que trabajaremos, favorece este objetivo. *Nierika*, en lengua huichol, se traduce de manera inexacta como “don de ver”. Tanto la facultad visionaria del poema, como la de la experiencia chamánica, serán abarcadas como rasgo constituyente del estatuto de la obra poética y del poeta, configurando así, la dimensión práctica-poética que la obra de Serge Pey engendra.

Con respecto a la lengua en que fue escrita la obra que será objeto de este análisis, debe aclararse que el texto trabajado es una traducción del francés, idioma en el que fue escrito originalmente. Sin embargo, el conocimiento básico que tengo sobre la lengua francesa, así como el hecho de que *Nierika, cantos de visión de la contramontaña* sea una traducción revisada y legitimada por el mismo Serge Pey, e incluso una en el que él mismo colaboró, garantiza que se cuente con una versión al castellano apta para el análisis que se dispondrá. El texto de este proyecto investigativo ha sido bordado con el arte plástico *wixarika*, por ello, al inicio de cada capítulo, se pueden encontrar representaciones gráficas del obrar artístico de estos artistas-chamanes.

Para acercarse a una obra como *Nierika* y a la naturaleza que entraña, es necesario un proceso de sensibilización agudo, pues la investigación ahonda en materias inestables del pensamiento, en las que el argumento no siempre, y de manera necesaria, se reconoce como herramienta cabal de afirmación, al menos certera y definitiva. Por esta razón, es que este trabajo trasluce en sus líneas una considerable cantidad de fervor y fe. El acto de fe que yo he hecho ha sido ingente, un salto al vacío, edificando así, cada una de las certezas que derivan de las nociones sobre poesía y poema que esta investigación generó. Sus redefiniciones, la conjetura, el hechizo, el conjuro, son la expresión vinculante de mi fe a esta intención, que no es más que un intento por unir lo que amo y lo que me orienta, con la circunstancia que me construye como un ser de ocasión y hábito académico.

Espero que lo aquí consignado, lo que con esfuerzo y transparencia sea destinado en las páginas que siguen, comprenda en cada quien que a ellas se acerque, una manera de reconocer las múltiples potencias expansivas del fenómeno poético. Que se halle en él, la presencia tangible de un acto hecho no solamente de hábito y rigor intelectual, de clásica armonía, sino una experiencia visceral, navegante entre sentidos y visiones, sobretodo eso, que se comprenda en la operación poética una potencia visionaria y curativa.

I

Consideraciones generales: contexto e influencias

*La canción que yo vine a cantar, no ha sido aún cantada.
Mis días se me han ido afinando las cuerdas de mi arpa; pero no he hallado el tono justo, y las palabras no venían bien.
¡Sólo la agonía del afán en mi corazón!
Aún no ha abierto la flor, sólo suspira el viento.
No he visto su cara, ni he oído su voz; sólo oí sus pasos blandos, desde mi casa, por el camino.
Todo el día interminable de mi vida me lo he pasado tendiendo en el suelo mi estera para él; pero no encendí la lámpara,
y no puedo decirle que entre.
Vivo con la esperanza de encontrarlo; pero ¿cuándo lo encontraré?*

Tagore



Imagen 1.

Serge Pey y el catarismo como simiente de ritualidad poética:

Serge Pey nació el 6 de julio de 1950 en Toulouse-Francia, en el seno de una familia de clase trabajadora y anarquista, lo que probablemente influyó en su carácter crítico y reaccionario frente a eventos políticamente polémicos, como por ejemplo la Guerra de Vietnam.; asimismo, en su activa participación en movimientos antifranquistas y en la cadena de protestas del mayo del 68 en Francia. Sin embargo, pese a su activismo político,

desde muy temprana edad encontró en la poesía una voz necesaria para fundar su subjetividad como artista. Según datos biográficos encontrados en su página web oficial, las lecturas de juventud y madurez de Pey tuvieron como referentes principales a escritores como Antonio Machado, Walt Whitman y Federico García Lorca, así como a sus compatriotas François Villon, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Alfred Harry y por supuesto Antonin Artaud. En otro rango de sus influencias se encuentran los poetas griegos Yanis Ritzos y Odysseás Elýtis y el rumano Tristan Tzara. Sin embargo, en contraste con la tradición mentada, se debe tener en cuenta el influjo en su obra de la poesía trovadoresca idiomáticamente tan afín a él, dada su ascendencia occitana. La intención de entretener la experiencia oral, visual y escrita ha estado presente a lo largo de toda su trayectoria, por este motivo se justifica el interés suyo por las poesías chamánicas, cuyos rasgos visuales y sonoros son de carácter performativo, y de las cuales un ejemplo de gran influencia en la obra del occitano, se encuentra en los rituales y prácticas sagradas de los indígenas *wixaritari*.

A nivel ideológico, Pey ha recibido una influencia considerable por parte del catarismo occitano, cuya vertiente principal está ligada a estrictas versiones del maniqueísmo y gnosticismo, juzgando radicalmente toda experiencia materialista, al considerar que el mundo físico había sido inventado por Satán, y el espiritual por Dios. El catarismo¹ es un movimiento religioso de carácter gnóstico, muy popular en Europa durante la mitad del siglo X. Entre sus rasgos principales está la consideración de un mundo dual, manifestado en dos esferas opuestas, una correspondiente a todo lo material (y que los cátaros relacionan con el Diablo), y otra ligada a la experiencia espiritual (que el catarismo reconoce en la ascesis y las prácticas espirituales desarraigadas de lo material).

El dualismo cátaro defiende la existencia de dos Principios Supremos: el del Bien, creador de los espíritus, y el del Mal, creador de la materia [...] A partir de esta dualidad, el cátaro admite un *mundo de mezcla* en el que las almas celestes, seducidas por el Principio o ángel del Mal, se encuentran aprisionadas por la materia de la que no podrán salir, sino a través de sucesivas purificaciones –una como *alquimia* del ser- en una incesante reencarnación. Para los cátaros no había

¹Respecto al catarismo, Umberto Eco, en *El péndulo de Foucault*, ofrece un muy completo estudio sobre este enigmático movimiento.

un *infierno* distinto de esta cautividad de la materia y admitían la salvación universal con el fin del mundo.” (De Mo xó)².

En este contexto, surgió permanentemente una oposición evidente con respecto al obrar de la Iglesia Católica. Eran considerados como herejía y fueron temiblemente perseguidos y ejecutados en plazas públicas. Un ejemplo de esto ocurrió precisamente en la ciudad natal de Pey, en Toulouse, hacia el año 1022³, cuando apenas el movimiento herético aparecía. Esta persecución intensa tuvo muy funestas consecuencias sobre el movimiento cátaro. A esta erradicación violenta se le denominó como cruzada albigense, y fue iniciada en 1209 por el Papa Inocencio III, siendo apoyado por la dinastía de los Capetos, cuya importancia es sumamente relevante en Europa, ya que es considerada la dinastía real más extendida. El catarismo estuvo destinado a prácticamente la exterminación, sin embargo, su influencia no dejó de propagarse clandestinamente entre los afines a su doctrina. Aún en la actualidad, los influjos de su filosofía y prácticas resuenan en algunos sectores de la sociedad.

El catarismo le daba una gran importancia al carácter ritual, que cómo veremos, será un elemento clave que resonará en la poética de Pey. La ritualidad cátara no es su herencia inmediata, pero sí un precedente que él mismo relaciona con su obra, debido a la circunstancia geográfica que comparten. Uno de los rituales cátares mejor conocidos lleva el nombre de *melioramentum*, consistente en un respetuoso saludo, con el fin de recibir ciertas garantías a determinados cuestionamientos. El autor canadiense Stephan O’shea en su texto *Los cátares: la herejía perfecta* afirma con respecto al ritual en mención que:

“Los habitantes de la ciudad saludaban prestos a los heresiarcas, que vestían hábito, inclinándose gravemente y rezando una oración en que pedían garantías de que su vida tendría un buen final. Este ritual, conocido como *melioramentum*, revelaba que los suplicantes creían en el mensaje cátaro. Estos creyentes, o *crecientes*, no eran cátares propiamente dichos, sino más bien simpatizantes que atestiguaban y mostraban respeto por la fe. Los *crecientes* tenían que esperar a una vida futura para acceder al estatus de cátaro electo.” (O’shea, 25).

²Disponible en línea en <http://www.vallenajerilla.com/berceo/lorilegio/inquisicion/cataros.htm>

³En ese entonces la zona geográfica que contenía a Toulouse (Tolosa) se denominaba Languedoc, que a su vez correspondía a una más amplia que llevaba el nombre de Occitania, nombre bajo el cual se agrupan todos los territorios en los que se habla el idioma occitano. Actualmente este territorio corresponde al Mediodía francés, una zona no bien delimitada, pero con rasgos idiomáticos y acentuales.

El *melioramentum* no era el único ritual importante para los cátaros, en los estudios sobre catarismo del sacerdote Francisco de Moxó se aprecia una práctica más, que está directamente ligada a un ritual muy importante en la comunidad *wixárika*. Tanto cátaros como huicholes se encuentran dispuestos en ejes de influencia similares para el autor occitano que estudiamos. Por un lado, encontramos un vínculo ancestral cercano, debido a la procedencia geográfica de ambos (cátaros y Pey), y por el otro, aparece el reconocimiento en el indio *wixarika*, así como la profunda vinculación a sus prácticas y cosmovisión, en tanto que compartió en niveles muy profundos sus ritos y ceremonias.

Con respecto a los cátaros, De Moxó afirma que “El culto cátaro, sin cruces, imágenes ni sacramentos, se reducía a reuniones en las que se leía el Nuevo Testamento traducido a lengua vulgar (cosa que prohibiría el Concilio de Toulouse en 1229). Seguía una homilía, la recitación del páter y la bendición del pan, reservadas al Perfecto, y a veces una comida en común. Una vez más tenía lugar el *apparellementum* o confesión genérica de los pecados ante los diáconos.” (De Moxo). Esta misma confesión hace parte de los rituales huicholes previos al ingreso de los peregrinos a uno de sus múltiples lugares sagrados, en este caso *Wirikuta*, desierto ubicado en San Luis de Potosí, donde periódicamente los huicholes peregrinan con el fin de encontrar el cacto sagrado del peyote.⁴ Fernando Benítez nos describe la manera en que esta confesión ocurre dentro del mundo ritual huichol, en su muy completa investigación sobre este pueblo denominada *Los indios de México*. En ella, se avecina a las vivencias de este pueblo ancestral de un modo muy cercano. Su ejercicio etnográfico escapa, afortunadamente, al rigor de una ciencia que únicamente pretende establecer relaciones académicas con los pueblos mismos. En la labor del estudioso mexicano, se entrevé una vinculación profunda con cada uno de los episodios que describe, permitiendo al lector acercarse de una manera mucho más humanizada a la cosmovisión *wixarika*, a diferencia de otras muchas etnografías sobre este pueblo:

“En el momento en que al peregrino se le dice: “Confiesa tus pecados, *todos* tus pecados”, él sabe el precio, a veces muy duro, que debe pagar por obtener la limpieza ritual y ser digno de comulgar con el Divino Luminoso. Toda la vida y la vida de los suyos, depende de ese acto de valor, de ese sacrificio que se le exige. Un nudo en la cuerda *kaunari* significa una mirada, un roce, un deseo

⁴Todos los elementos y rasgos correspondientes a la cultura *wixarika* serán tratados con mayor atención y especificidad en el capítulo que a este tópico corresponda. En este punto hacemos una alusión muy somera, con el fin de entablar la relación que existe entre las fuentes históricas y culturales que inspiran la poética de Serge Pey.

pasajero y también un hecho de fatales consecuencias. El confesante puede muy bien haberse acostado con la mujer del Hombre de las Flechas o de alguno de sus dos ayudantes, y debe decirlo. Ante el dilema de incurrir en la cólera del Dios Peyote o en la cólera del marido ofendido, el pecador no vacila [...] El rito sacramental comprende al ofensor y al ofendido, los hace sobreponerse a sus agravios, dentro de su espacio mágico no cuenta lo cotidiano de la vida. Es un paso de los dos en el camino de su lenta sacralización” (Benítez, 79).

Pey reconoce abiertamente, la afinidad que su obra, y su vida, sostienen con el movimiento de los cátaros, al punto de llamarlos “ancestros”. Debido a esto, es que hemos establecido la doble correspondencia entre el catarismo y toda la experiencia extática que el poeta sostuvo con el pueblo huichol, pues de esta manera, es posible comprender la razón por la que la obra del poeta es tan cercana a la experiencia del performance, puesto que en él la acción y el rito son de básica importancia. En el estudio monográfico de Arlette Albert-Birot sobre la poética de Serge Pey, *La bouche est une oreille qui voit*, se indica explícitamente el momento de su obra en la que esta referencia a su “ascendencia” cántara ocurre. Hacia 1993 en una participación radial en la que se exploraba la historia de la poesía occitana, la referencia a los trovadores y cátaros fue muy importante. Albert-Birot cita un fragmento de un escrito titulado *Soutien à Salman Rushdie*⁵ en el que este vínculo queda expuesto de manera clara “Mes ancêtres les poètes cathares savaient que l’Amour (*Amor*) avait son contraire satanique sur terre qui était Roma (*Rome*). Ils savaient que dans le Nom il y avait le contraire du nom. L’anagramme Roma-Amor était révélatrice des pourrisseurs de lumière” (Albert-Birot, 19).

El simbolismo y el trazo de una revolución estética:

A partir de finales del siglo XIX, en Francia afloran renovadas maneras de concebir lo poético. Este giro estético determinó un nuevo rumbo para la concepción de lo literario, pues generó un número considerable de expresiones y búsquedas innovadoras, en las que tanto el poema como el autor fueron pensados desde perspectivas no habituales hasta ese momento. El simbolismo surgió como la tendencia estética de mayor resonancia de aquella época; su influencia continuó haciéndose sentir durante gran parte del siglo XX, y

⁵Sir Salman Rushdie es un conocido escritor británico nacido en India en el año 1947 y de ascendencia musulmana. Mayoritariamente se dedica a escribir novelas y ensayos.

aún en la actualidad, como se discutirá más adelante. A partir del simbolismo surgieron muchas otras corrientes, sin embargo, consideramos a esta como la fuente mentora inicial para el fenómeno poético que estudiamos. Las influencias presentes en la obra de Serge Pey son muchas, empero, la línea iniciada por los poetas simbolistas como Charles Baudelaire, Stephan Mallarme y Arthur Rimbaud, pasando por el surrealismo explosivo de Antonin Artaud, es fundamental para la poética del autor estudiado. Esta influencia inicial va a encontrar amplia afinidad con su contemporáneo Jerome Rothenberg

Arthur Rimbaud (1854-1891), el “poeta vidente”, precoz y genio, constituye uno de los ejemplos más admirables en la historia de la literatura francesa. Su capacidad natural, su habilidad adelantada, lo convirtieron en un poeta emblemático y sumamente influyente para las generaciones posteriores de autores a él. La escritura rimbauldiana (y que tendrá efectos indiscutibles en la obra de Pey), según José Millán, se caracteriza por el “establecimiento de una estética⁶ de la discontinuidad y de la fragmentación en la construcción de la frase y en el tratamiento de la imagen poética, sometida a un movimiento, constante sólo en su discontinuidad inestable, de forma aún más pronunciada que en el caso de los surrealistas” (42). La fragmentación en el tratamiento de la imagen poética es una característica primordial de la poesía de Pey, así lo reflejan versos en que las imágenes aparecen sin una conexión *aparente* que las fije a una interpretación clara. El siguiente poema presenta las características citadas:

“SOMBRA DE MULA NEGRA
ES MÁS BELLA
QUE LA MONTAÑA
Y SE DESVISTE DE SU CUERPO NEGRO
NUEVA MULA NEGRA
APARECE EN LA NUBE
PARA TRAER VESTIDOS NEGROS EN
EL VALLE
SOMBRA DE MULA NEGRA ES MÁS BELLA

⁶“Es preciso recordar que el origen etimológico del término estética no está ligado al campo artístico sino al de *experiencia sensorial de la percepción* (*aisthisis* en griego): “el campo original de la estética no es el arte, sino la realidad, la naturaleza corpórea, material (Buck-Morss, 2005: 171)” (Vespucci, 2011: 257). Disponible en línea en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39617525011>

QUE LA MONTAÑA Y SE DESVISTE DE
SU CUERPO NEGRO”

(Pey, 121)

Se propone que en este verso está presente una estética fragmentada, en tanto que la discontinuidad semántica de la comparación entre la sombra de una mula y una montaña, frustra la expectativa del lector, puesto que son dos objetos que no comparten un núcleo de significación común, que permita establecer la continuidad esperada por el lector entre ambos rasgos. La gramática de la oración está dislocada por el verso, lo cual equivale a una puntuación implícita que resiste un orden gramatical estable.

La misma consideración e influencia por parte de la estética rimbauldiana, puede afirmarse en la obra de Pey, gracias a la presencia de una “tendencia a la anulación de las habituales percepciones espacio-temporales” (Millán, 42). Como expresión de esta percepción espacio-temporal no habitual, proponemos un poema de Pey en el que la constante repetición de una palabra ocasiona en el lector dicha sensación. Dicha palabra es un anagrama de la palabra AMOR. La estructura espacial del poema se encuentra sujeta a la disposición de la voz MAOR; en medio de sus repeticiones, aparecen textos alusivos a temas diversos como los bastones, los caminos y lo que debe ser dividido. Esta mención específica a los bastones y sus divisiones, tiene que ver con uno de los rasgos principales de la obra de performance de Pey, no en vano es llamado “le poète des bâtons” (Albert-Birot, 17).

“MAOR MAOR

MAOR Cuando el camino MAOR

MAOR y el bastón viven MAOR

MAOR en paz el cielo se duele de su guerra MAOR

MAOR MAOR División del bastón MAOR MAOR”

(Pey, 99)

Esta anulación, este carácter de ruptura está en relación con uno de los motivos principales de *Nierika: cantos de visión de la contramontaña*: la búsqueda extática del chamán que subyace a una poética de esta naturaleza. Esta búsqueda de la alteración sensorial tiene como objeto ampliar el espectro de la percepción, que terminará siendo

plasmada en el poema. En palabras de Millán aquella “sistemática perversión de los sentidos desempeña un cometido análogo al de la otra herencia que Rimbaud recibe de Baudelaire: la dimensión gnoseológica otorgada al sueño y al uso de alucinógenos. Su función es la de ampliar el horizonte de receptividad y de visión, a la vez que de destruir el marco de la percepción y de la lógica racional comunes” (Millán, 38).

En la experiencia poética de Pey, la “perversión” de los sentidos ocurre de una manera no ciertamente perversa, sino más sagrada, dado el contexto ritual que abarca al poeta. Lo anterior coincide cabalmente con la búsqueda de la ampliación del espectro de recepción, por medio de un alucinógeno, que en el caso de este estudio denominaremos como planta de poder. Este es el peyote⁷ cacto sagrado y de uso ritual para el pueblo indígena *wixarika*.⁸

En este mismo trazo de influencias, se encuentra Stéphane Mallarmé (1842-1898), quien constituye uno de los poetas más influyentes del siglo XIX, además en su figura el simbolismo francés alcanza una culminación contundente. Su concepción sobre la poesía constituyó un giro fundamental en los horizontes de percepción usualmente asociados a la práctica poética. Para el poeta parisino, el pensamiento emite una *tirada de dados* donde se empiezan a evocar nuevos juegos con el lenguaje, y en los que nuevos paradigmas construyen las coordenadas de certeza (Fernández Gonzalo, 7)⁹, destinadas a convocar cierta diseminación del sentido. Este elemento es de importancia transversal en el horizonte

⁷El peyote (*Lophophora williamsii*) o *hikuri* en lengua huichol, es un cactus alucinógeno de la familia cactaceae. Se halla abundantemente en los desiertos del sur de Estados Unidos y norte de México. Posee una cantidad considerable de alcaloides diversos, entre los cuales el más potente y cuantioso es la mescalina. Los efectos producidos por la ingesta de esta planta sagrada para diferentes pueblos indígenas, son muchos y diversos, sin embargo, en el plano físico es previsible encontrarse con náuseas, potentes visiones, euforia y una conexión espiritual profunda con todo lo que a la persona en trance rodea. Esta planta de poder es un eje temático transversal de esta investigación, pues alrededor de él están tejidas la mayoría de las relaciones entre poesía y chamanismo huichol en la obra de Serge Pey. Habrá una extensa porción de esta investigación dedicada a este elemento, sin embargo, por ser este el primer momento en que se nombraba considerábamos proponer un primer acercamiento a su definición. Para este fin, citamos una de las numerosas apreciaciones de Antonin Artaud con respecto a su experiencia con dicha planta de poder “Se comprende la adoración en ciertas tribus de indios de México por el peyote, que no maravilla los ojos como el vocabulario europeo nos lo enseña, sino que posee la extraña virtud alquímica de transmutar la realidad, de hacernos caer a pico hasta el punto donde todo se abandona para estar seguros de volver a empezar. Por medio de él se salta por encima del tiempo que exige milenios para cambiar un color de objeto, reducir las formas a la música, volver el espíritu a sus fuentes, y unir lo que se creía separado” (Artaud, 209).

⁸“Los huicholes se denominan a sí mismos *wixaritari* (*wixarika* en singular), nombre cuyo significado no tiene traducción al castellano. Por lo general ellos prefieren que se les denomine así y no con el término huicholes, con el cual los conocen los mestizos, quienes en muchas ocasiones hacen uso de ese nombre de manera peyorativa [...] la subregión donde habitan los huicholes se localiza al noreste de Jalisco y noroeste de Nayarit, en los municipios de Mezquitic, Bolaños y la Yesca [...] En la subregión que habitan los huicholes, se asientan, en territorios bien delimitados entre ellos, grupos etnolingüísticos como los tepehuanos del sur (*o'dam*), coras (*nayari*), nahuas (mexicaneros) y mestizos; cada grupo con sus costumbres y tradiciones propias.” (Gutiérrez, 17)

⁹Disponible el línea en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo73.pdf>

poético posterior, no sólo de Francia sino de muchas otras latitudes, en sentido craso, el correspondiente a las tendencias de vanguardia. A partir de Mallarmé, la poesía se vuelca sobre nuevas posibilidades respecto al sentido de sus objetos y componentes. Además, el proyecto literario mallarmeano supone un claro intento de concebir la realidad y la experiencia misma, como un *libro extraño y extrañado* (ibíd.) al que el lenguaje no puede acceder mediante un proceso figurativo, como el que representa la poesía que emana un transcurso de construcción cartesiano y lógico.

Una de las principales características del pensamiento de Mallarmé invoca una concepción reveladora sobre el libro.¹⁰ Jorge Fernández Gonzalo, en un artículo llamado *El azar del retorno*, cuya intención es tejer la relación a partir de la noción de azar entre Mallarmé y Friedrich Nietzsche, basándose en los estudios respecto a la misma analogía realizada previamente por Gilles Deleuze, afirma que en Mallarmé “el libro justificaría el mundo, ya que el mundo es la adscripción de un sentido a ese azar inconceptuable que nos rodea: el libro estructura, codifica, nuestra experiencia del azar, nuestras tiradas de dados, escribiendo los juegos y las combinaciones, las leyes y los límites” (3). El libro, y en sentido extenso el arte, constituye en Mallarmé un intento de brindar identidad al mundo azaroso; esta dimensión identitaria, este estatuto de certezas, es en el fondo una tentativa de *abolición*. Esto implica, como respuesta al supuestamente ordenado estado de la realidad, que la literatura se alza como una herramienta en la que se forja un verdadero criterio de ordenación, una incursión en el inmenso misterio de la página blanca, en aquel silencio ontológico, donde el control sobre algún signo ni siquiera existe. Las “formas de la presencia” no resumen aquí más que una sugestión sobre una esfera impenetrable, mas no la figuración del azar como rasgo fundamental de la realidad.

“UNA CONSTELACIÓN

fría de olvido y desuso

no tanto

¹⁰Como se verá más adelante, esta propuesta respecto a la concepción del libro, influye hondamente en los ejercicios críticos y literarios de poetas contemporáneos fundamentales en el horizonte de influencias de Serge Pey. Por ejemplo, la publicación *El libro, como instrumento espiritual*, editada por Jerome Rothenberg y David Guss, es un ejemplo específico y revelador sobre la influencia de la poética mallarmeana, en relación con la apreciación sobre la poesía contemporánea, específicamente la relativa a las exploraciones etnopélicas que con mayor atención serán indagadas.

que no enumere
sobre alguna superficie vacante y superior
el golpe sucesivo
sideralmente
de una cuenta total en formación
velando
dudando
rodando
brillando y meditando
antes de detenerse
en algún punto último que la consagra
Todo Pensamiento lanza un Golpe de Dados”
(Mallarmé, 135)

Resulta inobjetable la influencia que a partir de Mallarmé se esparce por entre los posteriores poetas a él. La percepción de la realidad se vincula de un modo totalmente renovado con la experiencia poética. A partir de este momento, la poesía girará en torno a variables diferentes, sus horizontes estarán definidos por prácticas y argumentos renovados, en los que la aventura de la palabra encontrará un vigor reverdecido; acaecerá la vanguardia y en su flujo tan diverso la poesía se encumbrará hacia expresiones totalmente desafiantes. Profundizar en la poética de Stéphane Mallarmé, implicaría agotar el marco temporal de esta investigación, por lo que desviaríamos la atención sobre nuestro principal objetivo. Sin embargo, es fundamental reconocer la influencia que su obra tuvo sobre el porvenir de la poesía futura. El sustrato primordial de lo que en Serge Pey y en Jerome Rothenberg será etnopoésía, se vincula al crisol establecido por el azar mallarmeano y sus apreciaciones plúmbeas de la poesía y sus potencias renovadas. La poesía no será más un ornamento de la realidad, sino una constructora elemental del contexto que la soporta, de la realidad que la origina.

Artaud el Momo: *l'Art tôt* y la revolución visionaria:

El nombre de Antonin Artaud es imprescindible a la hora de abordar el trabajo poético de Serge Pey. Su copiosa obra, es un referente notable en los principios estéticos que inspiran gran parte de la carrera poética del autor occitano, considerando que las fuentes de la estética artaudiana reposan en un crisol en el que se entreveran tanto las experiencias del surrealismo y el dadaísmo. La influencia de Artaud es ampliamente reconocida en el ámbito de la dramaturgia, sobre todo por el carácter novedoso de las ideas que aportó. Desde el trabajo dramático, Artaud estableció ciertas definiciones que se convirtieron en el núcleo filosófico y conceptual, tanto de su obra, como de futuras manifestaciones artísticas.

Serge Pey se refiere a Artaud el Momo, como el visionario del poema occidental (Pey, 59). Son muchos los rasgos que a ambos autores caracterizan, aunque Artaud figure como un poeta cuya obra y vida inspira la de Pey. Esta serie de características, serán de gran importancia en este segmento de la investigación, toda vez que, a partir de ellas, se busca establecer el vínculo con el ámbito de la experiencia mística y extática (esto es chamánica), y así, tejer la inminente relación de este contexto con la creación poética, configurando de esta manera el propósito central de esta investigación.

Para el acercamiento que haremos a la poética y pensamiento de Artaud, se partirá del ensayo de la escritora estadounidense Susan Sontag, sobre la estética del dramaturgo francés. El ensayo lleva por título “Aproximaciones a Artaud”, y ofrece un enfoque de la obra del poeta francés muy completo, aunque haya aspectos de su vida y consideraciones estéticas que no se profundicen con suficiente hondura. En primera medida, si existe la pretensión de acercarse al pensamiento de un poeta como Artaud, debe aceptarse de antemano, una completa reformulación de múltiples aspectos. Nos referimos básicamente a que las nociones sobre conceptos como arte, realidad y escritura, son planteadas y exploradas desde una voluntad y un horizonte completamente diferentes.

Susan Sontag nos ofrece una visión clara y ordenada, respecto a las consideraciones estéticas que se hallan vinculadas a la presencia de la “modernidad” y su dinámica. El concepto de “modernidad”, se encuentra inscrito dentro de procesos de renovación del

campo de la sociedad y la cultura. Dentro del campo que nos ocupa, nos serviremos también de la exploración que García Canclini hace sobre el concepto de modernidad en el texto *Culturas Híbridas*, donde a partir del panorama que sugiere el intercambio cultural de las sociedades, se propone la modernidad como un proceso definido desde aspectos como la incertidumbre. “La primera hipótesis de este libro es que la *incertidumbre*, acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y moderno se mezclan” (García Canclini, 35). Lo anterior sugiere un esquema de pensamiento en el que lo antiguo o tradicional (que en este caso vincularemos a la cosmovisión del pueblo *wixarika*) no se opone necesariamente a las maneras en que la sociedad occidental produce conocimiento. Esta situación se refleja tanto en los escritores indígenas contemporáneos, como Hugo Jamióy por ejemplo, y a su vez, en escritores occidentales como Serge Pey. En sus poéticas la tradición no se opone a lo moderno. Según Canclini, dicha oposición tampoco resuena entre lo culto y lo popular (36), lo que permite elucubrar sentido en labores como las del francés, en las que se anula la aparente contraposición que existe en el centro mismo de la institución académica francesa y los horizontes de expansión de la poesía, de la nueva palabra, que a autores como Pey corresponde explorar en los más lejanos e inimaginables contextos.

Con respecto al contexto latinoamericano, García Canclini propone que la modernización puede ser concebida de manera nueva y renovada, si las disciplinas que se encargan de estudiar fenómenos que impliquen el acercamiento a lo culto, a lo popular, a lo masivo, etc., reformulan sus objetos de investigación, y los comprenden desde una posibilidad real de hibridación e intercambios culturales, es decir, que las ciencias sociales sean de alguna manera *nómadas*. A este respecto, el autor afirma que la modernidad latinoamericana debe ser “más que como una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio, como los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la *heterogeneidad multitemporal* de cada nación” (García Canclini, 36). Concebir la realidad cultural de un territorio como un cúmulo heterogéneo de rasgos y tendencias, es vital para acercarse a poéticas como las de Pey, que surgen de la experiencia de intercambio e hibridación.

Uno de los primeros conceptos que Sontag propone en su acercamiento a Artaud, es el del *autor*, y con esta revaloración, inevitablemente se debe redefinir lo que significa *escribir*. En los círculos de la teoría literaria contemporánea, ha sido ampliamente explorado este fenómeno. Por ejemplo, en Roland Barthes el concepto de “La muerte del autor” se refiere explícitamente a la reforma que se encuentra implícita en el acto de escribir. La presencia del escrito, sugiere más una suerte de reescritura, lo que metafóricamente ocasionaría la desaparición del autor. En este contexto, el texto pertenece a la cultura de donde proviene, más no a la firma personal de quien lo redacta. A esto se suma el múltiple bagaje de interpretaciones que de un mismo texto pueden surgir. En este caso, el lector inicia su surgimiento como constructor del texto. En estas teorías, en las que por ejemplo Michel Foucault ocupó un lugar primordial, resuena la poética de Mallarme antes abordada, o como lo menciona Barthes:

Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento. En Francia ha sido sin duda Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista- ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”. (Barthes, 66)

Aquí, el lenguaje es el núcleo principal de la concepción de la obra, no el autor. Al referirse a la escritura, Roland Barthes advierte que:

Es ese lugar neutro, compuesto oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.” (Barthes, 65).

La noción sobre el autor se redefine completamente, puesto que como ya se introdujo, la manera en que la escritura es concebida oficia de manera diferente; consideramos necesario, aclarar que este proyecto no pretende vincular estas posturas como

elementos vertebrales de la investigación misma, sólo los proporcionamos con el fin de contextualizar la obra de Serge Pey y su momento histórico.

Las nociones establecidas por los cánones literarios, debido a la incursión de las vanguardias, fueron sustancialmente revaloradas. En este amplio contexto, la literatura se generaba desde paradigmas como lo histórico, lo psicológico y lo social. Estos patrones eran aceptados y promovidos por el entorno cultural y las editoriales. En palabras de Sontag, en este contexto, la literatura se crea con un lenguaje racional, es decir, “socialmente aceptado, formando una variedad de tipos de discurso internamente consistentes (poemas, dramas, épica, tratados, ensayos, novelas), según el módulo de “obras” individuales, que son juzgadas según unas normas de veracidad, sutileza, poder emotivo e importancia” (8).

Esta serie de géneros, conforman el referente desde el cual la obra era recibida. Sin embargo, a partir de la incursión de las vanguardias (que como se advirtió, encuentra su primera inspiración en la poética de Mallarmé), la estabilidad que se presumía sobre estos géneros declina, y con ello su vigor y permanencia. En este sentido, surge el presupuesto o el paradigma de un autor renovado, un autor ligado a un panorama totalmente diferente al anterior. El autor moderno ya no se siente responsable por el contenido moralizante o edificante de sus obras, carga que sí era aceptada por los autores previos al siglo XIX.

Considerando algunos aspectos filosóficos para un primer acercamiento a la obra de Artaud, Sontag afirma la influencia y semejanza entre Friedrich Nietzsche y el poeta parisino, lo cual tendrá una profunda resonancia en toda la estética y el pensamiento filosófico del siglo XX. Esta nueva concepción del autor, la escritura y el fenómeno literario, proviene de un ejercicio de pensamiento que no está ligado de manera exclusiva, a la esfera artística o a la literaria. Es el nacimiento de una sensibilidad, de un nuevo modo de apreciar la realidad.

Los autores modernos son aquellos que, intentando escapar a tal limitación¹¹, se han incorporado a la tarea grandiosa anunciada por Nietzsche hace un siglo: “la transvaloración de *todos* los valores,

¹¹La limitación a la que Sontag se refiere, es a la que en la literatura pre-moderna el autor tenía con respecto a al contexto de su obra. Como se mencionó antes, en la etapa definida como pre-moderna, el autor estaba sujeto a una responsabilidad frente a un orden social establecido. Esto implicaba que la posición del autor era limitada, y dice Sontag, alienada, es

rebautizada en el siglo XX por Artaud como “la devaluación general de los valores”[...] Los autores modernos pueden ser apreciados por su esfuerzo por desligarse de la sociedad, por su deseo de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación a presentarse, no como críticos sociales, sino como meros aventureros espirituales[...] (9)

Lo anterior, nos permite referirnos a Serge Pey como un autor moderno, según los planteamientos de Sontag. La poética del occitano surge de todo este complejo andamiaje, en el que las características usualmente ligadas a los valores tradicionales, empiezan a ser revaloradas. La poética, tanto de Pey como de Artaud, se aventura hacia lo desconocido que reposa en el poema, es decir, un misterio de tipo casi religioso, como lo comentan Welck y Warren, quienes afirman que “para muchos escritores, el mito es el denominador común de la poesía y la religión” (229); pues además:

Existe una concepción moderna (representada por Matthew Arnold y por Ivor Richards en su primera época), según la cual la poesía irá ocupando cada vez más el lugar de la religión sobrenatural, en que los intelectuales modernos ya no pueden creer. Pero probablemente se puede defender de un modo más convincente la concepción de que la poesía no puede sustituir mucho tiempo a la religión, ya que difícilmente puede sobrevivirle. De las dos, la religión es el misterio mayor; la poesía, el menor. El mito religioso es la sanción de alto bordo de la metáfora poética” (Welck y Warren, 229).

Esta potencia nueva, se ocupa de reverdecer las estructuras poéticas producto de siglos de hibridación en la cultura occidental. El panorama contemporáneo del arte y la literatura, renueva a partir de un regreso a lo ritual y lo mítico, las posibilidades del lenguaje y la metáfora que están a la base de la escritura poética.

Sontag se refiere someramente a Nietzsche, y afirma que su crítica transgresora demuele el pensamiento filosófico anterior, y produce los trazos del pensamiento posterior de Occidente. El pensamiento de Nietzsche nutrió con profundidad la urdimbre epistemológica de autores posteriores en múltiples campos tales como la poesía, la filosofía, psicología, dramaturgia, etc. La crítica moral y epistemológica que el filósofo alemán propone, abraza enteramente todo ese sentimiento propio de la modernidad, en el que los más estables imperios de ideas y conceptos empiezan a ser vulnerados, desde un hondo cuestionamiento. A partir de Nietzsche, las consideraciones primordiales de la

decir, que el autor prácticamente se limitaba a ejercer críticas sobre los valores de la sociedad a la que pertenecían, siempre y cuando, fueran de una clase o medio distinto. (Sontag, 9).

filosofía y los valores generales de la sociedad hasta ese entonces, empiezan a ser cuestionados y examinados desde una óptica que produce una completa renovación del campo estético. Nietzsche se propone deconstruir el pensamiento occidental en una multiplicidad de niveles

Con la incursión de las vanguardias, el panorama de los valores del arte entra en crisis profunda, que, a su vez, será el nutriente de mayor importancia del pensamiento del siglo XX. En el marco que nos ocupa, el de la poética de Antonin Artaud y su influencia en la obra de Serge Pey, podemos explorar conceptos que coinciden con este contexto. El nihilismo de Nietzsche, producto de la crisis general de la “modernidad”, nutre gran parte de la estética de la crueldad¹² de Artaud. Sontag, sugiere que el arte concebido por Artaud, se “convierte en la afirmación de la auto-conciencia, una auto-conciencia que presupone la falta de armonía entre el yo del artista y el de la comunidad” (10). Lo anterior, deja entrever el ambiente de ruptura y crisis generalizada en las esferas artísticas del siglo XX. De lo más hondo de esta crisis, surgirán poéticas tan complejas como diversas, entre las que florecen con intensidad las ideas de Artaud. Uno de los tópicos más importantes es el del sufrimiento, y la manera en que este se relaciona con la escritura. Durante toda su vida, Antonin Artaud fue un poeta que sufrió profundamente diversas clases de padecimientos, tanto físicos como mentales. La recurrente estadía en sanatorios a lo largo de su vida, trazó un clima de inestabilidad en su salud y bienestar físico. Sin embargo, toda su compleja noción sobre poesía y realidad surgirá precisamente de este padecer, de esta atmósfera cruel, en la que se conjugaron potencialmente cada una de las experiencias que hicieron de su poética, una de las más influyentes y radicales de la historia de la literatura europea.

Para Pey, “Artaud es un faro. En la iniciación onomástica del poema, es (como me gusta repetirlo), l’Art têt, el arte primero, el primer arte. Es el visionario por excelencia. Artaud me enseñó a desaprender” (58). A partir de lo anterior, se deduce que la poesía concebida hasta ese momento de una manera canónica y estable, vence sus términos y mecanismos de legitimización en la obra de Pey. La inspiración que el pensamiento de Artaud tiene en la obra de Pey, se puede apreciar en distintos niveles; esta investigación

¹²La relación que existe entre Artaud y Nietzsche se puede explicitar con profundidad con base en la crueldad, que como veremos en el francés está constituido como tema capital de su obra. Lamentablemente este acercamiento debe prescindir de la hondura que esta relación sugiere, sin embargo, en Nietzsche se encuentra profundamente trabajado en *La genealogía de la moral* y en Artaud en *El teatro y su doble*.

pretende encontrar los rasgos de mayor relevancia. La obra de Artaud “niega la diferencia existente entre arte y pensamiento, entre poesía y verdad”, (Sontag, 19); de este bloque unificado brotará una propuesta artística plenamente revolucionaria, en la que el arte se encuentra ceñido a la vida misma en niveles de compenetración muy hondos.

La noción de autor propuesta por Artaud, la deducimos de sus escritos sobre poesía. Para el poeta parisino “el poeta que escribe se dirige al Verbo y el Verbo tiene sus leyes. Corresponde al inconsciente del poeta, creer automáticamente en dichas leyes. Se cree libre, pero no lo es” (Artaud, 151). Es inconfundible la resonancia mallarmeana en esta apreciación de Artaud. La relación entre obra y autor se considera desde un paradigma renovado, en el que tanto la obra de arte como su autor, descaminan su autonomía. La creación literaria corresponde a una voz invisible, a un nivel de consciencia que no concierne al escritor, a una especie de iluminación revestida, por un proceso de comunicación inconsciente, en el que la obra literaria, el poema, encuentra lugar y designación. Para aclarar lo expuesto anteriormente, nos servimos de la *Rebelión contra la poesía*. Artaud se refiere al autor de la siguiente manera:

[...]es hijo de sus obras, quizá, pero sus obras no son tuyas, pues lo que en su poesía era propio de él, no era él quien se lo había comunicado, sino dicho inconsciente productor de la vida que lo había designado para ser poeta –y nunca estuvo bien dispuesto hacia él- y al cual éste, en cambio, no había designado (151).

Este proceso de designación revela una complejidad interna muy amplia, donde la voz inconsciente de la poesía, comunica las obras a través del poeta, sin que éste último reconozca dicha fuente, dicho nacimiento, de la iluminación literaria en una fuerza que desconoce, que lo excede y abraza por completo.

Según Artaud, para que el arte y su contenidos resulten benéficos para quien a él se acerca, es necesaria la desaparición de todas las formas de mediación (Sontag, 31), lo que implica una acción cuyo poder estriba en que tenga (el arte) “una acción espiritual benéfica” (31). La principal forma de mediación del arte literario es el texto escrito, por lo que al prescindir de él, al menos en el campo de la dramaturgia, se podría expresar una “verdad desnuda”, tal es el propósito de la obra artaudiana. Es innegable este precepto supuesto ya en la obra de Artaud. La capacidad visionaria, esa intención de recorrer el

misterio poético en su arista más visceral, resuena claramente en la obra de ambos poetas, razón por la que obras como *Nierika* revisten una enorme cantidad de posturas sobre la relación entre espiritualidad y arte.

La experiencia de shock: violencia y creación en la obra de Pey y Artaud

Una de las principales concepciones que surcan la propuesta poética y filosófica de Artaud, es la de la crueldad; de allí que su idea al respecto del teatro haya recibido el nombre de Teatro de la Crueldad, donde se busca sorprender e impresionar a los espectadores, por medio de situaciones inesperadas y violentas. Esta tendencia, deriva del contenido ritual del arte dramático. En Pey este aspecto puede ser explorado a partir de su actividad performática, ligada indisolublemente al poema. Susan Sontag, afirma respecto a la crueldad en Artaud que “no tiene tan sólo una finalidad directamente moral, sino una función cognoscitiva. Según la idea moralizante que Artaud tiene del conocimiento, una imagen es verdadera en la medida en que es violenta” (33).

La violencia que atraviesa y se expone en la obra de Artaud, y que a su vez resuena en la de Pey, no está vinculada necesariamente a un ejercicio sádico de la misma, sino a su contenido de impacto y asombro. Sontag la denomina como “violencia emotiva”, que a su vez constituye un rasgo representativo de la sensibilidad que motiva la dinámica moderna del arte. De esta manera, Artaud retoma lo propuesto por artistas como Baudelaire y que Walter Benjamin denomina como una “experiencia de shock” (32). El concepto de shock, trabajado por Benjamin, está liado de manera directa con la poética de Baudelaire, especialmente con la teoría sobre la correspondencia, que representan su estética, así como la de sus continuadores. La noción de correspondencia de Baudelaire se encuentra fundida en el poema suyo del mismo nombre, a continuación un fragmento:

“La Creación es un templo de pilares vivientes
que a veces salir dejan sus palabras confusas;
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos
que le contemplan con miradas familiares.

Como los largos ecos que de lejos se mezclan
en una tenebrosa y profunda unidad

vasta como la luz, como la noche vasta
se responden sonidos colores y perfumes”¹³

(Baudelaire, 95)

En este fragmento de *Correspondencias*, es necesario clarificar aspectos importantes para la comprensión de la estética baudeleriana, su relación con Benjamin y la experiencia de shock en Artaud y Pey. La noción de correspondencia sostiene un papel de gran relevancia en el pensamiento de Baudelaire, sin embargo, según Verjat y Martínez de Merlo, dicha presencia tuvo también preeminencia y constituyó uno de los pilares básicos del romanticismo alemán. Los autores antes mencionados estuvieron a cargo de la edición de *Las Flores del Mal*, publicada por Cátedra, y en ella, citan la correspondencia epistolar entre Germaine de Staël y Friedrich Schelling, para advertir que “Las analogías entre los diferentes elementos que componen la Naturaleza...sirven para comprobar la ley suprema de la creación, la variedad en la unidad, y la unidad en la variedad. ¿Hay acaso algo más sorprendente que la relación entre los sonidos y las formas, los sonidos y los colores?” (cit. Baudelaire, 95).

En la reflexión anterior, se establece con suficiencia el concepto de sinestesia, que podremos ligar a este estudio, gracias a las reflexiones sobre el concepto de shock en Walter Benjamin, hechas por Guido Vespucci, a su vez inspirado en los estudios sobre el filósofo alemán realizados por Susan Buck-Morss. En primera medida, y cómo se aclaró en el inicio de este capítulo, debe partirse de una consideración sobre el término estética no ligado únicamente a la esfera del arte, sino a la “experiencia sensorial de la percepción”

¹³A continuación el fragmento del poema en su versión original en francés:

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent

(Vespucci, 257), y en sentido extenso, a la realidad misma. Es decir, que el campo de la estética no concierne al arte, sino a la realidad, a la “naturaleza material, corpórea” (Buck-Morss, 173) de todo lo existente. En este orden, la autora que Vespucci aborda, extrae de la filosofía benjaminiana lo que denominó como *sistema sinestésico*, y que define como un “sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico¹⁴, en el cual las percepciones externas de los sentidos, se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación” (Buck-Morss, 183). Este sistema, en otras palabras, puede entenderse desde la experiencia sinestésica, que no es otra que la descripción de sensaciones simultáneas en determinado organismo, originadas a partir del estímulo de un sentido diferente, por ejemplo, que si estimulamos nuestro sentido del olfato, podamos describir una sensación visual o mental. Este rasgo básico, constituye la teoría de la correspondencia, tan relevante en la estética de Baudelaire y sus continuadores, entre los que están, por supuesto, Mallarmé, Artaud y Serge Pey. A partir de la noción de correspondencia, Benjamin teoriza el problema del shock, que atraviesa todo el pensamiento artaudiano, y resuena posteriormente en la obra performática y poética (que en sentido llano, corresponden a lo mismo) del autor occitano. Vespucci sostiene que el sistema sinestésico ya expuesto, “va a alterarse en la experiencia del sujeto moderno” (258); dicha experiencia va a estar sostenida y amenazada por el shock, y presente casi como norma. A partir de esto, el shock se convierte en “la esencia misma de la experiencia moderna” (ibíd.), por lo que “responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia” (Buck-Morss, 188).

Esta respuesta a los estímulos, nos vincula nuevamente con lo primordial en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Tanto en la experiencia intelectual de Artaud con respecto al teatro, y la experiencia performática y poética de Pey, se encuentra vibrando intensamente la idea de constituir una obra de arte completa y total, de allí que en la poesía del occitano prevalezcan mixturas de tan diversas índoles, donde la representación dramática, el uso y atributo de otros recursos, están vinculados a la voluntad de trascender el poema mismo, la obra misma. “Artaud quiere que el teatro no se dirija a la mente de los espectadores, ni a sus sentidos, sino a su “existencia total”” (Sontag, 32). En este mismo

¹⁴La autora divide explícitamente la manera en que concibe la relación entre la biología humana y su ambiente. En la filosofía clásica, y el pensamiento occidental en general, esta relación figura estrictamente como una división. De allí que la propuesta de un sistema sinestésico, integre lo que se encuentra afuera, es decir, el ambiente, con todo el circuito de percepciones sensoriales internas.

orden de ideas, la estudiosa de la obra de Pey, Arlette Albert-Birot, propone que “para Serge Pey la poesía es una metáfora de la manera de ser, pero también un recordatorio de que cada poema se hace con los pies que abren la tierra” (Albert-Birot, 28)¹⁵

Retomando la relación entre crueldad y escritura en la obra de Artaud, debe partirse del hecho de que dentro de esta manera de concebir la poesía, el hecho violento cumple un papel determinante, de índole cognoscitivo. Por medio de la experiencia violenta, la realidad que al poema y al poeta circunda, logra conmovirse, estableciendo una provechosa relación de transformación, en la que el decir se vuelva peligroso, y con él, la extensión del poema mismo abarque paisajes inesperados, mucho más allá de los existentes en la simple página.

“Estatua con el pantalón bajado
MOMO DUM DUM MOMO
DUM DUM MOMO DUM
Dios sacudido
DIOS de rodillas BOCA
que cubre el falo
de LA NOCHE
LLUVIA que cuelga a sus PERROS por
la cola
UNO POR UNO
Perro por PERRO

(Pey, 210)

El objeto de la poesía, según estas afirmaciones, no es el deleite estético ni la precisión, tampoco un valor estético exquisito y dúctil. En esta instancia, en la que Artaud y su visión sobre lo poético, influyendo en la configuración de la poética de Serge Pey, establecen una manera diferente de concebir el fenómeno poético, aspectos como palabras grotescas, o que pongan en evidencia aspectos muy viscerales de la existencia en general, constituyen un rasgo muy representativo. Por supuesto, que la noción de violencia que orienta a estos poetas, no tiene que ver únicamente con hechos desgarradores o que

¹⁵La traducción es personal. El original en francés lo dispongo a continuación: La poésie est une métaphore de la marche de l'être mais aussi une façon de rappeler que tout poème se fait avec les pieds qui ouvrent la terre.

expongan crudeza. En sentido amplio, lo que busca esta intención es evocar una sensibilidad especial en torno a la obra, mediante las emociones que en el espectador (lector) se susciten. En el poema *Saxofón para Artaud el Momo*, incluido en *Nierika*, esta presencia violenta, heredada de Artaud, y además, dedicada y retornada a él mismo desde la sensibilidad del occitano, aparece del modo siguiente:

“MOMO DUM DUM MOMO
DUM DUM MOMO DUM
NUBE en la vagina de un
FUSIL GLORIA GLORIA Caballo
de la noche acusado DE ESTAR cuatro
veces muerto
AGUA en el AGUA
FUEGO alrededor del FUEGO
MOSQUITO
GLORIA GLORIA madre de la
ROSA
GLORIA GLORIA
DOS veces repetida
Mosquito místico de
TATEWARÍ
MOMO DUM MOMO DUM
DUM DUM MOMO DUM
MOMO DUM DUM MOMO
DUM DUM MOMO DUM
DUM MOMO DUM
DUMDUM DUMDUM”

(Pey, 211)

En el anterior fragmento del poema dedicado a Artaud, existe una interrelación muy interesante entre varios elementos, que representan aspectos esenciales de los propósitos en esta investigación. Como ya se advirtió, con respecto al ámbito de la crueldad, palabras como vagina, fusil y muerto, representan de manera visceral ese propósito del autor, en el que por medio de su fuerte carga semántica, logran impactar en quien leyere o escuchare el poema. El horizonte de expectativa del lector, se impacta básicamente desde dos vertientes.

La primera es el aparente ambiente de inconexión que atraviesa el poema, la supuesta carencia de sentido entre sus partes. Y la segunda, la violencia como aspecto verdadero, o que imprime verdad, a la imagen poética. Estos rasgos son evidentes en la poesía de Artaud, y en algunos episodios de la de Pey.

En el fragmento presentado, también se encuentran presentes algunas imágenes que nos remiten a una expresión de gran extensión simbólica, a un contexto específico, en el que se hace factible encontrar un cúmulo, aunque difuso, de sentido. En la introducción al libro, Pey reconoce abiertamente que su libro está dedicado a sus hermanos huicholes, y así lo que logra es traducir las expresiones de los cantos y hábitos del pueblo, sin embargo, en poemas como el que estamos analizando en este momento, se difumina un poco ese protagonismo del ámbito huichol, para dar paso a una mixtura entre esa presencia ancestral y la inspiración que Antonin Artaud representa en su obra. Lo anterior, se explica en la medida en que Pey hace un homenaje a Artaud, en un texto que representa uno de los elementos más importantes de su poética visionaria, en la que reconoce al parisino como un faro y orientador inevitable, y a la práctica chamánica *wixarika* como un elemento iniciático.

En *Saxofón para Artaud el Momo*, como ya se dijo, los elementos que representan esa presencia de la estética de la crueldad están en relación estrecha con tópicos como el sexo, la muerte, y en general, “lo desgarrador”. Sin embargo, los rasgos que completan la mixtura expuesta en el párrafo anterior, van de la mano de la cosmovisión *wixarika*; la palabra *Tatewarí* en lengua *wixarika* representa al fuego, considerado como una de las principales deidades de su panteón, y además, como el chamán (*mara'akame*) más antiguo. De *tatewarí*, nos ocuparemos más adelante, pues su importancia en toda la estructura mitológica de los *wixaritari* es valiosa, al punto de que Pey ha dedicado poemas enteros a esta entidad, inspirado en las múltiples versiones que existen sobre su origen¹⁶. Sólo lo mencionamos ahora, para ejemplificar el modo en que en el poema dedicado a Artaud, confluyen tanto la influencia estética que se origina en la vanguardia, y la presencia de toda una fuente de oralidad, en la que cobran sentido cada una de las menciones específicas al contexto ancestral, del pueblo que también es honrado en la escritura de Pey

¹⁶En el siguiente capítulo se analizará en detalle el mito del origen de *tatewarí* dentro de la cosmogonía huichol. Este es uno de los relatos más bellos e importantes de todo el compendio mitológico *wixarika*.

En esta confluencia de ambientes y contextos, se encuentra una de las principales riquezas de la propuesta poética de Pey. En él, el poema se compromete mucho más allá de la palabra escrita, pues revela en su potencia la expresión pura de la emoción del poeta y su circunstancia, que a su vez, reconoce en su obrar no un mecanismo de escritura circunscrito a la experiencia del ego, del autor, sino que en él, habla una esfera que lo supera en extensión y saber; el lenguaje mismo, el Verbo, según Artaud, es el artífice de la voz de toda obra poética.

La etnopoésía: ritualidad, oralidad y escritura en la obra de Jerome Rothenberg y Serge Pey

La obra del francés Serge Pey, cuya propuesta poética ha sido formulada desde nociones múltiples, a su vez, tiene fuentes específicas, como por ejemplo la obra de Jerome Rothenberg. Trataremos de evidenciar su propuesta poética en la obra del francés. La aproximación de Pey al fenómeno poético implica múltiples episodios, donde la oralidad y la escritura se conforman como un fenómeno dinámico, donde lo europeo se confunde con lo americano, para producir un ámbito poético híbrido. Este territorio compartido entre oralidad y escritura es evidente en la obra performática del autor, sin embargo, también en el libro objeto de esta investigación. En *Nierika* se puede encontrar numerosos poemas en los que ambos escenarios coexisten. En el poema *Los nombres del maíz*, se explora la variedad de nominaciones existentes para esta planta sagrada. Estos nombres dependen de un momento en el proceso que abarca desde su germinación hasta su cosecha, esta es una característica importante de la poética mesoamericana:

Te llamaré
Neikame
si el maíz está naciendo

o Wenima
si es más grande

o Weereme si
tiene dos manos de altura

o Toroyma
si es como
una pierna [...]

(Pey, 174).

Como se verá, en el pueblo *wixarika* esta tendencia a nominalizar de múltiples maneras un mismo proceso, o una misma persona, o un mismo lugar, tiene una gran influencia, evidenciada en la ritualidad de sus hábitos. En el caso particular del poema, nos ocupa entender la razón de cómo en el texto, la oralidad y la escritura comparten un mismo escenario gráfico. La explicación es dada por Pey en el pie de página del poema, en el que el autor aclara que el poema ha sido compuesto con base en la palabra de un chamán de la comunidad: “*Poema escrito a partir de la palabra del chamán Daniel Villa, de Cohamiata, transmitida por Ramón Mata Torres. Huejuquilla, Pascua de 1989*” (Pey, 174). Como se ve, la fuente del poema alude no sólo a un nivel de transmisión oral, sino a dos. El primero, naturalmente, se encuentra en la experiencia extática del chamán *wixárika*, y el segundo en la manera en que el proceso descrito de nominalización llega al poeta francés, a través del conocido estudioso de la cultura huichol Ramón Mata. Frente a estos niveles de transmisión oral del contenido del poema, resulta inobjetable entablar la relación entre el proceso de escritura realizado por Pey, y el que lo liga a su fuente de origen. Esta relación atravesará gran parte de la propuesta poética de Serge Pey en *Nierika*, puesto que su poesía en este episodio está inspirada tanto en la tradición oral del pueblo huichol, como en la diversidad y florecimiento de sus visiones con el peyote. En este orden, la relación del etnólogo y el poeta es evidente, pues también entablan un diálogo constante, en el que según Pey escribir poesía equivaldría al “recuerdo lejano del vuelo del chamán” (cit en Flores, 46). Por ello, el capítulo estudiará con más profundidad esta relación.

La relación entre poetas y etnólogos cumple un papel fundamental en la configuración de la propuesta poética de Serge Pey. En este contexto se encuentra establecido el aporte hecho por Jerome Rothenberg desde la corriente de la etnopoésía. Por tanto, esta perspectiva será de capital importancia para acercarnos al autor francés. De este modo, a continuación se explorarán algunos aspectos de su poética. Rothenberg como difusor, creador e investigador de esta corriente, insiste en la importancia de la

ritualidad tanto primitiva como moderna de la poesía; por ello sus poemas abarcan manifestaciones sonoras y musicales, con el fin de construir y edificar un ámbito sagrado.

A principio de los años ochenta “una performance del poeta norteamericano (Rothenberg) –coeditor de la revista *Alcheringa*¹⁷[*Tiempo del sueño*, en la lengua australiana de los aruanda] y fundador de la etnopoética- llevó a Pey a descubrir la necesidad del gesto y la acción, y sus corolarios: la “toma de la voz” (Flores, 17). Pey y Rothenberg se encuentran después de que el autor francés asistió a uno de actos performáticos. Según Flores, Pey se impactó notablemente al presenciar uno de los actos del poeta estadounidense. La manera de *decir* de Rothenberg gustó mucho al francés, además de que para Pey, el *etnopoeta* ocupaba “la escena del poeta *beatnik* Allen Ginsberg” (Flores, 17). A partir de este momento la carrera como poeta y académico de Serge Pey daría un giro considerable en sus propósitos. Posteriormente, Pey invitaría a Toulouse a Rothenberg con el fin de que participaran en la grabación de un disco, en el que según Albert-Birot, se descubriría “una escansión neta, el ritmo del *kaddish*, una oralidad que sabe captar a su público (*apud* Flores, 17). El *kaddish* es uno de los rezos principales de la religión judía (Jerome Rothenberg es de ascendencia judío-polaca) escrito casi en su totalidad en arameo. En la plegaria se alaba a Dios, con el fin de pedir por el pronto advenimiento del Mesías. Tiene la característica especial de ser recitado en público, con el fin de que sean varias personas las que eleven la oración, y así, más rápida sea escuchada.

Este carácter *gregario* del panegírico tiene que ver mucho con la manera en que los performances etnopoéticos de Rothenberg cobran sentido.¹⁸ Del vínculo establecido entre Jerome Rothenberg y Serge Pey, que Flores denomina como “iniciación etnopoética” (Flores, 20), surgió la intención de escribir la tesis doctoral titulada *Filomela o la lengua arrancada*, cuyo subtítulo es *Ensayo de análisis e historia de la oralidad en el poema a fines de siglo XX*. La importancia de dicha investigación reside en que en uno de sus apéndices se encontraba la primera versión de *Nierika*. En dicho apéndice la investigación

¹⁷“The beginnings of such a comparative –and ethnopoetic- project went back to *Alcheringa*, the journal of ethnopoetics that Dennis Tedlock and I had co-founded in the early 1970s. With one eye toward deeply rooted works and practices that could (re)illuminate our present workings, we left room for instances of traditional or early written art: Paleolithic calendar notations, Egyptian and Mayan hieroglyphs, recastings of Bible and other Jewish bookworks, Old Norse runes, and Navajo pictographs (to name a few that come immediately to mind. It seemed clear –as *Alcheringa* moved into its final breakup- that this was an area in need of further exploration” (Rothenberg 8).

¹⁸Para una mayor aproximación al tema del *kaddish* véase <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9110-kaddish>

está enfocada en la “etnopoésía y los cantos chamánicos, simbólicamente precedidos por Artaud” (Flores, 20). Lo anterior, vincula directamente a este conjunto de poemas con un ejercicio académico, que reconoce la subjetividad como un aspecto indispensable para tener una experiencia integral de la cosmovisión de otra sociedad. La tesis fue defendida en medio de una nutrida y diversa asistencia, entre quienes se encontraban refugiados persas y magrebíes, así como indios mexicanos y poetas como Allan Ginsberg, cuyo influjo en la poética de Pey es notable, puesto que su importante consideración como poeta de la Generación Beat, y su vigente espíritu de protesta no-violenta, es decir, su carácter reaccionario y pacífico frente al orden imperante y opresor, ocasionaron en autores de su época una enorme influencia, en tanto trazo de un marco de influencias bien definidas, entre las que se encontrarían los pensamientos y filosofías orientales, que en el caso de Serge Pey habrían de reconocerse en las cosmovisiones de pueblos indígenas como el *wixarika*.

En la obra de Serge Pey, la etnopoésía permite sembrar, en un contexto cultural ajeno, una simiente de otro mundo simbólico, para así activar en la memoria colectiva europea un pasado mitológico sumergido, o en palabras del autor “los trazos balbucientes de mis bosquejos de memoria” (Pey, 63).

Como se advirtió antes, el contacto cercano entre la oralidad y la escritura, a través de la propuesta de Jerome Rothenberg, incluyó a la etnopoésía como una alternativa para profundizar en este espacio literario híbrido. Rothenberg, hijo de inmigrantes polacos y judíos, nació el 11 de diciembre de 1931 en Nueva York. El poeta americano es descendiente del rabino alemán Meir of Rothenburg; este arraigo religioso, hizo que una parte considerable de sus investigaciones estuviera ligada a la búsqueda del campo híbrido entre oralidad y literatura dentro de la cultura judía. Prueba de lo anterior, está consignado en el prefacio a *The book, Spiritual Instrument*, publicación en la que ofició como editor:

“A causa de esto, empecé a trabajar por mi cuenta en *A Big Jewish Book (Exiled in the Word*, en la posterior versión revisada), donde pude concentrarme en lo escrito y, partiendo de ahí, en lo oral, esto con una fuerte consciencia de cuán central era el libro en ese contexto altamente cargado y, algunas veces, sobre-determinado. Y allí encontré el mismo juego –entre Torahs orales y escritas-, adentrándome no sólo en mi propio trabajo sino también en el de otros contemporáneos y amigos:

Meltzer, Hirschmann, Duncan, Schwerner, incluso uno, digamos, como Jabès, tan centrados en “el libro” estamos que olvidamos el valor casi equivalente que su trabajo da a “la voz” (Rothenberg, 8).¹⁹

Con *Technicians of the Sacred: A Range of Poems from Africa, America, Asia and Oceania*, estableció en firme lo que denominó *ethnopoetics*. En este trabajo, Rothenberg compila una ingente cantidad de poesía de muchos lugares y culturas diferentes, incluyendo también poesía visual y sonora, así como textos y escenarios para eventos rituales. Gran parte de la poesía de Rothenberg está caracterizada por manifestar una intención recurrente sobre la experiencia tribal, rescatando elementos transversales dentro de las expresiones orales de los pueblos indígenas con quien ha convivido. Como consecuencia de este rasgo, es posible encontrar en su obra numerosos juegos vocales -como por ejemplo versos onomatopéyicos, que pretenden representar sonidos ligados a un canto chamánico, o a una experiencia de índole extática. Lo anterior se representa claramente en un poema suyo titulado “La santita de Huautla”. El poema está dedicado a María Sabina, mujer de profundos conocimientos chamánicos de la etnia mazateca, pueblo indígena asentado en las inmediaciones de la sierra mazateca, en el estado de Oaxaca-México. María Sabina vivió casi toda su vida en su pueblo natal Huautla de Jiménez. Su reputación como curandera es ampliamente conocida en México y en el resto del mundo, debido a la popularidad, nociva incluso²⁰, de sus poderosas prácticas. En la sierra mazateca crecen abundantemente los hongos alucinógenos, que María Sabina denominaba *niños de luz*; la ingesta de estos ocasiona en el consumidor intensas visiones, y el objeto del uso ceremonial de ellos, tal cual lo hacía María Sabina, era el de curar enfermedades tanto físicas como espirituales. Este uso continuado de plantas de poder tiene la misma resonancia en otras culturas como los *wixaritari* y los pueblos yagceros del Amazonas. Al igual que en Rothenberg, en la poesía de Serge Pey se encuentra un especial lugar dedicado a resaltar esa experiencia

¹⁹La traducción del inglés ha sido hecha por mí. A continuación el texto en su versión original “For that, I struck out on my own in *A Big Jewish Book* (later revised as *Exiled in the Word*), where I could focus on the written alongside –and drawing from– the oral, and with a strong awareness of how central the book was in that highly charged, sometimes over-determined context. And I found the same play –between oral and written torahs– entering not only in my own work but that of other contemporaries and friends: Meltzer, Hirschmann, Duncan, Schwerner, even one, say, like Jabès, so centered on “the book” that we forget the almost equal value that his work gives to “the voice”” (Rothenberg, 8).

²⁰Robert Gordon Wasson, banquero y micólogo, tuvo un acercamiento muy estrecho con la curandera mazateca, sin embargo, su excesiva vocación como investigador llevó a que sus publicaciones y estudios abrieran una puerta demasiado grande al mundo de María Sabina. Esto ocasionaría que su práctica chamánica se popularizara tanto, que atrajo a cientos de personas de diferentes latitudes del mundo a recibir su medicina. Muchas de las personas que se acercaban a ella lo hacían con el ánimo de vivir una experiencia psicodélica intensa, y no realmente para vincularse a la práctica curativa, herencia de sus ancestros. Con el tiempo esto produciría un cansancio físico y espiritual considerable en la curandera.

extática con pueblos indígenas... Para el caso de Pey la experiencia tiene lugar con los chamanes huicholes de la Sierra Madre Occidental Mexicana. El trasfondo que suscita la experiencia extática es el mismo, aunque en un caso la planta de poder vinculante sea un hongo, y en el otro un cacto (peyote).

El poema dedicado a la mujer curandera María Sabina, reúne elementos claves de la propuesta poética de Rothenberg, y que por supuesto tendrán resonancia en la poética de Pey. El uso de lenguaje onomatopéyico (contenido oral del poema) y la referencia constante a un escenario tribal, con menciones específicas de una tradición indígena, pueden rastrearse en este poema. Esta obra se encuentra en un libro titulado *That Dada Strain*, publicado en 1983, en el que se resume su concepción híbrida al respecto de la poética indígena, “Rothenberg reconoce en la poética indígena una analogía con la experiencia Dada”²¹. Kenneth Rexroth afirma que la obra de Rothenberg es un proceso, “nadie que esté escribiendo ahora ha cavado más hondo en las raíces de la poesía”²². El poema completo dedicado a María Sabina es demasiado extenso para citarlo entero, por lo que nos limitamos a mencionar un aparte en el que consideramos se encuentran representados los rasgos más significativos de la corriente impulsada por Jerome Rothenberg y continuada por Serge Pey, la etnopoésía.

“tú mujer de lo alto del cerro
tú mujer santa [...]
[...] tú mujer mártir
tú mujer espejo
tú mujer tigre
tú mujer lenguaje
tú mujer flor [...]
[...] tú mi madre pastora
(dice)
oh madre de la savia (dice)
madre del rocío (dice)
madre de los pechos (dice)
madre de la cosecha
tú madre rica

²¹Tomado de <http://epc.buffalo.edu/authors/rothenberg/esp/#dada>). Consultado en Abril de 2014.

²²Ibidem.

erguida ahora visible y sonora
ante nosotros
ja ja ja
jo jo jo
jo jo jo
ji ji ji
ssi ssi ssi
jham jham jham
dice y se levanta
a solas perdida
el espíritu errante a través de América”
(Rothenberg,)²³

Como ya se mencionó, la publicación de la revista *Alcheringa* constituyó un momento crucial para el establecimiento firme de la etnopoésía como corriente literaria. En este trabajo conjunto de Rothenberg y Tedlock se abrió un espectro muy amplio con respecto a las posibilidades de la poesía oral y performances narrativos de pueblos tribales. Según Dennis Tedlock, para la consideración efectiva de esta poética es necesario tener ciertos criterios claros, sobre todo con respecto a la circunstancia temporal y estética de los contenidos literarios que se exploran bajo esta tendencia. En primera medida, resulta errático presumir que las fuentes que originan estas manifestaciones poéticas se encuentran distantes en el tiempo, en tanto que la tradición que origina estas exploraciones, se encuentra viva en el corazón de los pueblos tribales que las producen como parte vital de sus culturas. Asimismo, es necesario que el lector intente acercarse a la etnopoésía, considere esta tradición poética tan sofisticada como la de Occidente.

Como señala Tedlock en su intento por definir la etnopoésía, advierte que esta corriente es:

“una poética descentrada, un intento de escuchar y leer las poesías distantes de otros, fuera de la tradición occidental tal cual la conocemos ahora. Para tener alguna esperanza de estar fuera de esto, debemos dejar a un lado cualquier idea que podamos tener sobre una proveniencia lejana de estas poesías, o de gente del tiempo actual que de alguna manera viven en el pasado, o que necesariamente

²³Tomado de <http://epc.buffalo.edu/authors/rothenberg/esp/#dada>

se asemejen a Homero, o que serán menos complejas que las poéticas occidentales o metropolitanas, o que habrán sido producidas en alguna clase de aislamiento de otros idiomas o culturas”²⁴

En este contexto, es muy importante reconocer que la labor del etnopoeta, no resuena únicamente en un escenario aislado lingüística y culturalmente, toda vez que, la conciencia sobre una poética tribal surge en el seno mismo de la civilización occidental, en el justo momento que se reconoce de manera significativa, la vecindad existente ente la riqueza cultural que brota de los textos orales de las sociedades indígenas y la vocación creadora del poeta occidental. Esta vinculación nutre de manera fundamental a la obra de Pey. Otro aspecto sobre el que Tedlock reflexiona, y sobre el cual queremos indagar, es la cuestión homérica en relación con la vertiente de la etnopoésía. Sugerimos que tanto la tradición oral de los pueblos indígenas, como la tradición literaria occidental, tienen como simiente una misma experiencia. Carlos Montemayor, prestigioso académico mexicano, afirma que la conservación de conocimientos ancestrales por medio de cantos, conjuros, plegarias, rezos, etc., es una de las funciones primordiales de la tradición oral (7). En este orden de ideas, resulta inobjetable una consideración semejante sobre el nacimiento de la tradición literaria occidental. La conservación de sus principios y el posterior desarrollo de sus revelaciones, tuvo lugar también en una simiente en la que las tradiciones orales eran de substancial importancia.

“Olvidamos que las dos obras cumbres de la “literatura” de Occidente, *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero, surgieron antes de la invención del alfabeto y, por tanto, son producciones de una sociedad ágrafa. Estas obras homéricas son los ejemplos notables del arte de la palabra entendido como una construcción compleja que no requiere de la escritura para fijarse ni transmitirse. Fueron poemas destinados a la recitación y elaborados y conservados por tradición oral durante siglos”. (Montemayor, 8)

La etnopoésía, en sentido extenso, reconoce un lugar en la experiencia poética occidental, (esto es que provenga de autores occidentales) a las tradiciones orales de pueblos tribales. El reconocimiento de este lugar subyace a un proceso en el que el texto oral se transforma en texto escrito. Este proceso de tránsito que conforma la experiencia etnopoética, encuentra su origen en la convergencia de múltiples disciplinas, como por ejemplo la lingüística, la antropología y la literatura misma. Pey considera en su

²⁴El texto original en inglés se encuentra en <http://epc.buffalo.edu/authors/tedlock/syllabi/ethnopoetics.html>

prolegómeno a *Nierika*, que las obras etnopoéticas no son una traducción literal de las experiencias orales y rituales de los pueblos indígenas que en ellas resuenan, rasgo en el que coincide este estudio. Por supuesto que debe considerarse como aspecto primordial esta fuente, sin embargo, la labor del traductor, escritor, etnógrafo, es también de importancia crucial en la conformación de las obras que de esta poética surgen.

La labor de Rothenberg no sólo se limita a la escritura creativa. Su profusa producción también acoge campos como la edición y compilación de antologías, y la traducción de textos del alemán al inglés de poetas alemanes renombrados como Paul Celan y Günter Grass. En el prólogo ya citado, se menciona uno de los rasgos primordiales de la carrera de Rothenberg, y que como muchas otras de sus propuestas, originó el ánimo de publicar dicha compilación que indaga en el libro como instrumento espiritual,

“Lo que Guss y yo nos propusimos, fue ensamblar un número tal de expresiones: ejemplos históricos y contemporáneos de culturas (tanto letradas como orales) que ofrezcan visiones alternativas del libro, correlacionadas con experimentos mallarmeños y post-mallarmeños.” (Rothenberg y Guss, 8)²⁵

Una renovación completa, no sólo en la concepción del libro, sino también en la del poema, es evidente en la propuesta del autor norteamericano. A partir de esta renovación, muchos elementos empiezan a considerarse como fundamentales en la construcción de la obra literaria, entre ellos encontramos expresiones y momentos del poema que aparentemente podrían desproveer a la obra de un carácter estrictamente lógico-cartesiano. El mismo Rothenberg, en un texto titulado *Programa 3* de 1968²⁶, resume lo que para él representan los límites del poema, proponiendo una extensa amplitud en lo que concierne a sus intentos y proyecciones.

²⁵El texto original en inglés a continuación: “What Guss and I set out to do, then, was to assemble a number of such rhymings: historical and contemporary instances from cultures (both literate and oral) that offered alternative visions of the book, set side by side with Mallarméan and post-Mallarméan experiments”

²⁶La fecha de este escrito no puede considerarse casual. El profundo movimiento cultural, social y político que sacudió a Francia durante mayo y junio de dicho año, tuvo repercusiones enormes en los modos en que la sociedad, mayoritariamente de jóvenes, empezó a concebir las manifestaciones artísticas. No afirmamos que la poética de Rothenberg, y por extensión la de Pey, surgió únicamente de este fenómeno histórico, sin embargo, es notable la influencia masiva en las diferentes esferas de la sociedad, de un movimiento tan contundente. Veremos que el mayo del 68 y la generación beat son influencias primordiales en la concepción política y estética de la obra de Serge Pey.

“[...] Busco nuevas formas y posibilidades, pero también maneras de presentar en mi propio lenguaje las posibilidades más antiguas de la poesía que se remonta a las culturas primitivas y arcaicas que han estado abriéndose a nosotros en los últimos cien años.

Muy recientemente he estado traduciendo poesía indígena americana (incluyendo las sílabas “sin sentido”, las distorsiones de las palabras y la música) y he estado explorando mis propias fuentes ancestrales en el mundo de místicos, ladrones y locos judíos.

Creo que en la poesía todo es posible y que nuestros tempranos intentos “occidentales” para definirla representan un fracaso de percepción que ya no tenemos que tolerar” (Rothenberg).²⁷

Del mismo modo que la etnopoésía encuentra principio en una mixtura muy amplia de disciplinas, así también su transmisión está representada en múltiples maneras y procesos. Siendo que, las sociedades tribales y ágrafas no cuentan con un mecanismo de escritura legible para la sociedad occidental, la fusión de muy diferentes recursos es necesaria para representar de la manera más viva posible, la experiencia etnopoética.

Sin considerarse etnopoeta, en *El arco y la lira*, Octavio Paz afirma que “una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de palabras. La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien la subraya.” (18). Asimismo, la etnopoésía encuentra lugar y expresión en esa multiplicidad de maneras, donde la clasificación no ocupa un lugar realmente importante, sino que en el intercambio de sensaciones y expresiones, se logra recrear una experiencia poética legítima. Tedlock refiriéndose a esto que hemos denominado como maneras de transmitir la etnopoésía, afirma que “el énfasis [el de la etnopoésía] se ha hecho en performances en las que el hablar, el canto o la voz da forma a proverbios, adivinanzas, maldiciones, lamentos, alabanzas, oraciones, profecías, anuncios públicos y narraciones”²⁸.

En este mismo orden, Dennis Tedlock afirma que para cualquier practicante de la etnopoésía, es necesario considerar la relación entre performance y los textos, como un campo propicio para la experimentación. Por ejemplo, algunos textos que fueron hechos en la era de la escritura a mano y publicados como prosa, son reformateados y/o retraducidos con el fin de explorar con mayor profundidad sus rasgos poéticos (ibíd.). La experiencia

²⁷ Disponible en línea en <http://epc.buffalo.edu/authors/rothenberg/esp/>

²⁸ El texto original en inglés se encuentra en <http://epc.buffalo.edu/authors/tedlock/syllabi/ethnopoetics.html>

poética que propone esta corriente, como ya se ha afirmado, no está ligada únicamente a la publicación escrita, ni al arte literario. En este fenómeno poético, las experiencias sonoras tienen un rol muy importante. Las grabaciones, por ejemplo, no son únicamente utilizadas como un archivo sonoro del cual se extrae una información específica, sino que se exploran tanto como sea posible. El uso de estas, para la creación de partituras a utilizar en determinados performances, es característico de la labor del etnopoeta. Las partituras que se utilizan en la etnopoésía no toman en cuenta únicamente los lugares que ocupan las palabras, sino que de manera análoga que en la música, también los silencios, las variaciones en la dinámica (es decir en el volumen), la presencia de efectos de sonido ocupan un lugar en el espacio del texto. Así mismo, el uso de gestos y otro tipo de apoyos, como en las representaciones teatrales, son de fundamental importancia en la transmisión de las obras etnopoéticas. Como vemos, esto reafirma la noción de poesía multidisciplinaria que defiende Paz en su obra mentada.

Con lo anterior se establece la relación entre la trayectoria de Pey y la riqueza performática de su obra. En su trayectoria como poeta, la presencia del performance ha sido muy relevante, sin embargo, este tema será tratado con mayor dedicación en otro momento de esta tesis, puesto que es un elemento vinculante con toda la carga ritual que el autor sostiene en su poética, estrechando su relación con el ámbito ceremonial y sagrado que reconoce en los hábitos del pueblo *wixarika*. Entretanto, queremos citar un fragmento de uno de los poemas de *Nierika* en el que se pueden rastrear rasgos característicos de la etnopoésía:

“Yautahupa
bate aún el
tambor
diciendo el nombre
que mata el nombre
Tumm Tu mm
Tumm Tu mm
Tumm
Tumm
Tumm

(Pey, 185)

Como se aprecia en el anterior segmento, el campo semántico de lo ritual se encuentra representado por el tambor. En un capítulo posterior de esta investigación, se profundizará sobre la importancia que en el contexto chamánico-extático reviste a este instrumento (que por su contexto desborda a la mera expresión musical); sin dejar de lado la importancia de éste en el ámbito específico de los rituales *wixaritari*, pues tal es su influjo, que en su nombre erigen una celebración entera que denominan “Fiesta del tambor” o *Tatei Neixa*. En este momento, basta con poner en evidencia la importancia del tambor en tanto símbolo sonoro del poema. Gracias a la figura del tambor, el poeta transmite su sonido mediante la palabra escrita. El texto *tumm*, representa el sonido que el tambor evoca, y que en el contexto general del poema constituye el rasgo que más está en relación con el ámbito de lo sagrado.

Otro rasgo característico de la etnopoésía, según Tedlock, es el carácter dialógico de sus obras. En primer lugar, se afirma que la noción de un “texto definitivo no tiene lugar en la etnopoésía”²⁹ y en segunda medida que la obra etnopoética presta mucha atención a la dimensión dialógica de sus proyecciones. Esto implica que no existe una voz monológica, usualmente asociada a la poesía, sino que por medio del diálogo entre dos o más voces, el etnopoeta involucra al poema con el “discurso multivocal” (ibíd.), usualmente asociado al ejercicio de los novelistas. De esta manera, el poeta puede originar múltiples maneras de decir algo a su audiencia, o que su audiencia participe como un elemento constitutivo de la obra-poema que se lleva a cabo.

Con el fin de sintetizar, aunque sea muy someramente, la poética y noción sobre poema que en la obra de Rothenberg, y en sentido extenso en las de los impulsores de esta corriente, reside, queremos citar uno que lleva por título *Programa 1*, cuyo autor es el norteamericano En él resume lo que en la obra de Pey veremos manifestado como un uso y atributo constante de los sentidos, donde todos ellos manifiestan su presencia, construyendo el poema en sí. El poeta norteamericano utiliza una metáfora sumamente interesante, en la que se explica la manera en que el poema, luego de varios niveles, se origina a partir de la imaginación, del movimiento de ella, siendo la fuente primaria de este movimiento la libertad.

²⁹El texto original en inglés se encuentra en <http://epc.buffalo.edu/authors/tedlock/syllabi/ethnopoetics.html>

“El poema es el registro de un movimiento de la percepción a la visión.
La forma poética es el patrón de ese movimiento a través del espacio y el tiempo.
La imagen profunda es el contenido de la visión emergiendo en el poema.
El vehículo del movimiento es la imaginación.
La condición del movimiento es la libertad”

(Rothenberg, *ibíd.*)³⁰

Presencia indígena en la etnopoésía:

El panorama de esta tendencia poética, como lo refleja la palabra de Rothenberg, tiene raíces tanto antiguas como recientes. La corriente de la etnopoésía encuentra inspiración en dinámicas ancestrales, en hábitos y ritualidades muy antiguas de pueblos no insertos en las dinámicas culturales de Occidente. Sin embargo, el hecho de que el contacto *sensible* a partir de las independencias de América, ocasionó que viajeros europeos de origen no hispánico entraran en contacto con sociedades que no habían tenido la oportunidad de hacer parte de su bagaje intelectual. Dicho contacto ocasionó que toda esta apertura esté generando una profunda revolución en la concepción de las estructuras literarias, específicamente las relativas al ejercicio poético. Con el contacto sensible, hacemos referencia a un acercamiento al ámbito indígena distinto al que condujo el nefasto proceso de la conquista y la colonia, y muy diferente de la antropología. Se sabe sobre la complejidad de esos primeros contactos, en los que el exceso y la avaricia fueron protagonistas indiscutibles; la consideración sobre todos los pueblos indígenas, fue ejercida a través de una violencia física y epistémica; la aniquilación de civilizaciones enteras, como la muisca del altiplano cundiboyacense, fue el principal resultado.

Este acercamiento impositivo, violento e inhumano, produjo que gran parte de la riqueza cultural precedente, fuera objeto de múltiples transformaciones que, en muchos casos, culminaron con su desaparición, con excepción de algunos rasgos aislados que quedaron encubiertos, como ocurrió con el libro sagrado de los mayas, el Popol Vuh, donde la escritura de los glifos está cubierta por una espesa capa de escritura alfabética. La llegada del hombre blanco a América, estuvo rodeada de un profundo desconocimiento y una plena

³⁰Disponible en línea en <http://epc.buffalo.edu/authors/rothenberg/esp/#silence>

inconsciencia con respecto a estas civilizaciones. Ante una marcada diferencia de visiones de mundo, el hombre blanco reaccionó, la mayoría de las veces, con un ánimo pérfido en el que el principal propósito fue el enriquecimiento, lo que condujo a la aniquilación del otro. Estos procesos conflictivos llevaron a que aparecieran fenómenos culturales híbridos, donde lo amerindio, lo europeo e incluso lo afro, se mixturara de una manera difícil de predecir, pues la escritura alfabética se convirtió también en una herramienta de resistencia para las mismas sociedades indígenas. El ejemplo más destacado quizá sea los Códices de México, pintados por artistas aborígenes.

En Occidente, el libro se considera como una herramienta que garantiza la transmisión y preservación de la cultura; este proceso constituye una de las cuestiones más importantes en cualquier sociedad, puesto que por medio de esta perduración, el conocimiento, e incluso las creencias de los pueblos, pueden ser transmitidas a través de los tiempos, generando una constante retroalimentación epistémica entre los miembros de una sociedad y sus predecesores. En las sociedades ágrafas, es decir que carecen de un sistema de escritura referencial como el nuestro, estos procesos de plasmación del conocimiento han tenido características diferentes. Entre los indígenas mexicanos, por ejemplo, la presencia de los códices fue determinante para la transmisión de los conocimientos de cada una de las civilizaciones allí florecidas. La función del libro en Occidente y el códice en sociedades como la maya, por ejemplo, es la misma, ambos comparten el mismo fin. Sin embargo, sus características específicas se diferencian con bastante amplitud, y a su vez, sugieren una reformulación de lo que representa el acto de escribir.

En Occidente, se asocia usualmente el ejercicio de la escritura únicamente al uso de la palabra, de la grafía tal cual la hemos concebido desde los inicios de nuestro legado cultural. Es muy limitada esta consideración. El horizonte de expresión humana abarca muchos más aspectos y posibilidades, no en vano, estos códices mencionados están hechos fundamentalmente de imágenes, que están en la misma facultad de transmitir lo que un libro concebido a la usanza occidental pudiere. La mayoría de los poemas de *Nierika*, se encuentran acompañados por elementos pictóricos, que complementan lo que la palabra escrita manifiesta, y a su vez, representan la visión misma, que la voz poética está tejiendo a través de los efectos de la planta de poder en contexto (el *híkuri* o peyote). Estas

reflexiones encontrarán un espacio más apropiado en el segundo y tercer capítulo de esta investigación.

Por otro lado, a medida que las etapas históricas más coyunturales se agotaban, este imaginario se empezó a transformar, al punto de que el otro, el indígena, empezó a ser considerado, al menos por algunos sectores de la sociedad occidental, desde una perspectiva mucho más integral. En la cultura subyacente a los pueblos indígenas del continente americano, se empezó a reconocer una vitalidad valiosa, una suma de potencias socioculturales de relevancia considerable. De esta manera, es que afirmamos que el contacto empieza a sensibilizarse, puesto que ya no es la violencia propia de la conquista o la colonia, o del siglo XIX, la que guía la experiencia de contacto con ellos. De hecho, en muchos sectores de la sociedad actual, tales como las investigaciones antropológicas y literarias posmodernas, lingüísticas, se concibe esta relación más como un empalme, un flujo de saberes y un trabajo compartido, con el fin de profundizar en los rasgos arquetípicos de las visiones de mundo representadas, tanto en el contexto del hombre occidental, como en el indígena. Como ejemplo de lo anterior, encontramos a poetas indígenas contemporáneos como Gabriel Pacheco, Fredy Chikangana y Hugo Jamioy, cuya labor se trasvasa desde la cultura oriunda de cada uno, para expresarse en el centro de la cultura, por decirlo de algún modo, “literariamente” más activa, es decir, la occidental.

Los poetas indígenas han salido del centro de sus experiencias y culturas, para entablar un diálogo intercultural con todo lo que Occidente ofrece para el proceso de conformación de sus obras. Jamioy es un estandarte de este fenómeno, una voz activa en la interculturalidad que supone este profundo diálogo entre una ancestralidad nutrida por la palabra de los mayores y el ejercicio de la escritura tal cual la concebimos en Occidente. Los poetas indígenas contemporáneos, escriben conscientemente, desde un espacio en el que se manifiesta la necesidad de dinamismo e intercambio. Jerónimo Salazar Molano, en el proyecto de investigación titulado *Antigua y nueva palabra en la obra de Hugo Jamioy Juagibioy*, se acerca a la obra del poeta indígena desde la perspectiva antes comentada. Su investigación, aborda ampliamente la experiencia oraliteraria, vinculándola de manera muy cercana al análisis de la obra de Jamioy. En este estudio, se nos presenta una perspectiva sobre el estado en el que la poesía indígena contemporánea, ha encontrado una posibilidad

de existencia, gracias a la apertura e intercambios culturales que se han dado en las últimas décadas. En una cita de Hugo Jamioy que Salazar nos facilita, se ve claramente la manera en que este fenómeno cobra presencia:

“Ninguna cultura o lengua es estática. Las lenguas indígenas nuestras tienen necesariamente que adaptarse a los cambios culturales y lingüísticos, de lo contrario nuestros relatos orales, si no los recreamos, corren el riesgo de que se pierdan o se petrifiquen. Para ello tenemos que conocer los métodos de la traducción literal y literaria. Ambos métodos enriquecen los métodos y los hacen más accesibles, tanto a aquellos que las mantenemos vivas, como a aquellos que las sienten como propias, aunque no descendan de una lengua y cultura originaria. En eso estriba transitar de la oralidad a la oralitura, ya que esta última es una forma de actualizar nuestra literatura oral”. (Jamioy, *apud* Salazar, 31).

En este orden de ideas, autores como Jamioy, establecen en un marco bien definido las intenciones poéticas de sus obras, asumiendo como parte central de su experiencia poética, la realidad actual de los pueblos indígenas, sin menoscabar todo el sustrato mítico ancestral que subyace a sus vidas y legados. En esto se resume la poética del autor indígena que nos sirve como referente, la antigua palabra corresponde en la obra de estos autores a la raíz de las culturas, a la semilla primigenia habitante de un tiempo muy antiguo. La nueva palabra, por su lado, corresponde al fruto de esa simiente prístina, al presente, a la palabra que deriva de las circunstancias específicas que generan reflexiones e intercambios interculturales, cuya fuente comparten poéticas como la de Jamioy, como la de Pey.

En el siguiente poema, del poeta camëntsa Hugo Jamioy, vemos de manera explícita la noción sobre poesía (elemento central de nuestro análisis en la obra de Pey) que reside en su obra, y que de algún modo vitaliza mediante contraste el objeto de nuestra búsqueda, que es la aventura de una poética, que aunque diste en muchos aspectos de la del autor indígena, se encuentra tejida también bajo la urdimbre de un hálito ancestral inobjetable:

“Somos Danzantes del Viento

La poesía
es el viento que habla
al paso de las huellas antiguas

La poesía

es un capullo de flores hecho palabra;
de su colorido brota el aroma
que atrapa a los danzantes del aire

En sus entrañas guarda
el néctar que embriaga al colibrí
cuando llega a hacer el amor

La poesía es la magia de las orquídeas
Sus bellos versos hechos colores
se nutren de la vida pasada de los leños viejos

La poesía
es el fermento de la savia para cada época
los mensajeros llegan, se embriagan y se van
danzando con el viento”

(Jamioy, 61)

Este precepto es de gran importancia para cualquier estudio que quiera profundizarse sobre los modos de vida y de expresión generados dentro de las sociedades amerindias. Por ejemplo, en mi caso, la percepción del otro ha tenido una importancia transversal; este proyecto me ha exigido operar una transformación en mis propios conceptos sobre la literatura, y en especial sobre la poesía, donde la oralidad y la ritualidad se vuelven una exigencia para develar el ámbito de lo sagrado. Mi propia experiencia de interpretación es un reflejo especular de la de Serge Pey. Su vivencia de contacto y el modo honroso y dignificante, con el cual emprende un proyecto poético como un juego de traducción cultural, les permite a los lectores europeos sentir ese hálito ritual y religioso perdido en los modelos modernos seculares. De esa manera, construye puentes discursivos que borran el espejismo de diferencias radicales, su poesía muestra a un ser humano desnudo ante un universo que lo desborda. Tal situación, implica una recuperación de lo sagrado, como la única manera de construir un ámbito histórico dotado de un sentido no comprometido directamente, con los imperativos del mercado y la globalización. Lo

anterior, es una de las metas principales de esta tesis, y también, como se sugirió antes, del autor que estamos estudiando.

Serge Pey en el prólogo a *Nierika* advierte que la escritura de su libro, que reagrupa los poemas de la “contramontaña”, es un homenaje al pueblo de los iniciados de la Sierra Madre. Por supuesto que se está refiriendo al pueblo *wixarika*, cuya cosmovisión es un eje substancial de esta investigación. En este orden, se afirma que la simiente esencial de esta pesquisa, y de la obra objeto de la misma, se encuentra tejida, desde una percepción liada con el respeto profundo hacia un diálogo inmerso en territorios ancestrales de pensamiento. Tales reflexiones, resonarán en los recodos más hondos del sustrato mitológico que sostiene el sentir poético, guía de la aventura secreta de Pey en la poesía, y de la mía como investigador de su obra y visión.

II

Consideraciones sobre el vínculo entre poesía y chamanismo en la obra de Serge Pey

El éxtasis no se manifiesta como imagen, ni como idea o concepto. Es, verdaderamente, lo inefable expresándose inefablemente. El idioma ha llegado, sin esfuerzo, a su máxima tensión. El verso dice lo indecible. Es un tartamudeo que lo dice todo sin decir nada, ardiente repetición de un pobre sonido: ritmo puro.

Paz



Imagen 2

Poesía y chamanismo: aspectos generales, experiencia mágico-religiosa y chamanismo wixarika:

La experiencia poética está ligada a una ingente cantidad de expresiones. La expansión del lenguaje a través del Verbo es una de las más importantes, una de las que mayor soporte ofrece a la aventura en sí misma que el oficio de la escritura sugiere. Las relaciones, que al interior de la experiencia poética se pueden establecer, van desde el campo de lo intelectual, la exploración de la subjetividad, hasta las profundidades

insondables de la experiencia mística y espiritual. Sin embargo, es claro que para quien se aventura escribir poesía, una de las motivaciones más importantes surge desde el fondo de sus emociones y experiencias culturales, dejando una huella profunda en su memoria viva. Esta suerte de recreación no es meramente interpretación o representación de un mundo externo, sino una experiencia fundante capaz de transformar la realidad que circunda al poeta.

Octavio Paz se refiere a la actividad poética como una “operación capaz de cambiar el mundo” (13), lo cual resulta coherente, en la medida que por medio del ejercicio poético, se revelan escenarios de nuestro ser interior que por otros medios resultaría imposible. Esta aventura reveladora hacia el interior de nuestros ser, transforma la realidad de la que hacemos parte. La poesía es, en gran parte, una apertura profunda hacia la naturaleza de nuestro interior, y manifiesta la manera en que éste se relaciona con su contexto y con los imaginarios colectivos. Por medio de la experiencia poética, es posible liberar pesadas cargas espirituales, es un medio de expresión vinculante con lo más hondo de nuestra conciencia.

Para Wellek y Warren el sentido de un poema está constituido por una serie de estructuras, y la central y más importante está conformada por la secuencia de la imagen, la metáfora, el símbolo y el mito (21). La relación entre estos cuatro conceptos define el tipo de expresión de la poesía, y por tanto, el sentido de la poesía misma. Con base en esta relación continuada, es posible establecer una representación más clara de lo que implica el fenómeno poético al cual pretendemos acercarnos. Con respecto a la imagen dentro de la poesía, los autores mencionan que es:

[...] una sensación, o percepción, pero también “representa”, remite a algo invisible, a algo “interior”. Puede ser presentación y representación al propio tiempo [...] la imagen puede darse como “descripción” o bien como metáfora” (Wellek y Warren, 224). Sin embargo, la imagen no está relacionada únicamente con el ámbito de lo visual, y además, su concepción abarca resueltamente el campo de la metáfora y el símbolo, siempre y cuando persista y se reitere (225).

Con respecto al símbolo, su razón principal como concepto está en posibilitar la relación de significación entre dos o más cosas, es decir, “algo que representa a algo distinto” (Wellek y Warren, 224). El último elemento de la secuencia mencionada es el que

más interesa a este acercamiento, pues en su contexto, se encuentra elaborada la poesía de Pey y su experiencia de estrecha relación con una visión particular de mundo. Nos referimos al mito, término que ha sido sumamente importante en la conformación y ruptura que propone la poesía contemporánea, y en general, el arte en su extensión más luenga.

El mito, usualmente se contrapone a la experiencia de la razón, al *logos*, a la comprensión del mundo mediante un mecanismo vinculado preferencialmente a la experiencia lógica. Sin embargo, y de manera imprudente, también se ha asociado a la ficción, ausencia de verdad o falsedad. La concepción mítica del mundo, es un aspecto transversal en la conformación de las cosmovisiones indígenas, pues alrededor de la narración del tiempo originario, se construye el presente de cada uno de los pueblos. En el mito, recae toda la confianza y la voluntad que sostiene el presente de un pueblo, cuya vida se funda en la creencia, de que en el presente se está reviviendo la hazaña mítica de las deidades que originaron la vida. Ese es el caso del pueblo *wixarika*, cuyas prácticas y mitos son primordiales en la conformación de *Nierika* y otros momentos de la obra de Serge Pey.

Según Wellek y Warren:

[...] el mito sigue al ritual y es correlativo de éste; es “la parte oral del ritual; el argumento que el ritual representa”. El ritual es ejecutado en nombre de la sociedad por su representación sacerdotal, con el fin de prevenir o propiciar algo [...] mito viene a significar toda historia anónima en que se refieren orígenes y destinos: la explicación que una sociedad brinda a sus jóvenes de por qué el mundo existe y de por qué obramos como obramos, sus imágenes pedagógicas de la naturaleza y el destino del hombre” (227).

En el caso de la sociedad *wixarika*, la relación entre mito y ritual se encuentra explícita de manera muy clara. Los huicholes son uno de los pocos pueblos que aún habitan esta tierra, cuyos actos rituales ejercen un acto explícito de representación de un tiempo original. Uno de sus hábitos rituales más impactantes es la peregrinación a Wirikuta. El objetivo de sus peregrinaciones, no es otro que vivir nuevamente lo que los dioses en tiempos arcaicos vivieron e hicieron; al punto de asumir ellos mismos la personalidad, el nombre y actitud de la deidad que les corresponda, de acuerdo a su circunstancia específica de vida. Este aspecto es asombroso, puesto que deja entrever el grado de pureza que aún conservan sus tradiciones, toda vez que, el contacto que han tenido con la civilización

occidental, pese a haber afectado sus estructuras sociales, ha sido mermado y no ha contagiado gravemente la experiencia religiosa y mítica que los sostiene como sociedad.

Establecida la relación entre mito y ritual, es necesario para el objetivo de esta investigación, que el campo de expansión de la relación misma se amplíe. En el fenómeno poético que estamos explorando, es decir, el de la poética de Serge Pey, esta relación tiene un vigor particular. Los poemas de *Nierika* están formulados desde aspectos específicos, en tanto que exploran no sólo la mitología *wixarika*, sino la potencia ritual de la poesía, en la que la búsqueda de una experiencia integral, que involucre la participación de no sólo el ejercicio de la escritura, es un horizonte de construcción muy importante. En este orden de ideas, la relación entre el fenómeno poético en sí, y la experiencia ritual-mítica debe ser esclarecida en la obra del autor que estudiamos. A continuación se presenta el fragmento de un poema en el que elementos de esta índole pueden reconocerse.

“Y veo a mi
Bisabuelo
que me conduce por
el camino de las
palabras [...]

Y veo una visión
que se eleva arriba
de los árboles [...]

Y veo el camino
suspendido que lleva a
la tierra de los dioses

Y me abren la
camisa para
cambiar mis huesos
por los de un niño
muerto [...]

Y me alzo
en pie sobre mis

hombros
de donde brota su
sangre

Y mi sangre
y tu sangre
que caen de vida en
vida

Jículi-Isla-Peyote”

(Pey, 151)

El poema lleva como título *Visión del remplazo de los huesos*. La exploración que se realiza en este fragmento, tiene que ver con la experiencia mística, la búsqueda de una visión profunda que arriba al visionario por medio de una práctica específica, en este caso la ingesta de una planta de poder. El consumo de las plantas de poder está asociado a un contexto ritual, en tanto que constituye una práctica religiosa de algunas comunidades indígenas. En el caso que nos concierne, el poema hace referencia a este tipo de prácticas en la etnia *wixarika*. Para los huicholes, el peyote o *hikuri* (jículi), constituye un núcleo de conocimiento y orientación sumamente importante, pues a través suyo el aprendizaje chamánico de sus líderes (*mara'akate*) tiene lugar, así como la toma de las decisiones importantes y el objetivo de sus peregrinaciones y ofrendas.

La visión que inspira al poema citado, surge de esta práctica ritual. De esta manera, se entiende que en *Nierika* habitan poemas relacionados con este concepto, tan importante en la estructura del chamanismo y las prácticas rituales en general. No en vano, el título completo del libro-poema que estamos trabajando es *Nierika: cantos de visión de la contramontaña*. La contramontaña, en este título, hace referencia a un lugar sagrado para los *wixaritari*, y la visión a lo que la medicina del peyote, del Divino Luminoso, entrega a quien asiste ritualmente a su celebración. El espíritu de la medicina habita cada uno de los poemas de Serge Pey, pues estos fueron concebidos en el centro de la experiencia misma, en la traducción de la profundidad mística que este contacto con lo invisible generó.

Otro aspecto significativo que se desprende de la lectura del poema, es la relación con el suceso meramente mitológico. La primera estrofa, en la que se invoca al espíritu de un Bisabuelo que conduce a su descendencia a través de un camino de palabras, es la manera en que el poeta manifiesta, que su poesía está siendo tejida desde un lugar respetuoso y sabedor de la ancestralidad a la que se refiere. El espíritu de la medicina del *híkuri*, dentro de la etnia huichol se encuentra representado por un venado azul, y aunque este tema será indagado con mayor profundidad más adelante, queremos advertir que a este espíritu cuyo nombre es Tamatsi Kauyumari, se le nombra con el apelativo de Bisabuelo, con el fin de que en él mero nombramiento de su apelativo, denote solemnidad y sabiduría.

Concebida la relación entre poesía, mito y ritual, surge inevitablemente un horizonte algo más específico, la experiencia mística y la magia. Analizando estos tópicos, pretendemos hacer notar la relación que existe entre la experiencia poética y la chamánica, ambas guiadas por el rol del sujeto poeta-chamán. Sin embargo, antes de entrar en lo específico que de esta relación se deriva, es necesario que atendamos una relación más general, que como ya advertimos, surge del contacto entre la poesía y lo mágico. Lo ahondaremos desde dos perspectivas, una orientada por el trabajo de Wellek y Warren y otra por el lirismo profundo de Octavio Paz. “El mito es el denominador común de la poesía y la religión” (Wellek y Warren, 229), advierten Wellek y Warren, y así hemos querido demostrarlo. A través del mito y sus representaciones, tanto la religión como la poesía encuentran un lugar para generarse. Sin embargo, el estudio de los escritores citados va mucho más allá, y en el momento en que se analiza la metáfora en su extensa cantidad de posibilidades históricas, se sugiere una posible división entre metáfora mágica y metáfora mística.

El siguiente fragmento del texto de los críticos literarios citados, clarifica con suficiencia algunos conceptos que nos serán de mucha utilidad en el posterior desarrollo de este capítulo, fundamentalmente lo relativo a la magia y su relación con la poesía (en este caso representada por la metáfora).

Los antropólogos encuentran animismo y magia en las culturas primitivas³¹. El primero trata de conseguir, propiciar, persuadir a los espíritus personalizados; unirse con ellos: los muertos, los dioses. La magia, que es presciencia³², estudia las leyes del poder que las cosas ejercen: palabras sagradas, amuletos, varitas de virtudes, imágenes, reliquias. Hay magia blanca, la de los cabalistas cristianos, como Cornelio Agripa y Paracelso; y hay magia negra, la de los malvados; pero a ambas les es fundamental la fe en el poder de las cosas. La magia toca las artes mediante la forja de imágenes. La tradición occidental asocia a al pintor y al escultor con la destreza del artífice, con Hefestos y Dédalo, con Pigmalión, que puede infundir vida a la estatua. En la estética folklórica, el forjador de imágenes es el hechicero o el mago, mientras el poeta es el inspirado, el poseso, el fecundamente demente. Sin embargo, el poeta primitivo puede componer encantamientos y hechizos, y el poeta moderno puede adoptar, como Yeats, el uso mágico de las imágenes, de imágenes literales, como medio para el uso de imágenes mágico-simbólicas en su poesía. (Wellek y Warren, 245).

La forja de imágenes constituye un rasgo fundamental de tanto la experiencia mágica como la poética, y en este orden, también de la chamánica. En el contexto *wixarika*, los chamanes son forjadores de cantos y palabras, esto los convierte en poetas en el sentido estricto de la palabra. Por medio de su palabra e iluminados por el poder intenso del peyote, crean y entonan su poesía para que a través de la experiencia mística el mundo se reinvente, construyendo cada escenario mediante una vivencia inobjetable en la esfera vivencial de lo mágico-religioso.

A través del lenguaje poético, se recrean nuevas referencias y mundos, así, se extiende algunas veces armónicamente, y en otras veces de formas violentas y contradictorias, la voz más secreta de nuestras vivencias, lo más recóndito de ellas, hacia parajes que advierten su existencia en el mismo instante en que el Verbo los recrea. En la experiencia poética, se condensa una facultad creadora sin precedentes, la posibilidad de labrar en su más íntima realidad, la figuración de mundos nuevos y la encarnación de realidades que operan bajo autenticidades sagradas, malditas, morales, profanas, nostálgicas y creadoras.

³¹Con respecto a este calificativo de “primitivas”, hemos discutido más adelante la versión que de este calificativo nos ofrece Octavio Paz, pues el pensador mexicano lo asocia fundamentalmente a una manera de nombrar peyorativa, elemento con el que estamos de acuerdo. Sin embargo, no pretendemos descalificar los aportes de Wellek y Warren únicamente por la disyuntiva que sugiere utilizar este término de maneras diferentes.

³²La presciencia tiene que ver con el conocimiento de los eventos futuros, lo que va a suceder. Este es un factor completamente ligado a la práctica chamánica y la experiencia mística.

La experiencia poética potencia la confesión. La confesión es motivo y manera de figurar la aventura secreta que implica esta recreación. Y esta confesión no está necesariamente ligada a una forma, a un modo de constituir métricamente una serie de versos, puesto que la experiencia de la poesía transgrede por mucho estas limitaciones. El verso y la rima constituyen el sentido de una manera difusa y profunda. La obra, el poema, no es sino el “lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía” (Paz, 14). Para acercarnos más a la vivencia del fenómeno poético, desde la perspectiva de esta investigación, se deben reformular relaciones básicas que conforman la concepción tradicional de la poesía. La manera cómo el conocimiento se ha preservado en nuestras sociedades no siempre ha sido la misma, los mecanismos para recuperar el pasado, han pasado por diferentes tecnologías asociadas antiguamente a la oralidad, y desde el siglo XV a la escritura. Pey transita estos caminos en sus poemas y performances.

Con base en lo anterior, es importante preguntarnos por el papel de la memoria en la preservación y reconstrucción del pasado, y la manera cómo desde el presente se puede rehacer, desde una perspectiva particular, los acontecimientos de tiempos precedentes. “La memoria, sea individual o colectiva, se forma a través de la percepción sensorial. El oído, la vista y la imaginación son los receptores que captan el mundo exterior y lo introducen en la memoria” (Florescano, 4). La humanidad no ha dependido siempre de la memoria escrita, todo lo contrario, la mayor parte de su existencia ha estado ligada a las culturas orales, a la predominancia de la palabra oral con el fin de preservar y transmitir las experiencias que construían la realidad de cada sociedad. Según Walter Ong, “en una cultura oral, la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente. Éste es un motivo por el cual, para San Agustín de Hipona (343-430 d.C.), así como para otros eruditos que vivieron en una cultura con algunos conocimientos de la escritura pero que aún conservaba muchas huellas de la tradición oral, la memoria cobró tanta importancia cuando abordó los poderes de la mente” (Ong, 42), por lo cual los métodos de memorizar y contar han sido de suma importancia en el establecimiento y transmisión del conocimiento, y la revitalización del pasado.

Los mecanismos de memoria oral empezaron a perder importancia, puesto que la escritura cambió “esas formas de transmitir el pasado e impuso la autoridad del texto sobre el lenguaje oral. El tránsito de la oralidad a la escritura hizo del texto un objeto autónomo, independiente de su creador, que podría ser leído, interpretado y comunicado por otro” (Florescano, 7). Sin embargo, esta relación de imposición se volvería con el paso de los siglos en algo mucho más intenso. Con la aparición de la imprenta, la difusión del conocimiento se vuelve masiva, y múltiples posibilidades de comparación entre versiones de historias y conocimientos aparecen. En este orden, la memoria colectiva empezó a perder importancia, puesto que los recuerdos de la humanidad no eran almacenados en ella, sino en el archivo de papel, cuyo contenido podía ser compartido y acumulado de manera “verosímil”. En palabras de Florescano, tenemos que “la diferencia entre los modos de preservación del pasado de la memoria oral con los desarrollados por la memoria escrita abrió un foso cada vez más ancho entre ambas. El tránsito de la memoria oral a la escrita no solo significó la imposición de la última sobre la primera, sino el ascenso del relato individual producido por el cronista o el historiador sobre la memoria colectiva” (Florescano, 9). Uno de los intentos de Serge Pey que se estudiarán en este capítulo es precisamente la reapropiación de esa memoria oral.

Las complejas relaciones entre oralidad y escritura dentro del poema, constituyen un aspecto básico en la poética de Serge Pey. Para el autor occitano, la poesía no se encuentra separada del fenómeno oral, ni tampoco de los demás sentidos del cuerpo. Es por esto, que frecuentemente la recitación de sus poemas está acompañada por un acto corporal, como por ejemplo, golpear alguna superficie, o zapatear al ritmo de la lectura, o el estrujamiento de tomates o esponjas. Lo anterior, indica las relaciones profundas entre la poesía y la experiencia sensorial radical. Para Pey, la experiencia poética intenta vincular al máximo nivel posible, todas las experiencias sensoriales que conforman el cuerpo humano; por ello, la improvisación permite la liberación de experiencias somáticas radicales. Por ejemplo, uno de sus actos de performance de mayor impacto tiene el nombre de “Alerte radioactive”³³. Este acto consiste en la recitación de un escrito hecho por Serge Pey, quien en compañía de Chiara Mulas realiza el performance. El acto tuvo lugar el 13 de mayo de 2011. En frente del poeta-lector, se encuentra tensada una cuerda de la que penden

³³En el siguiente link se puede apreciar el performance <https://www.youtube.com/watch?v=XBQfa7VGrxw>

aproximadamente veinte bolsas plásticas con agua. Dentro de cada bolsa se encuentra un pequeño pez rojo. En el suelo, y debajo de la línea de bolsas colgadas de la cuerda, son colocadas una serie de imágenes impresas a color, que en el video no se alcanzan a apreciar en detalle, pero que con certeza corresponden a algún contexto crítico, respecto al uso desmedido y pervertido de la radioactividad, y demás acciones humanas que son criticadas en el texto. Adicionalmente, se han colocado un par de baldes en uno de los extremos de las bolsas. A razón de que se trata de un evento público, todas las personas se encuentran congregadas alrededor de la lectura del poema, y la mayoría de ellos portan tapabocas. El texto que Serge Pey recita es el siguiente³⁴:

Alerta radioactiva

Nosotros somos el tiempo que se derrama en los ángeles, nosotros tenemos las uñas volteadas, nuestras manos son de metal líquido adelante de los tanques. Alerta radioactiva el silencio para la paciencia delante de sus ángulos un marrano perfecto se pasea en la carnicería de la luz. Nosotros clavamos bicicletas sobre la noche Alerta radioactiva la gravedad de la araña, nos invita a existir. Nosotros jalamos cuerdas, volteamos toboganes en el alambrado. Nosotros tenemos armas y calcetines. Nosotros vivimos bajo refugios con nuestros perros que nosotros desollamos, cuando tenemos sed votamos cacahuates a los simios y kornflakes de piedra a las abejas. Nosotros podemos sostener una sede, estamos listos, rezamos por medio de parlantes hechos en piel humana. Alerta radioactiva nosotros somos un pelo que amarra a una mariposa en el viento, tenemos peines de fuego, estamos encerrados por la eternidad. Vivimos en un bunker de plástico con música. Nosotros tenemos la alegría a perpetuidad, un pájaro ladra en una jaula, hemos cotizado seguros al infinito. Nosotros vemos la bolsa de valores subir hasta las nubes. Alerta radioactiva, nosotros hemos restablecido la pena de muerte sin haber votado. Estamos preparados a sobrevivir a los que mueren, el silencio de la miel nos hace gritar adelante de colmenas como enterradores de muertos Volveremos a empezar, los controles de seguridad se multiplican en nuestras carreteras Alerta nosotros no volveremos, nosotros nunca hemos vuelto. Salvemos los peces rojos del Japón.

En el momento en que el texto termina de ser recitado, el performance culmina con la violenta perforación de las bolsas mediante agujas. Este acto es determinante en la consecución del poema, puesto que es el momento en que la poética de Pey cobra sentido y realidad, pues su labor transformadora comienza, involucrando a quien recibe la obra. Los espectadores del poema, al observar que si el agua sale totalmente de las bolsas los peces morirían, empiezan a acercarse a tomar los baldes, con el fin de reunir el agua allí y poder

³⁴Tanto la transcripción del texto en francés y su traducción son personales.

salvar la vida de los peces que corren peligro. En el video queda claramente expuesta la manera en que el público se sensibiliza, no sólo por la fuerza y violencia del texto que es recitado, sino porque dicho texto está siendo llevado a una esfera mucho más certera que la del papel y la publicación. La naturaleza de esta obra artística, involucra mucho más que el ejercicio escrito de un poema, en tanto que envuelve integralmente al conjunto de personas, situaciones y sentidos que constituyen el fenómeno experiencial del que el texto es una mínima parte. Desde nuestro punto de vista, la sensibilización arriba a los espectadores, no fundamentalmente mediante el texto, sino debido a la circunstancia que el poema mismo evoca, a su materialidad y dramatismo. Bajo esta misma búsqueda de sensibilización y transformación, opera la experiencia extática, así orienta el chamanismo sus prácticas, a través de la transformación profunda, y a veces inmediata, de todas las circunstancias.

La experiencia de los performances y poemas de Pey, muchas veces espontánea, revela e ilumina el instante en el que el poema está siendo transmitido y escuchado. Es decir, esta experiencia está ligada a un proceso oral inconmensurable, pues no se puede verificar como si fuera un experimento. Lo anterior, es coherente con la noción integral de la obra de arte presente en Antonin Artaud, y en las demás influencias de la poética de Pey, expuestas en el capítulo anterior.

En el estudio introductorio a *Nierika* realizado por Enrique Flores, el autor Jacques Roubaud es citado con frecuencia, con el fin de establecer la relación entre la práctica *poética india* y la dimensión oral de la cual surge. Roubaud sostiene que la palabra india devuelve al poeta a la *performance* y a la voz/acción: “un aspecto importante de la práctica poética india –del que hay que intentar rendir cuenta- es su dimensión oral. Eso que llamamos el día de hoy poesía de la performance presenta más analogías con la palabra india que con la palabra blanca. En efecto, en el acto de palabra indio el decir es el hacer” (*apud* Flores, 22).

La oralidad es un rasgo inherente a la concepción de lo poético, pues pensar la poesía únicamente en relación con el fenómeno escrito resulta limitado, ya que mutila los mecanismos auditivos e incluso visuales que le devuelven a la palabra, su capacidad de intervenir otros campos de la experiencia. En la historia del ser humano, el lenguaje ha sido el constructor principal de la realidad. A través suyo, el abismo entre el hombre y todo lo

que lo rodea, ha encontrado una manera de ser representado, transmitido e interpretado. El lenguaje, al igual que la poesía, tiene la capacidad de construir la realidad, de transformarla y convertirla en una entidad consistente pero dinámica. Sin embargo, el lenguaje no se encuentra únicamente relacionado con la palabra, puesto que otros medios, como los gestos, por ejemplo, también ofician como representantes de la realidad. Octavio Paz, citando a Marshall Urban advierte que “la esencia del lenguaje es la representación, *Darstellung*, de un elemento de experiencia por medio de otro, la relación bipolar entre el signo o el símbolo y la cosa significada o simbolizada, y la conciencia de esa relación” (Paz, 32).

La experiencia poética que subyace a la obra de Pey, no se construye sobre un armazón lógico estable, ni tampoco corresponde a una experiencia estética delicada y agradable. Su obra está muy influenciada por la crueldad y el lenguaje violento de Artaud, cuyo propósito es el de no sólo cautivar la atención del lector, sino perpetrar hondamente en su consciencia, y en esta medida, transformar algún aspecto suyo. Octavio Paz, propone que “la creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje” (38); en esta medida, la experiencia poética debe ser transformadora, y portadora de una fuerza suficiente que remueva las fibras de quienes en ella se involucren. La relación entre el poema y el lector que la recibe, es de fundamental importancia para un autor como Serge Pey, puesto que para él, el lector hace parte también del hecho poético. La obra no puede ser concebida de manera aislada, el efecto que ésta produzca hace parte inobjetable de la experiencia poética.

En la comprensión del pensador mexicano citado antes, encontramos esta claridad de manera bien explícita: “El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía” (Paz, 39). De lo anterior, se deriva la precisa existencia de cada una de las performances poéticas del occitano. Su necesidad de intercambio con el público, es fundamental a la hora de vitalizar sus palabras, y hacerlas realmente una experiencia poética. Sobrepasando los enlaces lógicos de sus versos, y la aparente estabilidad de la forma de sus escritos, el caudaloso raudal de emociones que evocan sus presentaciones, resume una operación de intensa vitalidad, de transformación profunda. Un ejemplo de lo anterior se expresa claramente en uno de sus performances,

presentado en el Festival de Performances de Quebec en el año 2000, en compañía del músico Joachim Montessuis. El texto que es representado en el performance fue publicado en *Nierika* y lleva el nombre de *Himno a Tatewarí*. A continuación presentamos un fragmento:

En Nombre del ojo de agua de Tzarurirrita que transforma en chamán	-Come el fuego
En Nombre de Yacua el hongo oblicuo de la montaña	-Come el fuego
En Nombre de Surakai el pájaro carpintero de las vigas del color	-Come el fuego
En Nombre de Guay la carne pura de la mosca	-Come el fuego
En Nombre de Kawi el gusano que reemplaza las venas	-Come el fuego
En Nombre de Cuachalara con gusto a canela	-Come el fuego
En Nombre de Teu la papa que ríe	-Come el fuego
En Nombre de Tsikwaki el bromista de la danza	-Come el fuego
En Nombre del Tuchi que emborracha a la muerte	-Come el fuego

En Nombre
del Tepe que emborracha a los ojos

-Come el fuego

En Nombre
del Tejuino el alcohol vertical del maiz

-Come el fuego

En Nombre
de Tatei Neixa los ojos de la fiesta del maiz

-Come el fuego

(Pey, 82)

Desde nuestra perspectiva, este es uno de los poemas más importantes de todo *Nierika*. Su trascendencia no sólo se vincula a la experiencia que Pey desarrolla mediante sus performances, sino que resume los elementos más importantes de la mitología *wixárika*, pues en los versos se asocia la manera en que cada una de las deidades veneradas por el pueblo, está en relación primordial con una de las entidades principales de toda su cosmogonía, el fuego, que en lengua huichol recibe el nombre de *tatewari*. En el performance³⁵ se ve claramente la incorporación de otros recursos, aparte de la escritura, en la concepción de arte de Serge Pey. En este caso, tanto la danza como la música elaborada por Montessuis, son referentes claros de cómo la obra de Pey, se expande a escenarios diferentes que imprimen a la obra un carácter revelador, una experiencia contundente tanto para el público como para el lector.

Este tipo de poéticas, revela una fuerza que produce un sentido más allá de los referentes cartesianos, ya que propone una experiencia categórica donde lo lógico se abre a otras posibilidades de sentido más amplias y vivas. La obra de Pey construye un sistema de símbolos lúcido e inteligible, sobretodo en la medida en que en su obra se inscriben tanto la experiencia europea, es decir la influencia que constituye su estética, (que como vimos en el capítulo precedente tiene un extenso camino que va desde Mallarmé, pasando por Rothenberg y llegando a Artaud), como la esfera experiencial indígena que se convierte en fuente de su obra.

³⁵En el siguiente enlace se puede apreciar el performance que Pey realizó junto a Montessuis en el año 2000 en Quebec. En él, como dijimos arriba, se recita el *Himno a Tatewari*, uno de los poemas principales de toda su obra. <https://www.youtube.com/watch?v=ZyyAiW9grKM>

Los poemas que Serge Pey ofrece, así como su sentido, no pueden ser aprehendidos mediante un ejercicio de raciocinio convencional, sin embargo, su obra está construida cuidadosamente sobre una simbología lúcida, hay un sentido integral que subyace a la poética del occitano. En el caso particular de *Nierika*, son innumerables las relaciones que conforman este sentido. Por un lado, y de manera protagónica, encontramos la presencia inobjetable de la cosmovisión *wixarika*, y en su interior, un nutrido crisol de imágenes que honran una tradición indígena vasta y profunda. Bien advierte Pey en el prólogo a *Nierika*, que “la escritura de este libro, que reagrupa los poemas de la “contramontaña” es un homenaje al pueblo de los iniciados de la Sierra Madre” (Pey, 59).

Sin embargo, antes de entrar en este entramado, es preciso puntualizar aspectos importantes dentro de este contexto. La figura del chamán, que relacionaremos posteriormente con la del poeta, según Mircea Eliade, reúne al mago y al conocedor de medicina tradicional, “[...] se cree que puede curar, como todos los médicos, sean primitivos o modernos. Pero es, además, psicopompo, y puede ser también sacerdote, místico y poeta.” (Eliade, *El chamanismo* 21). Con base en lo anterior, es menester ubicar al chamán dentro de un rango de experiencias determinadas, esto es, la vida mágico-religiosa de una comunidad ajena a la tradición judeo-cristiana.

Con respecto a la consideración de lo primitivo como categoría de una sociedad, Paz crítica el término sociedades primitivas y propone el término sociedad arcaica. Para ello se basa en su conocimiento del pueblo lacandón, un grupo maya que vive en Chiapas. Señala Paz, que “la idea de una mentalidad primitiva –en el sentido antiguo, anterior y ya superado o en vías de superación- no es sino una de tantas manifestaciones de una concepción lineal de la historia. Desde este punto de vista es una excrecencia de la noción de “progreso”.” (119). De esta manera, afirmamos que no es posible presumir el conocimiento sobre una cultura, a partir de determinaciones de esta naturaleza peyorativa, por tanto, la sociedad *wixarika* no es ni antigua, ni ya superada, en tanto que no puede ser vista ni sojuzgada con el mismo rasero evolucionista de Occidente. Este punto es fundamental, para sensibilizar nuestra lectura sobre las maneras cómo un grupo étnico preserva su vida ritual y costumbres hasta el día de hoy.

Respecto a la experiencia mágico-religiosa, Octavio Paz aclara de manera tajante una concepción que favorece nuestra búsqueda. El autor mexicano, sostiene que el hombre no puede separarse de sus creaciones y objetos, y en este orden, frente a la experiencia de lo sagrado, al “universo de lo sagrado”, “aquel que participa en una fiesta o en una ceremonia es también un ser distinto al que, unas horas antes, cazaba en el bosque o conducía un automóvil.” (121). En tanto que la identidad, es un flujo constante de variaciones y cambios, no podemos considerarnos como seres substanciales, pues carecemos de substancia, según cita Paz a Ortega y Gasset. En este sentido, la experiencia religiosa se caracteriza principalmente por el “cambio fulminante de la naturaleza” (121), y este es un rasgo de importancia transversal en la consideración de la experiencia mágico-religiosa y extática, específicamente, la ligada al ejercicio chamánico.

La experiencia mágico-religiosa es inherente al ser humano, pues pone en movimiento el ser interior como lo ha señalado George Bataille (41). Como ha sido demostrado por Mircea Eliade en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, las experiencias mágico-religiosas del chamán están asociadas a una cantidad ingente de sociedades alrededor del mundo. Este capítulo plantea al *mara'akame* huichol como chamán, un ser humano que está en contacto constante con el mundo de los espíritus, y a quien se asocian también facultades curativas y experiencias extáticas de índoles muy diversas. En palabras de Eliade, tenemos que:

[...] el chamán defiende la vida, la salud, la fecundidad y el mundo de la “luz”, contra la muerte, las enfermedades, la esterilidad, la desgracia y el mundo de las “tinieblas” [...] hombres capaces de “ver” a los espíritus, de subir al cielo y de encontrarse con los dioses, de descender a los infiernos y de combatir contra los demonios, la enfermedad y la muerte. El papel esencial del chamán en la defensa de la integridad física de la comunidad reside sobre todo en el siguiente hecho: los hombres están convencidos de que uno de entre ellos es capaz de ayudarlos en las circunstancias críticas provocadas por los habitantes del mundo invisible. (Eliade, *El chamanismo* 388).

De lo citado anteriormente, se deduce que en numerosos grupos sociales existe la creencia de que en algunos de sus miembros, debe recaer la responsabilidad de salvaguardar los intereses de la mayoría. Esta figura tiene múltiples manifestaciones dentro de las sociedades que conocemos. Sin embargo, el papel del chamán tiene unas responsabilidades y orientaciones bien específicas, puesto que su reino y contexto de acción

es el mundo espiritual, el invisible, por lo que sus compromisos no corresponden a la esfera de lo ordinario, ni a problemáticas de índole tangible que pueden ser resueltas por otro tipo de autoridades.

De esta manera, el chamán es también responsable por el ámbito de la sanación mediada por el éxtasis de la experiencia mágica, por el conocimiento preciso de las herramientas y medios para extirpar la enfermedad del sufriente. Por otro lado, si bien se entiende que el papel primordial del chamán es la práctica y defensa del bien, de la luz, de todas aquellas actitudes y posibilidades que involucren el obrar de Dios en el reino de los hombres, existe el uso deliberado de facultades mágicas con el fin de hacer daño. En estos casos, la experiencia chamánica empieza a asociarse a patrones de conducta que buscan dañar la salud e integridad de alguien más. A este comportamiento, usualmente se le conoce como brujería, más que como chamanismo; para aclarar esta dinámica, es preciso concebir a todo brujo como un chamán que hace mal uso de las energías y dones que le son concedidos, pero a todo chamán no puede considerársele brujo, pues no todos los que son partícipes de esta esfera extraordinaria de energía y poder, ejercen sus facultades con el fin de dañar a otros. Es decir que ambos, tanto los “*mara 'akate* que curan como los que dañan, han pasado por un periodo iniciático, poseen don de ver y han desarrollado el “modo mágico de pensar”; por lo tanto, pueden leer el *nierika*-rostro de la persona y al tener acceso a este conocimiento invisible pueden curarla, pero también dañarla, a partir de ciertas acciones mágicas” (Islas, 165).

Dentro de la cultura *wixarika*, lo anterior tiene una importancia muy notable. En ellos, la brujería está asociada frecuentemente a causas de muerte y pérdida de vitalidad. Las acciones mágicas que pretenden hacer daño, están asociadas a diversas maneras, una de ellas es el uso de miembros o huesos animales, con el fin de vincular en ellos intenciones que afecten a una persona que se encuentre distante. También el uso de carbones o velas, que se encuentran energéticamente ligadas a su bienestar. En un fragmento expuesto por Benítez, encontramos de manera explícita el modo en que es hecha una “flecha” de brujería, cuyo fin es hacerle daño a alguien más:

Hay una flecha de dos puntas que el cantador entierra para hechizar; en el cabo se inserta una segunda punta y en ella se guarda un pelo de vaca para que los animales del hechizado mueran, un

pelo de venado para que no pueda cazarlo y un pelo de maíz para que cuando las cañas estén jiloteando sople un ventarrón y le tire su milpa (Benítez, 314).

La experiencia mágica, mística, religiosa, extática también está relacionada con el ejercicio poético. La creación, la transformación de la realidad es un acto chamánico, sobre todo cuando está vinculado a cosmovisiones específicas, a maneras particulares de ver el mundo y que estén liadas a una ritualidad bien conformada, como en el caso de nuestro análisis, corresponde a la *wixarika* y la poesía de Serge Pey. Tanto el chamán como la poesía, traen a primer plano el lenguaje. El lenguaje actúa, no solamente comunica, por ello, se trata de una experiencia performativa. Según Octavio Paz:

Nadie puede sustraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras. Ni siquiera aquellos que desconfían de ellas [...] La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia, las palabras, que son los dobles del mundo objetivo, también están animadas. El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas (Paz, 51).

La primera relación con el fenómeno poético, es la apropiación de la palabra como sonido, el chamán debe prestar atención a la manera cómo se organizan las palabras y cómo se crean secuencias de sonido. De acuerdo a Jonathan Culler, la literalidad de un texto genera una interacción entre el material lingüístico y aquellos que lo escuchan, lo leen o lo interpretan, de tal manera que siempre hay una esfera que trasciende lo comunicativo (48). Lo anterior le confiere fuerza al lenguaje poético, y con ello a la poesía en sí misma. Esta relación primordial con la palabra, según Paz, tiene que ver mucho con la concepción animista del mundo que resuena en la poesía de Serge Pey y en la cosmovisión del pueblo *wixarika*. Para comprender este proceso con más profundidad, es muy importante reconocer el papel que juega su cosmovisión en los procesos de su sociedad.

Para Johannes Neurath, reconocido estudioso de las culturas indígenas mexicanas, el tema de la cosmovisión es uno de los predilectos de las indagaciones antropológicas mesoamericanas. El autor reconoce una característica clave, al afirmar que las cosmovisiones indígenas no evidencian una división entre los ámbitos de la naturaleza, lo sobrenatural, lo sagrado y la sociedad (Neurath, 197). Este hecho, está en íntima relación

con la postura de Paz respecto a la palabra viva y su carácter animista, toda vez que, para pueblos como el huichol, las fuerzas de la naturaleza y del cosmos son asumidas principalmente como deidades o como ancestros y familiares. Esta manera animista de percibir el mundo, fortalece la relación que pretendemos establecer entre una poética como la de Serge Pey y la práctica chamánica, pues en ambas se presenta a la experiencia extática como herramienta o vehículo, para conocer y comprender el mundo y la realidad.

Según Paz, los ordenamientos de la magia no están desligados de la experiencia poética, en tanto que los poderes que están vinculados a la práctica mágica, por lo general, surgen del interior de cada persona, así también en la inspiración poética. Afirma el poeta mexicano que “la operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines” (53). Esta relación es innegable en el obrar del poeta y del chamán: el primero se relaciona directamente con el lenguaje y con su tradición literaria; en el otro ocurre una interacción con las fuerzas de la naturaleza. En ambos coincide la fuerza interior como el origen de la práctica misma.

Según Paz, “toda operación mágica requiere una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. Las fuentes del poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos” (53). Veremos como en el oficio del poeta, está presente esta fuerza psíquica, este encantamiento que surge a partir de la alquimia de la palabra, de la conducción del Verbo a través de la humanidad del poeta, para configurar el poema, la obra que sea luz de la experiencia, que para el caso de Pey, se encuentra revestida por la misma experiencia extática en la que el chamán existe e interactúa. A partir de lo anterior, debe considerarse a la experiencia ordinaria y sensible como la antípoda de lo extático, como el lugar donde el éxtasis no sucede. Según Omar Contreras: “el éxtasis es, en muchas culturas, lo que otorga la vocación al chamán, lo que le da el título de chamán a alguien, lo que le enseña a los chamanes el arte de curar: la botánica, las curaciones mágicas, etc. El éxtasis es algo así como la fuente de lo chamánico:

por él son escogidos los chamanes, en él aprenden los chamanes, sólo dentro de él puede realizar el chamán su magia.” (Contreras, 3).

Una de las propuestas principales de esta tesis, es asociar el ámbito de lo poético, de la experiencia poética, con el de la experiencia extática para el caso de Serge Pey; es decir, que en el oficio poético existe también un ejercicio de las facultades propias de un chamán, que desbordan la práctica ritual, y se manifiestan como oficio creador. Ambas (la práctica poética y la chamánica) están ligadas por la magia y el éxtasis. El ejercicio de la poesía excede por mucho las limitaciones de la rutina de escribir, así como de las pretensiones académicas y de producción editorial. La poesía es correlativa a un ejercicio espiritual, en el que se convocan y transforman energías esenciales para la senda espiritual de quien se involucra en la práctica misma. Se trata entonces, de comprender en la poesía un acto ritual de separación, y a su vez de construcción. Un lenguaje separado de lo convencional y rutinario, capaz de construir su propio espacio de referencia, en el que la experiencia se remite prioritariamente a una vivencia espiritual no ordinaria y profunda.

Para notar esta relación en la obra del poeta Serge Pey, pretendemos establecer la relación que en su obra se percibe con respecto a la cosmovisión huichol, y en este orden, con las prácticas chamánicas que sostienen y orientan la vida de esta comunidad. De esta manera, se podrá establecer la relación entre poesía y chamanismo, y entre poeta y chamán, de una manera mucho más explícita. En el poema *El equilibrio*, la voz poética se dirige hacia un renacimiento primordial; hacia un tiempo original en el que todas las circunstancias de vida son renovadas, y donde perviven unificadas con cada uno de los aspectos del ser.

El equilibrio

Así esta mañana
bebo en un dedo
de tu mano
y nado en un hueso
de tu brazo
en un sol desollado con
cabeza de muerto

Así esta mañana pesco
el pez inesperado
que separa el
cerebro
Peyote de la flor
hambrienta
que se come la primera
mosca

Yo me baño en ti
y en tiempo
Yo pesco en ti y en tiempo
Yo bebo en ti y en tiempo
Yo florezco al primer
equilibrio

(Pey, 215)

El anterior poema, sugiere una serie de rasgos y de símbolos cruciales, que permitirán elucidar de manera más clara el objetivo de esta investigación. En primer lugar, debemos hacer énfasis en las acciones que predominan dentro del poema. El acto de beber, de nadar, de pescar, de bañarse, traza un ejercicio de inmersión en el otro, un abandono del logos individual. El texto, entonces, propone la experiencia de la transformación, como clave para el ejercicio chamánico y el poético. Estas acciones, por demás, están asociadas a un mismo ámbito primordial, el del agua que se contrasta con el hueso, símbolo de un deseo inalcanzable de permanencia.

La referencia al peyote, introduce aspectos simbólicos propios de los huicholes; este cactus sagrado para los *wixaritari* constituye uno de los núcleos más importantes de toda su cosmogonía. Alrededor suyo la práctica chamánica del *mara'akame* encuentra lugar y orientación, así como el destino general de toda la comunidad. Fernando Benítez lo denomina el Divino Luminoso, en su valiosa aproximación a los indios huicholes en el segundo volumen de su obra *Los indios de México*. Es necesario advertir, respecto al origen mítico del peyote, que en varias culturas que lo utilizan ritualmente, como los cora, los tarahumara, los navajo o los sioux, prevalece la versión que ubica su nacimiento, no en el

desierto donde se encuentra actualmente, sino en el mar. Este imaginario permite comprender la fuerte presencia del agua y las acciones relacionadas con ella dentro del poema de Pey.

Dentro de este poema, pretendemos ubicar un proceso simbólico que nos permita ligar la obra de Pey directamente con la cosmogonía huichol, en específico con el obrar de sus chamanes o *mara'akate*. En el verso “Peyote de la flor hambrienta que se come la primera mosca”, están presentes dos entidades fundamentales en la comprensión extática *wixarika*, a saber: el peyote y la mosca. En el caso de la mosca sucede algo muy particular. Siendo éste un animal tan aparentemente chico y que no reviste supuesta importancia, debido a su molesto vuelo y presencia, es muy curioso percatarse acerca del papel que tiene dentro de la mitología huichol. Su importancia es fundamental en la comprensión del suceso chamánico, y de la manera en que se esclarece y conforma la labor del *mara'akame* dentro de la sociedad.

Fernando Benítez, reúne una serie de historias que representan los símbolos más importantes de la mitología y el modo de vida de este pueblo. La mosca ejerce como una suerte de tránsito entre el mundo de los vivos y el mundo espiritual. En el momento en que algún huichol muere, se apartan sus pertenencias, tales como sombrero, collares, pulseras, etc. Una de las prácticas principales es el peinado. Si al recién muerto no se le peina, no podrá ser reconocido por el espíritu del chamán que lo buscará en los días posteriores, para guiarlo a su morada final. “Ante todo se le debe peinar, ya que si no se le peina el cantador ³⁶ no podrá reconocerlo cuando lo busque cinco días después de su fallecimiento en Cerro Quemado. Antes de vestirlo, se debe quemar una parte de su capa roja de franela o de su ropa que tenga bordados rojos, pues en la región de Tamatz Kallaumari el rojo se convierte en sangre, lo que hace difícil la identificación del difunto.” (Benítez, 296).

Otro de los ritos funerarios que tienen importancia entre los *wixaritari*, es la disposición de víveres suficientes para el finado, tales como chocolates, galletas, tortillas, agua. Además, en las palmas de sus manos son pintadas cruces con ceniza de las hojas quemadas durante el Domingo de Ramos. Se dice entre los huicholes, que cuando una

³⁶El vocablo *mara'akame* traduce “cantador”. Más adelante veremos las características específicas de este cantador y la relación que su canto tiene con la práctica chamánica. Por ahora es suficiente aclarar que *mara'akame*, cantador y chamán, significan la misma entidad en el contexto *wixarika*.

persona muere, se transforma en mosca, y durante los siguientes días, encarnado en este animal, vagará en busca de la morada de Tamatsi Kayaumari. Mientras el difunto esté convertido en mosca, será buscado en el plano espiritual por el *mara'akame*, cuya guía lo llevará una vez más a juntarse con los familiares para la última despedida, tras la cual se irá definitivamente a la morada celestial, custodiada por la deidad águila. Justo en el momento en que el cadáver va a ser enterrado, y antes de iniciar a echar los primeros puñados de tierra, los familiares dicen: “Dentro de cinco días te buscará el cantador y podrá verte, pero nosotros no te volveremos a ver. No quisiste vivir y ahora te convertirás en una mosca. Quizá en poco tiempo también nos muramos nosotros y entonces estaremos juntos en la región de Wérika Wimari” (Benítez, 297).

Como se mencionó, al quinto día el *mara'akame* mediante su canto, es decir, su instrumento primordial de contacto con el mundo espiritual, buscará al difunto en el mundo de los muertos, indagando principalmente en las causas que originaron su muerte, y en la manera en que abandonó el mundo de los vivos; es decir, que le preguntará al mismo difunto si su muerte fue causada por razones naturales o provocadas. En algunas ocasiones, el espíritu de Tamatz Kauyumari, es reconocido por el canto del chamán, y a él se le pregunta por el alma que se está buscando. Cuando se obtiene autorización por parte del primer chamán (Tamatz Kauyumari) para reunir al alma difunta con su familia, una mosca llega al *muwieri* del *mara'akame*, y allí se posa, lugar donde su familia se encuentra recibiendo con jícaras de chocolate (Benítez, 299).

Resulta muy curioso pensar que en un animal de características tan frágiles, recaiga una responsabilidad tan grande. Sin embargo, vemos como su importancia también es reconocida en uno de los poemas que estamos analizando. Por otro lado, es crucial reconocer la relación que se entabla con la medicina del peyote, pues Pey dice “Peyote de la flor hambrienta que se come la primera mosca”; esto tiene que ver con el recorrido que realiza el alma inmediatamente el cuerpo muere. Como se expuso anteriormente, en el momento en que una persona muere, su ser, transformado en mosca, viaja hacia la morada de Tamatz Kauyumari (de la cual hablaremos en un momento). Esta peregrinación tiene la misma carga simbólica que subyace al ritual físico de todos los huicholes en vida. Uno de

los actos rituales más importantes de su vida es el de la peregrinación a Wirikuta, en busca del Divino Luminoso.

Cuentan los mayores *mara'akate* que si la persona muerta visitó Wirikuta en vida, y lo hizo de la manera correcta, encontrará fácilmente la morada de Tamatz Kauyumari una vez haya fallecido. Esto es de vital importancia, pues es un rasgo que vitaliza y concede un enorme valor a la vida ritual del pueblo, en tanto que sugiere una posibilidad de continuidad y de méritos acumulados, una vez haya concluido el ciclo de vida que a la persona le corresponde. A continuación, se pretende hacer algunas aclaraciones con respecto al lugar de destino inmediato, una vez el alma viaja en forma de mosca en busca de Tamatz, el Bisabuelo Cola de Venado. Dicho lugar recibe el nombre de *Reunari*, o El Cerro Quemado, y está nombrado en uno de los fragmentos que hemos citado de la investigación realizada por Fernando Benítez, y a su vez, hace parte del título de la obra de Serge Pey que estamos estudiando.

El Cerro Quemado es uno de sus sitios más sagrados. En términos geográficos y cosmogónicos, *Reunari* es para ellos uno de los extremos del Universo (Gutiérrez, 51). Neurath sostiene como rasgo común en los cosmos indígenas el hecho de que:

[...] el pequeño círculo de la etnia se expande imaginariamente para adquirir dimensiones universales. De las piedras a los astros, todo forma parte del propio sistema de parentesco. No deja de sorprender que pueblos minúsculos, ubicados en remotas serranías, se consideren el centro del mundo, y estén convencidos de ser los productores de toda la lluvia del mundo (Neurath, 199).

Este es un rasgo muy importante a la hora de acercarse a cualquier cosmovisión indígena, puesto que supone una construcción imaginaria, mítica de la geografía; sin embargo, no indica en ningún momento que no haya verdad y verosimilitud en cada una de estas disposiciones. Siguiendo con la descripción de *Reunari*, Arturo Gutiérrez en *La peregrinación a Wirikuta*, se refiere a este lugar como un “lugar de vida, el amanecer y el cielo, donde moran aquellos que lograron “purificarse” por respetar las normas que dictaron los antepasados. Para los peregrinos de San Andrés de Cohamiata, *Reunari* es el lugar de peregrinación, el lugar adonde se debe ir a dejar ofrendas y recrear una y otra vez la salida del sol.” (Gutiérrez, 53)

Como mencionamos anteriormente, el destino inmediato del alma de quien muere es el lugar donde nació Tamatsi Kauyumari. El rol de esta deidad es muy importante en la estructura mitológica del pueblo *wixarika*, y particularmente, en la senda espiritual del chamán o *mara'akame*. Dentro de la narración mitológica, se dice que a Tamatsi Kauyumari, quien es personificado mediante un venado azul, le enseñó a cantar otra deidad de la que hablaremos posteriormente, *tatewarí*. El canto es un aspecto fundamental en lo que respecta a la labor chamánica de los *mara'akate*, pues a través de él contactan con el mundo espiritual, y entablan comunicación con las entidades espirituales, cumpliendo así, su función primordial como intermediarios entre el mundo material y espiritual, que como ya se ha visto, es un rasgo característico de la experiencia chamánica en general. Además del canto, todas las capacidades chamánicas que se revelan en el aprendizaje de un *mara'akame*, encuentran su fuente en la deidad que venimos describiendo. Dentro de estas capacidades propias de un chamán, se encuentran las habilidades curativas, puesto que la figura de estos sujetos, especialmente en las prácticas chamánicas americanas, está ligada entrañablemente con la curación. Mircea Eliade nos ofrece este argumento en el siguiente fragmento:

Como en todas partes, la función esencial y rigurosamente personal del chamán suramericano continúa siendo la curación. Ésta no tiene siempre un carácter exclusivamente mágico. También el chamán suramericano conoce las virtudes medicinales de las plantas y de los animales, utiliza el masaje, etc. Pero como a su juicio la mayoría de las enfermedades tienen una causa de índole espiritual –esto es, que supone ya la fuga del alma, ya la introducción, por los espíritus o los hechiceros, de un objeto mágico en el cuerpo-, se ve obligado a recurrir a la curación chamánica. (Eliade, *El chamanismo* 262)

La práctica chamánica entre los huicholes, pese a no corresponder geográficamente con lo que Eliade denomina como suramericano, puede ser equiparable a las características que allí se enuncian. Desde nuestras experiencias personales, podemos dar hondo testimonio sobre las técnicas y prácticas chamánicas que tanto en los huicholes como en la mayoría de las comunidades suramericanas existen. Los procedimientos se encuentran curiosamente emparentados, incluso desde la similitud en la emoción que los cantos de los chamanes producen en quienes los escuchan. La curación chamánica entre los huicholes, aunque no esté asociada al consumo de una planta de poder (peyote para los *wixaritari*,

yagé para las etnias sudamericanas del piedemonte amazónico), sí es de ella de donde proviene la facultad y el aprendizaje curativo, en tanto que el espíritu del *hikuri* es Tamatsi Kauyumari, el primer y más importante chamán, quien enseñó a los *mara'akate* cada una de las artes curativas que utilizan. Los *mara'akate* utilizan un cetro de plumas, generalmente de zopilote, mediante el cual limpian a la persona que desea ser “curada” o aliviada de sus enfermedades. Del mismo modo que Eliade menciona para el caso específico de los chamanes suramericanos, entre los huicholes es notable el conocimiento de virtudes tanto de plantas medicinales, como de otras técnicas que ayuden a menguar malestares físicos y espirituales, como por ejemplo el masaje.

El proceso de curación usual de un *mara'akame* tradicional, consiste en agrupar mediante masajes, en una zona particular del cuerpo, que suele ser el ombligo, toda la energía negativa de la cual el cuerpo necesita prescindir. Posteriormente, con sus manos y una fuerte aspiración extrae el producto cristalizado de toda esa energía acumulada. Sin que el cuerpo sufra hendidura alguna, el acto mágico aparece y la enfermedad se extrae por completo. El elemento que el chamán extrae del cuerpo, y que es responsable de la enfermedad, suele ser una masa de color verde o gris, o una piedra de tonalidades semejantes. Al desechar ese elemento, el chamán prosigue con la sesión de curación y puede que el proceso de extracción del objeto causante del mal, se repita, dependiendo del estado de salud del enfermo y la decisión del *mara'akame*.

El aprendizaje chamánico, es el mismo camino de la experiencia mística. Es la superación de la esfera ordinaria de la experiencia, con el fin de recibir la visión y el don de la invocación, de la transgresión hacia una nueva esfera de la realidad. El chamán es un maestro de la transformación y de la muerte. Omar Contreras afirma que “los mundos que el chamán aprende a invocar, son entregados a él por el Caos: son dones y no adquisiciones. Aprender a invocar un mundo es aprender a invocar una forma de habérmelas con el Caos. Nadie puede sacar nada del Caos. El Caos sólo puede regalar.” (Contreras, 39). Asimismo, consideramos que el aprendizaje del *mara'akame* está ligado a un proceso de autosacrificio profundo, en el que sus facultades le son entregadas y enseñadas por Tamatsi Kauyumari, el venado azul, quien también le enseña al chamán todo lo necesario para que su canto viaje a través de toda la geografía espiritual que requiera.

A Tamatsi Kauyumari se le conoce como “el jefe de los *mara’akate*”, y aunque su figura es asociada con un venado azul, puede tomar muchas otras, la del *híkuri*, la del abuelo *tatewarí*, la de una gran roca. *Kauyumari* es el espíritu de la vida, el espíritu sapiente que orienta el destino de todo el pueblo y quien enseña al *mara’akame* cada uno de sus saberes. También enseña al *mara’akame* a cantar, y por medio del canto chamánico, las enfermedades de los hombres pueden ser curadas. Según Ángel Aedo:

En determinadas circunstancias los huicholes ven en la acción de los cantadores y los curanderos la encarnación de esta deidad. Es una figura clave (la de Tamatsi Kauyumari) en la mayoría de los cantos dialogales huicholes, dueño de los caminos privilegiados de comunicación hacia la región de lo sobrenatural, con frecuencia se les solicita la misión de reunir a los dioses, de tal forma que deambula recorriendo los extremos del Universo. (Aedo, 125)

A continuación presentamos un fragmento de la obra de Fernando Benítez, en el que se intenta “traducir” un segmento del canto de Tamatsi Kauyumari, que a su vez, corresponde al recibido por el *mara’akame* en su camino de aprendizaje como chamán:

Viricota, Viricota
quién sabe por qué
lloran las rosas.
¿Quién podría decirlo?
¿Quién podría adivinarlo?
Viricota, Viricota
quién sabe por qué
las rosas lloran

El camino de las rosas
aquí va. Por Viricota va.
Dicen que tú andas
por aquí y yo vengo
a buscarte

Aunque no estoy cómo tú,
sin pecados,
yo por aquí ando,
yo vengo por ti”

Nierika: cantos de visión de la contramontaña, es un libro que se inspiró en la poesía implícita en los cantos de los *mara'akate* huicholes. Los cantos chamánicos *wixaritari*, narran eventos y hazañas de los dioses que crearon la vida en la tierra. En este punto existe una diferencia fundamental con los cantos chamánicos del piedemonte amazónico, por ejemplo, en tanto que aunque ambos compartan la misma pretensión de curar, en el caso de los cantos yageceros la narración del origen mítico no es tan evidente.

Desde nuestro punto de vista, esta característica representa una gran riqueza poética, puesto que los aspectos principales del canto como medicina, están siendo complementados por un contenido narrativo bien delimitado.

La aventura poética que se suscita al interior de *Nierika*, representa esa transición entre el canto chamánico en su expresión más pura, y la experiencia visionaria de un poeta que traduce, por decirlo de alguna manera, las visiones, el *nierika* en sí mismo, recibido de la experiencia asociada al consumo del Divino Luminoso, que a su vez, hace parte de la experiencia chamánica. Tanto el ámbito de la producción poética de Pey, como el del canto del chamán, se encuentran reunidos en la aventura poética de *Nierika*.

Lo dicho anteriormente constituye una de los ejes de interpretación más importantes de toda la obra. La relación entre la práctica chamánica, y al interior de esta, la presencia del *híkuri* como vehículo de la experiencia mística, con el ejercicio de la escritura es fundamental, puesto que en este contexto surge la poesía de Serge Pey. Cada uno de sus poemas, es un homenaje al proceso de iniciación, que cada uno de los *mara'akate* ha tenido en su vida para guiar a sus pueblos y sus comunidades. Es, en definitiva, una operación, un ejercicio que transforma el mundo, como toda experiencia chamánica o poética, sea ésta experimentada desde la creación o recepción del fenómeno en sí. A continuación, presentaremos un fragmento del texto de Fernando Benítez, en el que de una manera muy poética y literaria, se exploran las razones y beneficios que traen el consumo ritual del *híkuri*. El texto que citaremos se encuentra situado en medio de una conversación sostenida entre deidades. El abuelo fuego, *tatewarí*, el Bisabuelo Cola de Venado, *Tamatsi Kayaumari* y el peyote, *Híkuri (Jiculi)*; en medio de una plática de carácter ceremonial exponen sus visiones sobre qué papel cumplen en la vida de aquellos que los veneran.

Estas historias muchas veces son contadas por los mismos *mara'akate* en medio de las fiestas y ceremonias de medicina que realizan, pues allí, el papel que ellos cumplen como chamanes tiene que ver con asumir la representación fidedigna de la deidad, es decir, que por medio de su voz y canto, el dios habla y manifiesta sus designios:

Tiene razón el Abuelo Fuego. Yo soy el cuerpo de Tamatz Kallaumari. Los hermanos que vienen a Viricota en mi busca y me hallan convertido en Tamatz Wawatzari, saben que me encuentran siempre así debido a que yo obedezco siempre sus órdenes. Ellos me comen. Yo soy su comida, yo entro en su corazón y su pensamiento, yo corro por sus venas y llego al centro de su carne y de sus huesos. Cuando ellos me comen se les viene una entumición, se les desguanza todo el cuerpo, y así se dan cuenta que yo soy el mentado Jíkuri. Yo me concentro en ellos, en los que me profesan voluntad y cariño yo les ofrezco el sueño, les ofrezco fortaleza, les ofrezco revelaciones, les doy la vida, les muestro lo que deben ver y les enseño a conocer las cosas y los secretos de este mundo. Cuando cae la noche en Viricota sueñan en los tricolores que salen de las puntas de los muvieris y estos tricolores son las palabras que les doy –Tukira-, las palabras de los Dioses de Viricota que toman la apariencia de un airecillo, de un viento pequeñito. Esto es lo que ven nuestros hermanos al comerme en gajitos. Ese gajito es sagrado. Ese gajito lleva los pensamientos de mi corazón. Muchos dicen que se trata de borracheras, pero esto es falso. Ya lo he dicho: son las mostraciones de mi corazón. Me les aparezco a media noche y me concentro en mis hermanos que pueden oír y ver. Vivo contigo, Tamatz Kallaumari. Contigo, Abuelo Fuego dando canciones de mis flores. Yo flore zco en flores sedosas y sagradas. Son mis revelaciones, mis canciones, las que muestran el mundo tal como es, las que llevan mis historias, las que ganan las victorias de Viricota. (Benítez, 143)

La revelación poética y sus procesos de inspiración, se encuentran liados a una atmósfera en la que un mecanismo de sentido unilateral no es suficiente para abrazar la experiencia entera. En palabras de Sontag, en su análisis de las ideas artaudianas, se afirma que en la obra tardía de Artaud, “las palabras son consideradas primordialmente como material (sonido); es decir, las palabras adquieren un valor mágico” (57). Este rasgo explicado por Sontag se puede reconocer ampliamente en *Nierika*, a continuación citamos un fragmento del poema dedicado a Artaud, donde se reconoce en la palabra no más que sonido y su potencia mágica, en los términos expuestos por Sontag:

“REPETICIÓN DEL FUEGO
REPETICIÓN
MOMO DUM DUM MOMO
DUM DUM MOMO DUM

NUBE en la vagina de un
FUSIL GLORIA GLORIA Caballo
de la noche acusado DE ESTAR cuatro
veces muerto”

(Pey, 211)

El canto y los rituales chamánicos: animismo, magia y su vínculo con el éxtasis

En el contexto en el que *Nierika* fue creado, la importancia del canto es de primera mano. En las tradiciones orales indígenas existe un punto de encuentro, o mejor, de remembranza, que nos lleva a indagar sobre el origen de la experiencia poética anterior a las maneras occidentales. Apreciar este hecho es fundamental a la hora de acercarnos a un poeta como Serge Pey, pues dentro de su experiencia poética se encuentran fundidas tanto la presencia ancestral de quienes son fuente de su experiencia como buscador místico, y de su conciencia racional como poeta occidental. Serge Pey encarna estas dos fuerzas con una naturalidad asombrosa, es por esto que el análisis del canto del *mara'akame* huichol, es importante para esta investigación, pues se considera que los cantos curativos de los chamanes *wixaritari*, son una fuente indiscutible de la obra poética del autor que abordamos.

Carlos Montemayor establece, mediante la siguiente apreciación, el ritmo preciso en que la tradición oral ha sido concebida a lo largo de la historia de Occidente. Montemayor afirma que “la tradición oral, entendida como un *arte de composición*, tiene funciones precisas, en particular la de conservar conocimientos ancestrales a través de cantos, rezos conjuros, discursos o relatos [...] Estos valores compositivos no son siempre visibles. Al transcribir, reelaborada o no, en estudios etnográficos, una entrevista o una plegaria, se fijan elementos desiguales y vagos no de la tradición oral, sino de la *conversación*.” (Montemayor, 7)

A partir de lo anterior, se establece que el canto es uno de los vehículos mediante el cual la tradición oral se transmite y perdura. En este sentido, y considerando a la ingente cantidad de tradiciones que dependen de este arte compositivo, afirmamos que el canto, en

tanto tradición oral, constituye una experiencia poética inobjetable. En este mismo contexto, surgieron obras tan reconocidas en nuestra historia literaria como lo son *La Ilíada* y *La Odisea*. La concepción de obras como tales está estrechamente ligada al ejercicio de la oralidad y de la tradición, que en contextos específicos como el de los indígenas, está asociado al rito y a la experiencia extática. En este mismo orden, debemos ubicar el canto chamánico del *mara'akame* huichol, y así, las experiencias poéticas que de ellos brotan, como la de Serge Pey. Además, la esfera del canto no se encuentra unida únicamente a una transmisión de un conocimiento. El lugar del canto chamánico es amplio y fundamentalmente diverso, pues el canto también está hecho para curar y traducir las palabras de los “sin palabras”, de las entidades espirituales a las que sólo el chamán tiene acceso.

La importancia del canto chamánico *wixárika* es abordada en el estudio realizado por Denis Lemaistre en *Le chamane et son chant*. En dicho estudio, se afirma que uno de los rasgos primordiales para concebir los ritos y hábitos religiosos de los *wixaritari*, se encuentra en el modo en que son pensados los mecanismos de comunicación con la tierra, a quien por supuesto, y en sintonía con el haber de casi todas las comunidades ancestrales del planeta, se le considera como deidad, hogar y fuente absoluta de todo lo que existe. La relación que existe la tierra, Nuestra Madre, se encuentra fundada principalmente sobre la manera en que nos comunicamos con ella. Por lo tanto, el canto chamánico es una de las expresiones máximas de esta relación, pues todo el espíritu que la tierra encarna, el chamán es capaz de entablarlo en directa comunicación mediante su canto. Esto es una concepción animista de la realidad, muy afín a las cosmovisiones indígenas, en las que cada una de las entidades que conforman la naturaleza poseen propiedades vitales, y son consideradas como sistemas vivos homólogos a los que conforman la naturaleza humana. En palabras de Lemaistre, tenemos que:

La relación de la tierra y el hombre que la habita se basa principalmente en la comunicación. La tierra escucha. Todas las grandes entidades mitológicas de la Tierra tienen *naka* (oreja, oído) [...] La tierra escucha lo que dicen sus descendientes (*nuiwari*), gracias a esos vectores privilegiados de la comunicación que son flechas, velas y jícaras de sangre de sacrificio, más efectivos para la comunicación que la palabra. El canto del *mara'akame* dice así:

En la flecha vas a escuchar
lo que dice el mensaje

En la jícara escuchen,
madres veneradas,
y viejos ancestros”

(Lemaistre, 19)³⁷

El fragmento anterior demuestra los rasgos animistas que perviven al interior de la ritualidad huichol. Más allá de considerar que toda la naturaleza está viva, y que existe una comunicación constante con ella, los indígenas huicholes, en cabeza de sus líderes chamánicos, consideran que existen mecanismos mucho más eficientes y rápidos para establecer dicha comunicación de manera propicia. Las flechas votivas y las jícaras son claros ejemplos de este fenómeno, que además, constituye un rasgo fundamental dentro de la concepción de cualquier tipo de chamanismo. Dentro de las prácticas chamánicas, los objetos ciertamente tienen vida también, y son depositarios de una eficacia simbólica, cuyo fin es el de establecer contacto con el mundo invisible, al que únicamente accede el chamán mediante sus herramientas mágicas. Objetos como las flechas votivas, las jícaras, las plumas, los sombreros y el atuendo chamánico en general, constituyen un indumento imprescindible para la vida ritual de los *mara'akate* huicholes. Mircea Eliade, ofrece un acercamiento general respecto a la simbología del indumento chamánico, y la manera en que este es necesario para la circunscripción del espacio sagrado relativa a la experiencia chamánica: “El indumento chamánico constituye por sí mismo una hierofanía³⁸ y una cosmografía religiosa: revela, no sólo una presencia sagrada, sino también símbolos cósmicos e itinerarios metapsíquicos. Examinándolo atentamente, el indumento revela el

³⁷A continuación el texto en el francés original. La traducción es personal. “La relation de la terre et de l’homme qu’elle porte est essentiellement fondée sur la communication. La terre écoute. Toutes les grandes entités mythologiques terriennes ont *naka*, “oreille, ouïe” [...] La terre “écoute” ce que lui disent ses “descendants” (*nuiwari*) grâce à ces vecteurs privilégiés de la communication que sont flèches, cierges et coupes enduits de sang sacrificiel, plus rapidité à communiquer que la parole. Le chant du *mara'akame* e dit ainsi:

Sur la flèche tu vas écouter
ce que dit le message ou
Sur elle (la coupe) vous écoutez,
mères vénérées, et vieux ancêtres”

³⁸Al respecto del hierofante y los misterios sagrados, más adelante dedicaremos un segmento de esta investigación a establecer la relación de la figura del poeta con la de Orfeo, en el contexto que a él corresponde en los misterios dionisiacos.

sistema del chamanismo con la misma transparencia que las técnicas y los mitos chamánicos.” (Eliade, *El chamanismo* 130). De esta manera, el indumento chamánico, y en sentido extenso, todo artefacto o herramienta que sea utilizado durante la práctica chamánica, representa un “microcosmos espiritual” que se encuentra estrictamente diferenciado del espacio profano circundante (Eliade, *El chamanismo* 130). Cuando el chamán viste su atuendo, se está preparando para ingresar al mundo de los espíritus y contactar con ellos, lo que supone rebosar el espacio cotidiano, profano, para entrar en las profundidades místicas del trance y el éxtasis (Eliade, *El chamanismo* 131).

Dentro de la cosmovisión *wixárika* el atuendo del chamán es vistoso, sus trajes son blancos y bordados. Este bordado contiene en muchas ocasiones una enorme simbología respecto a los sucesos mitológicos que los rigen. Principalmente, en las vestiduras de los *mara'akate* se bordan venados u otros animales de poder asociados a las historias y a los sueños que los cantadores tienen en sus visiones (*nierikate*) profundas.

Un cantador experto y reconocido, luce un sombrero muy ataviado con plumas y mostacillas. Este sombrero simboliza la conexión del chamán con los misterios sagrados de las aves y los seres espirituales que visitan su canto y experiencia. Este símbolo resuena en muchas y diversas culturas; dentro de las más cercanas a nuestra geografía, encontramos que en casi todas las culturas indígenas del piedemonte amazónico, los Taitas o Curacas, quienes son el equivalente al chamán huichol, incluyen en su indumentaria una corona de plumas de loro y guacamayo, cuyo objetivo es el mismo que para los *mara'akate*. Otro elemento de gran importancia en la indumentaria chamánica huichol es el *muwieri*., pues por medio de él se curan enfermedades, se limpian energéticamente a las personas enfermas, se utilizan los poderes de la naturaleza para el beneficio de la comunidad, se llevan las peticiones del pueblo a las deidades, e incluso, por estar constituido por elementos completamente naturales, se le considera al *muwieri* mismo como una deidad que intercede entre los dioses y los hombres.

El *muwieri* es un instrumento de iniciación chamánica, es decir, que es entregado a un hombre cuyo proceso de aprendizaje está ligado a un nivel de sabiduría específico. Es también un incentivo, un elemento que posiciona a su portador dentro de ciertas dinámicas de curación y conocimiento, en tanto que quien porta uno, está facultado para profundizar

en la labor del chamán y oficiar en todas sus potencias. Arturo Gutiérrez, explica de manera muy completa la función y definición de este importante artefacto en la labor chamánica del *mara'akame* huichol:

Los *muwierite* son instrumentos que ocupan un lugar relevante en el pensamiento huichol. Se fabrican con madera palo-brasil, la cual se asocia con los rayos solares. Con esta madera también se fabrican las varas de mando. Los *muwierite* se construyen de una sola pieza y varían de 20 a 30 centímetros de largo. En la parte de arriba llevan amarrados diversos tipos de plumas con estambres de distintos colores. Se consideran exclusivos de los hombres que han pasado por cierto ritual de iniciación, obteniendo el grado de *mara'akate*. Sólo quienes han llegado a ese nivel de sabiduría puede portar un *muwieri*. Este instrumento se utiliza para curar y como vehículo para llevar las peticiones a las deidades a los hombres y viceversa. (106)

La manera en que un *muwieri* puede considerarse como instrumento de curación, responde a dinámicas insertas en la esfera no ordinaria de lo mágico-religioso. Un instrumento de curación no es un artefacto ordinario, es decir, que más allá de su confección y hechura, el poder que en él reside corresponde al *uso* que se le da, a la energía sanadora de la persona que lo utiliza. En otras palabras, lo que queremos expresar es que si una persona que no está en esta esfera vivencial de lo mágico-religioso, podría físicamente hacer o construir un *muwieri*, sin embargo, mientras su vocación espiritual no esté ligada al aprendizaje chamánico, no podrá utilizar el instrumento como debería usarse, pues las facultades curativas no se encuentran en el instrumento mismo, sino en las energías de la naturaleza que son brindadas al chamán, y que él, en tanto canal, por medio del instrumento, es decir del *muwieri*, puede extraer la enfermedad de la persona, animal o entidad vida que así lo requiera.

La importancia de este instrumento de sanación no pasa inadvertida en la experiencia que Serge Pey tuvo al vivir con los *wixaritari*, compartiendo cada uno de los rasgos que constituyen sus ritos y métodos chamánicos. De dicha experiencia, como se ha dicho, nació el poemario *Nierika*. Uno de los poemas que constituyen este libro está dedicado al *muwieri*. El poema lleva como título *Oda al Muwieri del cantor-chamán de la Fiesta del Tambor*. A continuación presentamos uno de sus fragmentos más relevantes, para analizarlo a la luz de lo expuesto:

P l u m a que hunde
sus pies en nuestros ancestros
los dioses

P l u m a del primer
mara'akame que nadó en el
fuego

P l u m a que salva las
manos

P l u m a de la
respuesta sin voz

P l u m a del pájaro
sonoro que lavó el cielo

P l u m a del nierika
que ladra como una flor [...]

P l u m a de Tamatsi
Kauyúmarí

P l u m a en medio
del mundo

P l u m a del cosechador
de estrellas vacías

P l u m a de la boca que
habla cerrada

P l u m a de la boca
que dice *El divino luminoso me
divide* [...]

P l u m a en el silencio
del color

P l u m a entre la voz
que llena
la garganta de la voz

P l u m a de la piedra que
deshace los nudos de la tierra [...]

P l u m a que resucita
al hombre en llamas [...]

P l u m a que corta el
fuego

P l u m a de la cabeza
desnuda

P l u m a del hueso de
la sombra

P l u m a de la estrella
que gira en la boca del muerto

P l u m a que caza a la
mosca

P l u m a cubierta por
el polvo encontrado

P l u m a que apuñala
la cruz

P l u m a que saluda
la mayúscula del Nierika

(Pey, 167)

En los fragmentos citados se reconocen varios rasgos que permiten ampliar la comprensión sobre la relación que venimos proponiendo. Desde el título del poema, se identifica la categoría que hemos definido y que Pey reconoce como impulsora de su propuesta poética. El cantor-chamán hace referencia al *mara'akame*, que en el contexto del poema se encuentra dirigiendo la ceremonia de la Fiesta del Tambor, una de las más importantes del pueblo *wixárika*. El ritmo del poema está marcado por la iteración de la palabra Pluma, pero dispuesta espacialmente de una manera particular, puesto que las letras del vocablo se encuentran separadas simétricamente. Este acto, desde nuestra perspectiva, busca representar la función práctica del instrumento chamánico del cual se habla. Dada la

iteración contundente de la misma palabra durante todo el poema, en el lector se genera la sensación de movimiento, es decir, de la manera en que el chamán limpia con el *muwieri* en el momento en que realiza los diversos actos curativos con que está facultado. Sin embargo, esa sensación de movimiento que la palabra Pluma genera, no se debe únicamente a la cantidad de veces que se repite, en tanto anáfora, sino a que como se aprecia en el poema, sus letras se encuentran separadas generando una suerte de desplazamiento, el *muwieri* se desplaza de la misma manera sobre la persona que está siendo curada.

A lo largo del poema, podemos apreciar vínculos directos con el carácter del chamán. Uno de ellos es la doble mención a la deidad Taamatsi Kauyúmari, cuya principal característica es la de ser el primer chamán sobre la tierra, el primer *mara'akame*. Se puede decir que en la *Oda* citada, se expresan características no sólo del *muwieri* (receptor de la dedicatoria), sino del *mara'akame*. En el verso que menciona “Pluma que caza a la mosca”, se sostiene un vínculo evidente con la práctica que ya hemos explicado, y que consiste en la búsqueda espiritual que el chamán hace del alma de un difunto, estando aquel convertido en mosca.

A través del canto chamánico se cura. Este es el rasgo primordial que diferencia al canto chamánico de otras formas de canto y melodía, y que vincula en sentido estricto al chamanismo con las artes curativas. Dentro de las prácticas chamánicas huicholes, no sólo se encuentra la extirpación de enfermedades por medio del *muwieri*, sino que el canto también constituye un elemento muy importante en la labor terapéutica de las prácticas chamánicas *wixárika*. Lo anterior se corrobora, en el hecho de que en la categoría de “cantador” se comprueba un grado de iniciación espiritual muy alto, de hecho, el vocablo *mara'akame* literalmente significa “cantador”, y corresponde no sólo a alguien quien canta, sino que por medio de dicho canto puede curar enfermedades y modificar profundamente la experiencia extática de quien lo escuche. Otro rasgo característico de los cantos de los chamanes huicholes es su carácter dialógico, es decir, que a través suyo, múltiples deidades participan en el acto ceremonial y comunican qué tipo de sacrificios u ofrendas deben ser realizados para que las enfermedades se vayan, u otro tipo de mal específico. Esta característica, reafirma el papel del chamán como intermediario entre el mundo físico-material y el espiritual donde habitan y hablan los dioses. Una noche ceremonial, transcurre

normalmente como una extensa conversación entre el chamán y el abuelo fuego, de su movimiento (el del fuego) el *mara'akame* recibe instrucciones y conocimientos cruciales para el pueblo, esta información es recibida de múltiples maneras, ya sea por medio el sonido del crujir de la madera, o los reflejos de los espejos que algunos portan. (Neurath, 184).

El canto del chamán huichol no es un texto estable, por tanto, en su interpretación, en su puesta de escena, está dispuesto un amplio espacio para la improvisación, para la creación misma del canto. Este rasgo es de gran importancia en tanto que nos permite liarlo con la intención clave dentro de la creación poética de Serge Pey. Como hemos visto en varias ocasiones, para el autor occitano la improvisación de los textos que utiliza es uno de los rasgos cardinales en la concepción de su obra, y en la conformación de la ritualidad de su obra, que es, finalmente, el rasgo que mayor importancia cobra en toda su experiencia poética y de performance. En este sentido, afirmamos que los cantos chamánicos de los *mara'akate* huicholes ejercen como fuente de inspiración para la poesía de *Nierika*, toda vez que, no son estructuras literarias estables sino que están sujetas al devenir de la experiencia ceremonial, es decir, a una esfera experiencial de índole subjetivo, dependiente exclusivamente de la circunstancia específica y energética del rito. Uno de los aspectos cognitivos del canto chamánico, según Denis Lemaistre, está en relación con el descubrimiento de las relaciones presentes en el mundo de aquí (*monde-ci*) y del “mundo-otro” (*monde-autre*), lo que en relación con el uso ritual del peyote y el contexto ceremonial *wixárika*, implica un descubrimiento y un control sobre estados alterados de conciencia. Este mismo fenómeno, resuena en la concepción poética de *Nierika* y en la creación poética en general. En términos concisos, diremos que la práctica chamánica del canto se teje bajo la misma dinámica de la poesía, pues ambos son producto de un proceso de inspiración que proviene de la esencia divina. Octavio Paz ofrece esta claridad con mayor precisión:

En una sociedad en la que, lejos de ser puesta en tela de juicio, la realidad exterior es la fuente de donde brotan ideas y arquetipos, no es difícil identificar la inspiración. La “otra voz”, la “voluntad extraña”, son lo “otro”, es decir, Dios o la naturaleza con sus dioses y demonios. La inspiración es una revelación porque es una manifestación de los poderes divinos [...] Sagrada o profana, épica o lírica, la poesía es una gracia, algo exterior que desciende sobre el poeta. La creación poética es un misterio porque consiste en un hablar los dioses por boca humana. (161)

Como se puede apreciar, la voluntad que crea la poesía no es diferente a la que origina el canto chamánico. En la primera, el poeta oficia como canal de la divinidad, del gran Verbo, para plasmar la revelación que le ha sido concedida, y en ese mismo sentido, el chamán origina el canto en medio de su trance, con el fin de entablar un diálogo con las deidades a quien reza su comunidad. Este principio de interacción del cual surge la inspiración, permite ampliar el horizonte de acción del ejercicio académico, referenciándolo en un espectro mucho más amplio que el oficio de escritura convencional. Escribir poesía es un acto inspirado y relacionado con el involucramiento espiritual de las potencias de quien escribe el poema, con el fin de transformar la realidad.

Denis Lemaistre, expone una comparación entre el universo náhuatl y el huichol a partir de un difrasismo muy conocido. Un difrasismo es un término que se utiliza en el estudio de lenguas mesoamericanas, y que a su vez, está integrado con dos vocablos “de cuyo acercamiento brota un concepto que ilumina lo que se quiere significar” (León-Portilla, 21). Uno de los difrasismos más conocidos de la lengua náhuatl, y el que es utilizado por Lemaistre para la comparación que realiza con los cantos chamánicos *wixarika* es el de *in xochitl, in cuicatl*. La expresión significa literalmente “flor, canto” (León-Portilla, 21), sin embargo, el concepto que brota de ambas palabras reúne a la “poesía, el arte y la belleza” (ibíd.). Lemaistre propone la expresión en lengua huichol *tutu ükiyari*, que significa literalmente “la copia de la flor”. Con dicha expresión se hace referencia al canto del *mara’akame*, por tanto, el canto del chamán es considerado como la flor misma, y debe aclararse que este es un concepto de enorme importancia en la cosmovisión *wixarika*, en tanto que es a su vez la fiel representación del *híkuri*, por esta razón, frecuentemente se ven rosas tejidas en los bordados que llevan como estandarte los *mara’akate*. En una traducción que realiza Flores, de un canto chamánico huichol recogido por Lemaistre, vemos de manera explícita el modo en que la flor simboliza no sólo el canto del chamán, sino también a la medicina del peyote, del Divino Luminoso que guía sus pasos como pueblo y orienta su sentido en el mundo.

En Wirikuta
en Wirikuta
parece que hablamos
parece una plegaria

que habla
parece un violín
que resuena
es algo parecido
parece que hablamos
la lengua de la flor
es ella la que habla
la flor en el viento
la flor que habla
dicen muchas cosas
los vientos en la flor
la flor en el viento
parece que hablamos
atrás de la montaña
la flor en el viento
siempre ha estado ahí
y la oigo
en Wirikuta
y la oigo

(Flores, 40, *apud* Lemaistre, 221)

La correspondencia de estos tres símbolos, la flor, el peyote y el canto del chamán, es una de las características que mayor complejidad reviste en todo el entramado simbólico de esta cultura. El peyote es un cactus que florece. Del centro de sus botones surge una flor rosada, de delicados pétalos y gran belleza. Los habitantes del desierto reconocen que este hecho es de gran rareza, puesto que los cactus no suelen florecer. Esto brinda un rasgo de enorme peculiaridad al peyote y su preciada vinculación con la sociedad huichol, su carácter divino. En un apartado de la obra de Benítez, en el que se cuenta la historia cómo Kauyúmari fue cazado por medio de brujería, y cómo uno de sus hermanos, mediante artificios chamánicos, logra salvarlo. En el relato veremos cómo las flores y el *híkuri* representan el mismo elemental:

Entretanto, Paríztika se había reunido en Leunar con Wakuri, su hermano mayor. “Vengo herido –le dijo-. Los animales del Tokipa me han perseguido y estuvieron a punto de matarme. Además, los muvieris hechizados de Takarau que llevo en la cabeza, me pesan demasiado, ve si puedes quitármelos”.

Wakuri, utilizando su magia, le desprendió los cuernos y Parítzika convertido en el venado cuatezón, descansó.

“Come ahora un poco de tus cuernos. Así te sentirás mejor”, le aconsejó Wakuri.

Hizo Parítzika lo que le aconsejó su hermano y cuando quedaba un pedazo pequeño, del tamaño de un jículi, lo dejó en el suelo y, del cuerno, no tardaron en nacer siete flores, siete jículis, y la piel que había sido apartada previamente se convirtió en corteza del peyote” (Benítez, 228).

En el fragmento citado vemos la manera en que un ritual mágico es transmitido al pueblo, mediante la tradición oral. Lo anterior se ejemplifica, en el hecho de que el remedio para el mal de Parítzika sea comer de sus propios cuernos. Entre los aspectos chamánicos *wixaritari*, es frecuente el uso de cuernos y otros miembros de animales, con el fin de realizar rituales de magia, sea ésta con intenciones bondadosas o no; incluso, el uso de miembros animales para fines mágicos es un aspecto general de las prácticas de chamanismo y hechicería en general.

Dentro de las prácticas chamánicas la presencia de la embriaguez mística ocupa un papel relevante. Por medio de un estado de conciencia alterada, el chamán encuentra la manera de interactuar con el mundo espiritual, es por esta razón, que la mayoría de las prácticas chamánicas se encuentran ligadas al consumo de una planta que induzca a estos estados profundos de la conciencia, en los que la magia sucede y enlaza al sujeto inmerso en la experiencia ordinaria, con una esfera de lo sobrenatural, donde las capacidades curativas afloran. Dentro de las plantas de poder más importantes asociadas a la experiencia chamánica, en nuestro continente encontramos al peyote, los hongos alucinógenos, el yagé y el san pedro.

Cada una de estas plantas, es apropiada de maneras muy distintas dependiendo el nicho cultural en el que el proceso se manifieste, y para el caso específico de los huicholes y de la experiencia poética de Serge Pey, el peyote constituye un factor imprescindible en la concepción de sus cosmogonías y en la construcción de cada uno de sus aspectos rituales. En la figura del chamán cantador, comedor asiduo de peyote, las historias nacen y se reproducen, convirtiéndose en una fuente poética inagotable para el observador occidental, y en una estructura social imprescindible para quien habita dentro de estas dinámicas. El canto que trae la borrachera mística del *mara'akame* es el producto de un profundo diálogo

con lo más divino de su cultura, es la palabra de una deidad embriagada, y que puede ser vista a través de la visión que otorga la planta.

En el poema titulado *Los dioses borrachos*, incluido en *Nierika*, vemos cómo resulta tan importante esta presencia de la embriaguez en la fundación de los mitos que los conforman como sociedad arcaica, y asimismo, la manera en que a quien come de la medicina visionaria, le es posible ver en profundidad apariciones que explican y dan sentido a inquietudes, preguntas y voluntades de conocimiento. Cuando se come de estas plantas visionarias de manera ritual y consciente, y esto puede atestiguarlo nuestra experiencia personal, las informaciones que se revelan están en diálogo estrecho con un misterio profundo y portentoso, donde la voluntad animista de lo creado, permite que cada una de las entidades vivas manifieste su voz, y sea enlazada con la circunstancia personal de quien a la planta se acerque de manera devota.

[...] Y el hombre que
se me apareció habló

una palabra
de preguntas
y de respuestas

Y comí cinco
Jículis
en Wirikuta
para saber lo que
decían las piedras

Y escuché el canto
de los dioses ebrios
y vi que sus palabras
se tocaban
en el humo
y las brasas

(Pey, 102)

El anterior fragmento contiene información significativa, si desea comprenderse la forma de una ceremonia de *híkuri wixarika*. Por un lado, encontramos la experiencia

trascendental de quien está consumiendo la medicina, pues se nos están narrando las visiones que la persona está teniendo, como por ejemplo un hombrecillo que aparece a responder inquietudes, o la voz de las mismas piedras³⁹, y el recibir el canto de deidades embriagadas místicamente. El cierre del poema es clave, puesto que expone de manera sutil uno de los elementos más importantes de cualquier ceremonia huichol: el fuego. Es allí, en el corazón del abuelo fuego, donde sucede lo más trascendental de la experiencia chamánica *wixarika*, pues *tatewari* es el intermediario de las deidades y el *mara'akame*. Todo aquel que experimente una ceremonia *wixarika* comprenderá que sin la presencia del fuego, el ritual se sumiría en una caótica experiencia. El fuego oficia también como confidente, especialmente en el diseño de la ceremonia huichol, puesto que hay un momento de la noche, recién terminado uno de los cantos principales del chamán, en el que se brinda la palabra a cada uno de los asistentes, quienes en una sentida conversación con el *Tatewari*, contarán cada una de las confesiones que necesitan para aligerarse. En otro poema de Pey, titulado *Plegaria al fuego*, puede presenciarse la importancia de esta deidad al interior del espíritu religioso huichol, sobretodo en el agradecimiento inherente a cada peregrinación que realizan, pues consideran que el Abuelo Fuego es quien los cuida de los peligros y ahuyenta cada uno de los enemigos que puedan encontrarse.

Gracias
por habernos
protegido en el
camino

Por haber alejado
de nuestros pasos
al tigre y al
escorpión
y el no y el sí

³⁹ Como se ha mencionado en otras ocasiones, la fuerte presencia del animismo en las sociedades chamánicas es un rasgo común. En las tradiciones chamánicas e indígenas de Norteamérica, por ejemplo, la voz de las piedras tiene una importancia muy relevante. Entre los Sioux se dice que los primeros habitantes de la tierra fueron las piedras, por ello se les llama como “abuelos”. Así, en una de sus ceremonias principales, el *inipi*, se les venera como el corazón de la Madre Tierra, y luego de calentarlas mucho en un fuego sagrado, se ingresan a una construcción que simula ser el vientre de nuestra madre, allí, se les coloca agua y al estar calientes generan una gran cantidad de vapor y calor. Las personas que celebran la ceremonia sudan, y al final, ponen la mayor cantidad de agua que sea posible, y en silencio escuchan “la voz de las abuelas”. Aquí, aunque no haya un consumo estricto de plantas de poder, la sensación de trance y conexión con la divinidad se encuentra ampliamente explorada.

[...] Gracias
por habernos
protegido de la lanza
y del transcurso del
fin

Duerme
y descansa en paz
en la noche
entre las cenizas
que te cubren

Que tu reserva de
acantilados te guarde
en las estrellas [...]

Despierta
e incendia
los cabellos
que atan
todos mis cerebros

(Pey, 161)

En la mitología huichol, y esto se nota claramente en los poemas que hemos analizado, la presencia de la figura del chamán es de gran importancia, puesto que Pey nutre sus creaciones poéticas de aquello que está viendo en el ordenamiento social y mitológico del pueblo huichol. Si se revisa cuidadosamente las historias que cuentan los *mara'akate*, se encontrará un rasgo común entre todas las principales deidades, y es que todos son chamanes, desde *Tatewari*, el abuelo fuego, hasta *Kauyúmari*, el espíritu de la medicina. Cada una de estas entidades ha sido *mara'akame*, es decir, que la sociedad huichol ha sido creada por chamanes, y cada una de estas deidades ha ofrecido su vida misma, o sacrificado alguna parte esencial de su conformación, para generar otras muchas. Esta característica del sacrificio, incluso del desmembramiento, es fundamental en la concepción de cualquier vocación chamánica. Al interior de la experiencia mística del

chamán, la muerte es una condición ineludible, con el fin de trascenderla, y así experimentar el poder curativo que por medio de ella se entrega a quien experimenta su misterio.

En el siguiente poema de Pey, el poeta cuenta una visión suya con la medicina del peyote, y la manera en que eso que le entregan mediante el don de ver más allá, tiene que ver indudablemente con la experiencia y el canto de un chamán. El poema se titula *Visión del alto*:

Y el eco es el Nierika
de la voz en la
contramontaña
que ve el sonido [...]

Que venga el cantador
y que me ayude a
hablarle a
la luna de la pluma

Que me ayude
como el toro desnudo
que puebla el estado
intermediario de la
distancia

Y yo campeé el canto
entre mis manos borradas
en el alto
del árbol que no se
repite [...]

Y
una espina cose
un cerebro en mi
pie
arranca mi párpado
de mosca

abre el árbol hueco
de los dioses
como una puerta
y encuentra siete cuchillos
Y yo campeé el nuevo
canto

(Pey, 219)

Ninguna serie de imágenes que provengan de una experiencia visionaria, pueden ser explicadas a partir de un ejercicio de raciocinio convencional, ni asidas mediante procedimientos de índole académica. Esta es la razón por la que la poesía de *Nierika* resulta tan especial. Los poemas de la visión de Pey en el peyote no pueden ser aprehendidos, ni sujetos a explicaciones consistentes, pues ello implicaría que perdieran su eficacia simbólica, característica primordial de esta poética chamánica. En el anterior fragmento que hemos citado, sin embargo, podemos reconocer elementos que nos contextualizan en el oficio del chamán y en el uso de sus atributos, principalmente el de su canto. La voz poética, inmersa en la visión que lo embarga por completo, reclama ayuda del chamán, del cantador, del *mara'akame*. Esta ayuda tiene una connotación muy amplia en el ámbito experiencial del chamanismo, puesto que en las dimensiones energéticas que se abren en este tipo de circunstancias, la guía de una persona facultada en esos mundos, es imprescindible.

La figura del chamán, y especialmente en el chamanismo huichol, es precisamente guiar a las personas que empiezan a acceder a ese mundo de lo invisible y espiritual, mediante el uso de las plantas de poder que lo permiten. Quien está viviendo la experiencia de borrachera mística, de trance visionario, empieza a facultarse y a observar someramente lo que al interior de su ser empieza a florecer. El canto es una facción muy importante de estos ofrecimientos, es por esto, que en el poema se habla de “Y yo campeé el canto entre mis manos borradas en el alto del árbol que no se repite”, es decir que hay una búsqueda de conocimiento (representada por el canto) nacida en el corazón mismo de quien vive la experiencia. Campear significa salir en búsqueda de algo al campo. En este contexto, el objeto de búsqueda es el canto personal, y el espacio no es literalmente un escenario rural, sino el infinito mismo que apertura la experiencia mística y ritual de una ceremonia en la

que oficie y guie las plegarias un *mara'akame*. El canto que puede empezar a sentir la persona que vive la experiencia, es un fragmento de la visión, pues este concepto, como veremos en el capítulo final de esta investigación, no puede remitirse únicamente a la visualización de elementos específicos. La visión, el *nierika*, dentro de la esfera experiencial de lo místico y chamánico, abarca un abanico muy nutrido y diverso de sensaciones, expresiones, sentimientos y orientaciones.

Tanto en la concepción del canto chamánico de los huicholes, como en la manera en que la poesía de Pey surge, existe un elemento común: la transmisión. Como vimos en la primera parte de esta tesis, la poética de Serge Pey está muy influenciada por las ideas de Artaud, y también del germen que sembró Mallarmé. En ellos, la noción de un autor autónomo desaparece, en tanto artífice único y exclusivo de lo que escribe. En esta concepción de poética, lo que se plasma en el papel proviene de una esfera superior de la conciencia. El poeta no es el autor del texto, sino el Verbo, en términos de Artaud. En este sentido, es posible equiparar el proceso creativo al que experimenta el *mara'akame*, o mejor, al que experimental el canto que transmite el *mara'akame*. Es muy importante considerar el efecto de esta transmisión tanto en el escenario de lo poético, como de lo chamánico, puesto que es el punto primordial para enlazar a ambos universos. El aprendizaje chamánico y la escritura poética, son ambos, un eslabón de un proceso de transmisión, vinculado a esferas elevadas de lo mágico, religioso y divino. Ni el chamán, ni el poeta ejercen su función (vocación) de manera autónoma y desligada de una esfera experiencial mística y superior. Es por esto que Serge Pey no concibe a la poesía fuera de la vida, y la transmite mediante acción y ritualidad, con el fin de que se convierta en una experiencia transformadora para quien la contemple, en el mismo sentido que la experiencia chamánica transforma completamente a quien se encuentra inmerso en ella.

Octavio Paz, ofrece un acercamiento lúcido a esta tensión que este tipo de poéticas genera en su interior. Tanto Paz, como Artaud, como Pey, y muchos otros, consideran que uno de los principales objetivos del poema es su lucha contra la palabra. El ejercicio poético más puro, tiene que trascender necesariamente el simple y llano oficio de la escritura, de otra manera, estaríamos hablando de una experiencia vacía y acabada en una insípida rutina. Es por esto, que la poesía requiere de algo ajeno siempre para profundizar

en su horizonte, ya sea la magia, la revelación, la mística. Es de esta manera, en que el ejercicio poético logra transformar y calar en lo más hondo del espíritu, al igual que el chamanismo. Octavio Paz afirma que:

Un poema puro no podría estar hecho de palabras y sería, literalmente, indecible. Al mismo tiempo, un poema que no luchase contra la naturaleza de las palabras, obligándolas a ir más allá de sí mismas y de sus significados relativos, un poema que no intentase hacerlas decir lo indecible, se quedaría en una simple manipulación verbal. Lo que caracteriza al poema es su necesaria dependencia de la palabra tanto como su lucha por trascenderla. (185)

Serge Pey ha incluido esta necesidad del poema en su obra. La obra del occitano no puede apreciarse en su mínima expresión siquiera, si se dedica atención exclusiva a los significados evidentes y relativos de las palabras que su obra requiere para transmitirse. La obra de Pey es una experiencia que involucra, al igual que la experiencia chamánica, el sumergirse mediante todos los sentidos en una atmósfera de transformación de la realidad interna y de la realidad inmediata. Este es un fenómeno cabalmente poético, de otra manera, es simplemente escritura y lectura de un texto determinado. La experiencia poética es una aventura hacia lo que no se puede decir, ni expresar de manera alguna, sino únicamente sentir fluyendo en el interior de la percepción personal. Nuestro mundo se construye única y exclusivamente con base en lo que percibimos, asimismo lo poético, asimismo lo chamánico. La poesía no es un ejercicio relativo a la rutina, ni a la edición, ni a la academia; la poesía pertenece a la aventura más secreta e intensa del espíritu, del descubrimiento de un horizonte donde lo indecible gobierna los pasos, donde lo imposible resume la vibración que origina el recurso, la manera, el secreto.

Con estos rasgos claros, no resulta complicado establecer el vínculo que existe entre la experiencia poética y la chamánica, ambas, tanto el poema de Pey bailado, recitado, cantado, como el canto del *mara'akame* de San Andrés de Cohamiata, reflejan la vivencia del fondo de la emoción, del éxtasis. No hago poesía en el momento en que me siento a escribir, en la orfandad de mi escritorio y pensamientos vagos. La poesía debo vivirla, permitir que consuma cada uno de mis sentidos, que me ahogue en los sentimientos de mayor pena y alegría, de sufrimiento visceral, de éxtasis pleno. El chamanismo debo experimentarlo, permitir que consuma cada uno de mis sentidos, que me ahogue en su

magia, en su éxtasis inacabable, que me ayude a sortear las dificultades que él mismo genera, con el fin de orientar mi senda hacia una reflexión profunda de la vida.

Hacia una poética del chamanismo: la eficacia simbólica

Nierika surge motivado por una búsqueda espiritual. La principal motivación de Serge Pey, al escribir esta serie de poemas es la iluminación personal de su visión. La inclusión de las principales deidades y de los mitos más importantes de los huicholes en la obra, se debe a un homenaje, no a ejercicio antropológico o etnográfico. Los poemas de *Nierika* son en sí mismo una visión; y lo relativo a la experiencia visionaria de un ser humano, siempre está ligado al modo subjetivo en que él aprehende el mundo y construye su realidad. Es en esta medida que Serge Pey “los huicholes no han influenciado en nada mi escritura. No tienen que reconocerse culturalmente en ella, o únicamente a través de los temas y las cosmogonías evocadas” (55).

Las prácticas chamánicas, y especialmente las que involucran el uso de plantas de poder como el peyote, involucran en el centro de sus rituales y dinámicas una fuerte voluntad de renovación y limpieza. El uso de plantas visionarias está asociado a la limpieza espiritual y física de quienes a ellas acuden, en esta medida la experiencia extática que de allí surge, sugiere un renacimiento de las condiciones particulares del ser que está practicando el ritual. La propuesta de Serge Pey, desde el oficio poético, involucra el mismo renacimiento. Para él, el objeto de la poesía tiene que ser el renacimiento de uno mismo y de los demás: “parto del principio del que sólo la poesía puede comprender la poesía. Porque un poeta es aquel que, a través del lenguaje, va a nacer a sí mismo, y lo que escribe o profiere va a crear un proceso de nacimiento en los otros” (Pey, 56). Así como el poeta encuentra su renacimiento personal a través del lenguaje, e induce al renacimiento de los demás por medio de lo que su pluma profiere, el chamán está en la capacidad de inducir, por medio de sus atributos mágicos y experiencias extáticas, al renacimiento espiritual propio y el de los demás.

Sólo en la consideración de ciertas directrices estéticas, como las expuestas en el primer capítulo de esta investigación, es posible concebir que no haya una “ruptura cultural

entre un artista-chamán huichol y un artista occidental” (Pey, 56). Es de este modo, que “la poesía inventa sus fraternidades y encuentra sus nacimientos fuera de los hospitales del poema” (ibíd.). Y en la misma medida, en que es necesaria una revaloración del suceso chamánico en el momento en que hace contacto con la cultura occidental (académica), es mandatorio que el suceso poético sea experimentado desde un paradigma diferente, en el que sea prioritaria la sensación y lo manifestado por los sentidos, mas no por el culto acumulado a una manera devota de una actitud creadora intelectualizada y fiel a lo estable, a lo sobrio y “correcto”.

Teniendo en cuenta lo anterior, Pey sugiere que la poesía no puede resolver las inquietudes sobre su origen mediante un punto fijo en la historia, que además, se encuentre alejado de sus prácticas: “La poesía es siempre la historia de sus prácticas, que funda, cada vez, un nuevo origen” (Pey, 57). Este es un hecho determinante en la acción poética de Serge Pey, en tanto que su obra no confisca de manera alguna la dimensión práctica de lo poético, sino todo lo contrario, la esencia misma de su propuesta es la acción, la transgresión y construcción de espacios que conformen una experiencia cabal de sensaciones integradas por múltiples vertientes, que exploran desde la escritura, pasando por la oralidad y madurando en actos verdaderamente rituales.

Según Jerome Rothenberg⁴⁰, tanto la labor del poeta como la del chamán se encuentran ligadas desde la experiencia lingüística, lo que resulta presumible en tanto que en ambos existe una voluntad de creación de circunstancias lingüísticas específicas, que les permitan llevar a cabo su función. En el caso del chamanismo, esta circunstancia lingüística suele estar asociada a la canción o la invocación, y se ejerce como técnica para perpetrar en los dominios del éxtasis y la magia. Este aspecto resuena de manera clara en las cosmovisiones exploradas por Serge Pey dentro del universo *wixarika*; el canto del *mara'akame* huichol es el carácter mismo de un chamán, o aquello que lo convierte en un técnico del éxtasis, y que le permite orientarse en el mundo espiritual, allí donde aprende los modos para extirpar las enfermedades y los males de quienes a él acuden.

⁴⁰Las ideas de Rothenberg a continuación expuestas se encuentran en el artículo La poética del chamanismo, texto disponible en línea en el siguiente link <http://sibila.com.br/critica/la-poetica-del-chamanismo/4525>

Como se ha mencionado en múltiples episodios de este acercamiento, uno de los propósitos del chamán es la cura de enfermedades, mediante la inmersión en una experiencia extática que contiene los elementos necesarios para comprender a los espíritus y a las entidades invisibles que enseñan la magia al chamán. Bajo esta lógica, se posibilita el aprendizaje chamánico de un aprendiz iniciado. Según Islas, el hecho de que exista la enfermedad, implica que al ser concebida como un hecho desestructurante, inspira al iniciado a ligarse a un sendero iniciático, con el fin de curar el padecimiento. Esta inspiración se asume usualmente en forma de compromiso, que hospeda en su interior una serie de austeridades y sacrificios propios de la senda de aprendizaje (112), tales como abstinencia, ayunos específicos, cuidados, entre otros.

Uno de los vínculos primordiales entre poesía y chamanismo, y que tiene que ver con uno de los rasgos más esenciales de ambos, es la curación. Toda práctica chamánica tiene que ver en su desarrollo y concepción con el acto y aprendizaje de curar. Según Serge Pey, la palabra también ejerce esta función sobre el mundo, y mucho más la palabra poética. Dice el autor occitano que “la poesía cura. El verdadero chamán cura con la palabra. Ella sirve para curar” (Pey, 59). Este aspecto es de fundamental importancia en la concepción de cualquier cosmovisión indígena. La palabra ejerce una importancia inconmensurable en la transmisión de los conocimientos y sabidurías de nuestros pueblos ancestrales. La palabra, como la semilla, son la fuente de la alegría y sanación a una multitud de malestares físicos y espirituales que han penetrado en lo hondo de la salud de nuestras tradiciones. El chamanismo y la poesía están unidos por la simiente del verbo, por su capacidad transformadora y fundadora de esperanza. A continuación citaremos un texto que explora estos escenarios. El texto es un fragmento de los *Secretos del abuelo*, cuyo autor es el escritor maya Jorge Miguel Cocom Pech. Esta obra, antes de indagar en el proyecto poético de Serge Pey, constituía mi primera opción para realizar este trabajo de grado. Es por esta razón, y por el enorme afecto que le tengo a dichas narraciones, que dedico un espacio extenso y especial a su difusión, pues considero que es una fuente de alimento espiritual incalculable, y porque en mi escritura se desborda la alegría de coincidir en un espacio temático, que me permita tejer simultáneamente ambas intenciones.

Renacimiento de la palabra de los mayas

¡Cuánta razón tenían los abuelos cuando nos decían: -Tú corazón es el guardián de las palabras, no su cueva, porque tus palabras no estarán ahí eternamente...!

Deja que en primavera los vientos de tu ánimo dispersen las palabras por los caminos y se vistan con flores rojas, blancas, amarillas y azules, porque las flores son alegres palabras de los árboles, de las hierbas y de las enredaderas...

Deja que en verano las palabras se levanten en mariposas, porque ellas, como hijas de la lluvia, son las flores ambulantes de los caminos; deja, en ese tiempo de aguaceros, que en las milpas las mazorcas se ofrezcan, entre el humo del copal y la oración, como palabras de gratitud en las primicias...

Cuando llegue el otoño y los árboles desprendan sus hojas al vaivén del viento, deja que estas palabras besen con ternura la piel del suelo, pues nunca las palabras sobre la tierra han sido el sepulcro de los hombres...

Cuando llegue el invierno, y sientas que te besa el aire frío de sus días, deja a la palabra arder en los leños, que su calor será el cobijo de tu cuerpo; pero si sientes que las palabras bullen, saltan, gritan, rugen y cantan en tus adentros, y este canto es parecido al trino del sacbakal, paloma blanca, no lo ahogues en silencios. No temas ¡Ese es el lenguaje de tu alma! ¡Esas son las palabras de tu espíritu!

No guardes, no escondas, no impidas la libertad a tus palabras, porque por tu palabra habrás de escribir para todas las edades y para todos los tiempos, que es uno solo y eterno, mientras haya vida sobre la tierra... (Cocom Pech, 24)

Desde nuestra lectura personal consideramos que este fragmento, con el fin de mantenerlo en su eficacia y pureza, no necesita comentarios adicionales. Todo lo que sobre él se requiere comprender, está explícito en las líneas citadas. Como hemos dicho, nuestra intención de compartirlo en este momento de la investigación se debe únicamente al vínculo que desde la palabra puede tejerse con la curación, la elevación espiritual y la vocación primordial del ejercicio chamánico, es decir, la sanación y preservación de la sabiduría.

Los poetas chamanes que curan, esto es, los poetas arcaicos a quien Serge Pey hace homenaje mediante *Nierika*, exploran su condición de artistas por medio de la facultad curativa de sus cantos, es decir, de su papel como intermediarios entre las deidades y los hombres. Este hecho vincula innegablemente la labor del poeta con la del chamán, puesto que la existencia de un propósito de sanación en la manera en que es dicha la poesía, la

convierte inmediatamente en un ejercicio ligado al enriquecimiento espiritual y la experiencia mística. Lo expuesto anteriormente, es explicado por Pey de la siguiente manera:

El chamán que canta, el *mara'akame*, es poseedor de una palabra que cura, arrancada del mundo de los sin palabras. Para proceder a ese ritual de videncia y de memoria de los primeros tiempos, usa una pluma que escribe en lo invisible. Pero una pluma sin tinta, un bastón de águila que temple en la música del vuelo y del vacío para cantar su poema cosmogónico de visión [...] quizá el nombre de poeta adquiera aquí realmente su sentido de hombre de pluma. Para escribir hace falta abandonar las escuelas y agarrar las plumas de los pájaros en los matorrales. La escuela montaraz es el espacio del poeta, lejos del orden de las academias. Hacia lo desconocido de la vida que hace avanzar su lengua, hasta perderla, en el desorden del oro que no vemos” (Pey, 67)

El ejercicio de la escritura, es concebido en Pey, como una fuerza y búsqueda del espíritu, mas no algo que inquiera identidad y reconocimiento, como usualmente es edificado en nuestra cultura. Ese mismo principio alimenta las acciones poéticas de los artistas chamanes que él conoce, y que conocemos los que hemos tenido contacto con experiencias extáticas de esta naturaleza. Los chamanes son seres encargados de indagar en las cuestiones más misteriosas de la existencia, con el fin de fundirse en la luz misma de Dios y desde allí, guiar a quienes buscan su mismo fin. Por medio de su enorme capacidad de ver, de su visión elevada, de su vuelo místico, el chamán escribe su poesía. La pluma del chamán, en ese sentido, no es únicamente un instrumento de escritura, sino una herramienta de sanación y canalización de su obra-canto. Dice Pey, “la inspiración no es más que la manera de nombrar el vuelo que hace escribir” (67).

La experiencia que Serge Pey propone, en la que existe su poética, las sensaciones dejan de ser exclusivas de un solo sentido, y co-dependen de la sensibilidad del estado de conciencia alterado y superior, que subyace a la ritualidad que honra en su obra. En muchos de sus poemas, se evidencia esta intención de integrar las sensaciones de un modo complejo. Expresar esta realidad de la experiencia extática por medio de palabras, resulta inoportuno y siempre será fragmentario, sin embargo, queremos citar un fragmento del *Poema de protección de los huaraches ante el coyote Tsamirawi*, en el que esta característica se evidencia:

[...] *Yo sé enumerar
el color
Camino sobre la punta de
mis ojos
Canto con la lengua de
mis pies
Las estrellas en cielo son los
ojos visibles del rostro
invisible que nos devora*

Escucha al que respira
la visión Samuravi.

(Pey, 105)

Este sentido de integración sensorial representa un intento de manifestar a la poesía de una manera “no separada”, es decir, como una “poesía de totalidad, una poesía física, prodigiosa y mágica” (Pey, 71). Lo que debe ser dicho o transmitido en la poesía, no debe limitarse a la expresión escrita de la palabra, pues según el poeta francés, la palabra también ve, y esta posibilidad la brindan precisamente los poetas chamanes que experimentan el fenómeno poético desde una perspectiva en la que el acto mágico trasciende y se funde con la palabra misma. El poema deja de cumplir una función de mero entretenimiento, y se transforma en un agente de curación y exploración espiritual.

Otra de las razones que vinculan a la experiencia poética con la experiencia chamánica se encuentra en lo que Claude Lévi-Strauss denominó “eficacia simbólica”, al referirse únicamente al procedimiento de los chamanes kuna para sanar enfermedades. El estudio del antropólogo francés puede ser extendido al ámbito de lo poético, sin embargo, para determinar esta relación es necesario que antes se aclare qué es lo que representa esta eficacia simbólica en la práctica chamánica. El autor francés propone el contexto de eficacia simbólica con el fin de explorar la manera en que funcionan los procesos curativos al interior del chamanismo.

En el siguiente fragmento, Lévi-Strauss ofrece de manera explícita su concepción acerca de una experiencia chamánica que involucre un proceso de curación:

La cura consistiría, pues, en volver pensable una situación dada al comienzo en términos afectivos, y hacer aceptables para el espíritu los dolores que el cuerpo se rehúsa a tolerar. Que la mitología del shamán no corresponde a una realidad objetiva carece de importancia: la enferma cree en esa realidad, y es miembro de una sociedad que también cree en ella. Los espíritus protectores y los espíritus malignos, los monstruos sobrenaturales y los animales mágicos forman parte de un sistema coherente que funda la concepción indígena del universo. La enferma los acepta, o mejor, ella jamás los ha puesto en duda (178).

Según lo anterior, el proceso de curación depende directamente de un acto de fe en el sistema de creencias del cual el chamán es un representante y técnico. Si una persona enferma acude a un chamán en busca de ayuda, es primordial que cada cosa que el chamán le indique, cada instrucción que le otorgue, y cada palabra que le sea dicha, sean recibidas con fe profunda. Este traslape de creencias suele ser de gran dificultad para una persona que no pertenezca a la sociedad sostenida por dichas creencias, sin embargo, es de este modo que la magia chamánica opera. Esto implica que el proceso mismo de la enfermedad y su curación, están siendo percibidos desde una perspectiva completamente diferente; la enfermedad está siendo expresada desde una vivencia mitológica, donde la eficacia misma del ritual es corroborable únicamente a la luz de la fe depositada en el mito. Lo que es abordado por el chamán, psicopompo, médico, *mara'akate* corresponde al ámbito del mito, que lo definiremos, siguiendo a Mircea Eliade (1991), de la siguiente manera:

El relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobretodo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los “comienzos”. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la sobre-naturalidad) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal y como es hoy día (4)

La irrupción de lo sagrado, es decir, el propósito del mito, es un aspecto fundamental de toda práctica chamánica. Alrededor del mito toda sociedad indígena conforma sus simientes, y logra desarrollar sus procesos sociales que como cultura los

conforma. En este orden, es que surge la eficacia simbólica del acto chamánico, puesto que este último en tanto parte constitutiva del aspecto mítico de una sociedad, hace realidad todo aquello que es motivado por un acto de fe profundo, como por ejemplo el anhelo de curar una enfermedad.

La eficacia simbólica es el rasgo que permite inducir al enfermo a vivir una experiencia chamánica, y lograr que de ella broten resultados constatables (Lévi-Strauss, 1982). Lo que expone el antropólogo francés, permite establecer la relación entre poesía y chamanismo, desde el entendimiento de la eficacia simbólica en ambos presente, sin embargo, consideramos que hay algo que complementar en la postura del antropólogo francés, y que tiene que ver simplemente con el reconocimiento de algunos rasgos particulares, en la poética del autor que estamos trabajando, y es que en propuestas poéticas como las del Serge Pey, consideramos que la metáfora poética si logra superar la barrera del mero psiquismo, como lo manifiesta el antropólogo francés. El ritual que la poesía de Pey ejerce, logra irrumpir en lo sagrado, logra inducir al mismo estado de constatación de la práctica chamánica. En el prólogo a *Nierika*, Serge Pey expone claramente la relación que la eficacia simbólica sostiene con el ejercicio poético:

El chamán y el poeta están ligados por esas razones. La poesía posee una eficacia simbólica. Un poema no tiene únicamente una función de entretenimiento. Un poema cambia las relaciones con el mundo cuando puede tocar el mundo. No es solamente un acompañamiento del gesto y del pensamiento [...] Lo que nos hace hablar nos mantiene en pie. El chamán es el primer poeta, el primer psicoanalista, pero seguramente no el primer sacerdote, pues no confisca la unión libre con lo sagrado y el misterio de la vida. [...] ¿Hay una poética del chamanismo? La de la eficacia simbólica, por supuesto. El verdadero chamán no es sólo un transmisor de conocimientos o un curandero, sino un creador de sí mismo, un sujeto que va a liberar a los otros para hacerlos individuos creadores de ellos mismos. El chamán es un agujereador del mundo. El chamanismo es un arte de la práctica de la eficacia simbólica. Todo poema invoca la lluvia y es capaz de hacer llover en nuestro interior (58).

Orfeo: el poeta-chamán, el canto mágico y el descenso a los infiernos

En la obra de Serge Pey, se identifican incidencias mitológicas en relación con la operación extática y chamánica. Se ha hablado extensamente de la posibilidad de reconocer prácticas chamánicas en las tradiciones expresadas en los mitos griegos. En figuras como

Pitágoras, Aristeas de Proconeso, Hermitimo de Clazomenes, Epiménides de Creta, entre otros, han estado presentes rasgos vinculantes con el éxtasis del cual el chamanismo es una técnica. Sin embargo, el caso que mayor importancia reviste es el de Orfeo.

La influencia del tópico de Orfeo es incalculable, y aunque la relación que pretendemos explorar corresponde únicamente a la experiencia chamánica, consideramos acertado mencionar otros niveles en los que este mito ha tenido una influencia notable. Con respecto al arte las manifestaciones han sido múltiples, principalmente en los campos de la pintura y la música. Hay dos pinturas reconocidas que están inspiradas en las aventuras del héroe griego. Una de ellas lleva como nombre *Orfeo* (o *Joven tracia llevando la cabeza de Orfeo*), su autor es Gustave Moreau y data del año 1865. La segunda fue pintada por Emile Jean Baptiste Philippe Bin, lleva el nombre de *La muerte de Orfeo*, y es contemporánea a la pintura de Moreau. El hecho de que el tópico inspirador de ambas sea la muerte del héroe tracio no es una coincidencia, en tanto que éste corresponde a un momento neurálgico en su historia, y además, uno de los vínculos imprescindibles con la experiencia chamánica, como se verá más adelante.

En el ámbito musical la influencia ha sido mucho más extensa. El mito de Orfeo se configuró como un motivo de notable inspiración en la historia de la música culta occidental, especialmente para obras operísticas. Dentro de la nutrida cantidad de óperas, que han sido compuestas con este motivo, hemos reconocido dos que han tenido especial influencia en cada uno de sus contextos. La primera de ellas es *Orfeo ed Euridice*, compuesta por Christoph Gluck y cuyo libreto fue escrito por Ranieri de' Calzabigi. Fue estrenada en Viena en el año 1762. La segunda obra es un poema sinfónico del célebre compositor húngaro Franz Liszt. El poema fue compuesto en el año 1854, y dentro de su instrumentación se encuentran dos arpas que representan la mágica lira de Orfeo.

La cuestión órfica y su influencia no alcanzan únicamente a las esferas de expresión artística. Una corriente que se alimentó notablemente de este mito fue el esoterismo, puesto que en la antigua Grecia existieron cultos y rituales específicos que asociaron la experiencia órfica, a un conjunto de enseñanzas que podían ser transmitidas a cierto grupo de iniciados. El esoterismo y el chamanismo, convergen en algunos rasgos característicos. En ambas corrientes, se encuentran establecidos una serie de misterios de muy honda naturaleza y

dinámica, que en determinadas ocasiones son accesibles, únicamente mediante el secreto que un maestro devela a un iniciado. Las corrientes esotéricas, entre ellas el orfismo, funcionan otorgando el conocimiento de su ciencia y prácticas no a todas las personas, sino a un selecto grupo de aspirantes que sean considerados como dignos merecedores de iniciarse en sus misterios. Un aspirante a chamán en muchas ocasiones se encuentra ligado a una dinámica muy semejante. Dentro de las prácticas chamánicas de Suramérica, por ejemplo, la vigencia de la relación maestro-discípulo está totalmente viva. Mi experiencia personal es un testimonio vivo de dicha realidad. Esta relación discipular se encuentra establecida en un marco bien definido de jerarquías, por un lado, el conocimiento del chamán puede ser transmitido a un discípulo mediante un arduo proceso de aprendizaje y entrega, y por el otro, ese conocimiento será transmitido sí y solo sí, el chamán contempla un camino espiritual profundo en el aspirante, y con profundidad no nos referimos únicamente a una conciencia expandida y virtuosa, sino a un compromiso fuertemente disciplinado y comprometido con los cuidados, abstinencias y demás sacrificios que el aprendizaje chamánico implica.

La vertiente esotérica que se desprende del mito de Orfeo, está muy bien explorada en el texto del francés Édouard Schuré, titulado *Los grandes iniciados*. El texto inicia examinando el universo védico por medio de las figuras de Rama y Krishna, pasando después al hermetismo inenarrable de la ciencia del conocimiento Egipcio representando por el aprendizaje de Moisés y Hermes; posteriormente, el misticismo griego en las figuras de Orfeo, Pitágoras y Platón, para concluir con la iluminación cabal de Jesús, Zoroastro y Buda. El mito de Orfeo es una representación fidedigna de los elementos y rasgos que constituyen a un chamán. Orfeo no solamente desciende a los infiernos y regresa de tal periplo, sino que es portador de un canto curativo y que explora los más profundos rincones de la operación mágica. Su amor por la música y la vida natural, es otro rasgo característico de su vocación chamánica. Además, la manera en que su muerte se propicia no hace más que reafirmar este rasgo profundamente extático y sobrenatural de su vida. Schuré afirma que el descenso al Inframundo, que como veremos es una característica primordial del aprendizaje chamánico, en el caso de Orfeo se caracterizó porque el poeta chamán quedó absorbido en un pleno estado de éxtasis y visión cabal. “Durante el descenso, se entra en éxtasis, y la segunda vista se abre. Se respira apenas, la voz se apaga, no se puede hablar

más que por signos. Unos se vuelven la mitad del camino, otros persisten y mueren asfixiados; la mayor parte de los que salen vivos, se vuelven locos” (Schuré, 166). El objetivo de Orfeo, al descender al Infierno, es recuperar a su amada Eurídice, quien murió al ser mordida por una serpiente venenosa, pero más allá de eso, y esta es nuestra hipótesis principal, Orfeo vuelve con conocimiento místico, es en el Infierno donde aprende las capacidades más profundas como curandero y comprende que la manera verdadera de salvar a Euridice, como ella misma le replicó en un sueño, es “Si quieres libertarme, salva a Grecia dándole la luz. Entonces, volviendo a encontrar mis alas, subiré hacia los astros, y me volverás a encontrar en la luz de los Dioses” (Schuré, 167).

El descenso a los infiernos, es, de hecho, una de las funciones del chamán, e incluso, en algunas culturas asiáticas, se cree que el chamán es quien guía los espíritus de los muertos por entre el mundo de los infiernos. Según Mircea Eliade:

El chamán es “curandero y psicopompo porque conoce las técnicas del éxtasis; esto es, porque su alma puede abandonar impunemente su cuerpo y vagar muy lejos; puede entrar en los Infiernos y subir al Cielo. Conoce, por su propia experiencia extática, los itinerarios de las regiones extraterrestres. Consigue descender a los Infiernos y subir a los Cielos, porque ya ha estado allí. El peligro de extraviarse en esas regiones prohibidas continúa siendo grande; pero, santificado por la iniciación y provisto de sus espíritus custodios, el chamán es el único ser humano que puede afrontar ese peligro y aventurarse en una geografía mística. (155)

Según Eliade, hay al menos una versión que no demuestra que Orfeo haya fracasado en el final de su periplo en el Inframundo, puesto que la mayoría de las versiones del mito, Orfeo pierde a Eurídice justo antes de salir de los Infiernos. Según la versión presentada por Ovidio: “Estaba ella entre las sombras recientes y avanzó con un paso lento a causa de la herida. El rodeo Orfeo acogió a ésta a la vez que la condición de no llevar atrás sus ojos hasta salir de los valles del Averno; o habría de quedar sin valor el don” (Ovidio, 555). Este regreso de Orfeo tiene múltiples connotaciones chamánicas. El simple hecho de ir al Averno y regresar con vida es un acto netamente chamánico, pues la geografía mística que recorre puede serlo únicamente mediante la profunda experiencia extática que caracteriza a un chamán o psicopompo. Así nos fiemos de las versiones del mito, como en la de Ovidio, donde se supone un mero “fracaso” de Orfeo, al no poder recuperar el cuerpo de su amada, hay que prestar especial atención al hecho de que el objeto de su viaje no es únicamente la

recuperación de un cuerpo, sino la fundación de una virtud y un aprendizaje curativo especial, de una palabra nueva. Es en este orden, que Pey expresa su postura respecto a este Gran Chamán, “Orfeo es un chamán que quiere hacer volver el cuerpo de su querida Eurídice. Pero lo que es fundamental entender es que vuelve a traer la palabra, y que es la palabra la que nos hace hablar hoy. Si hubiera hecho volver un cuerpo, lo habríamos olvidado” (Pey, 57).

Las capacidades más notables de Orfeo, no sólo curativas, sino oratorias y musicales también, adquirieron relevancia y se desarrollaron mayoritariamente luego de regresar del Inframundo, lo que deja entrever que en el momento del descenso y contacto con aquella esfera no ordinaria de experiencia, existió un aprendizaje místico y un consecuente desarrollo de capacidades chamánicas. Orfeo es un héroe mítico que recibió una iniciación de misterios muy profundos, con el fin de elevar sus capacidades y vocaciones espirituales. De él se dice, que al recibir su iniciación recibió el nombre⁴¹ de “*Orfeo* o *Arpha*”⁴², lo que quiere decir: *Aquel que cura por la luz*” (Schuré, 149), con lo que se reafirma su vínculo con procesos de iniciación específicos como el de los chamanes huicholes. Otro elemento que caracteriza a Orfeo, y que se asocia a la experiencia chamánica, es el canto. Se dice de Orfeo, en las diferentes versiones de su mito, que mediante su canto el milagro ocurría. En la expedición de los Argonautas, por ejemplo, el canto del héroe los libró de múltiples peligros. Así también, mediante su lira y canto, el poeta lograba apaciguar la furia de las bestias salvajes, detener el curso de los ríos y del tiempo, procurar movimiento en árboles y rocas, o incluso, aplacar la furia de los dioses y guiar en ellos su voluntad personal, tal cual sucedió en el suceso que terminó con el rescate de su amada Eurídice. Este rasgo, se vincula directamente con otra de las principales características y funciones del chamán, su canto. En el contexto huichol, y en el de la poesía de Serge Pey presente en *Nierika*, el canto es un motivo constante, en tanto que permite el contacto con el mundo espiritual, e incluso, promueve y genera algunos de los procesos curativos que ejercen los psicopompos y chamanes.

⁴¹Como se vio en el capítulo anterior, en el contexto *wixarika*, recibir un nombre diferente al de nacimiento, en un camino de aprendizaje espiritual, es un signo claro de que el aprendizaje está ligado a la experiencia no ordinaria, propia del chamanismo.

⁴²Palabra fenicia, compuesta de aur, luz, y de rophae, curación.

El tercer y último elemento presente en el mito de Orfeo, y que está en relación directa con la esfera experiencial chamánica, es el momento de su muerte. En las experiencias de vida de los chamanes es muy recurrente este instante, además de revestir una importancia considerable en su condición de aprendizaje y expansión extática. En la experiencia enteógena, es decir, la que involucra el éxtasis inducido por la ingesta de plantas de poder y de uso ritual, el momento de la muerte es vivido en cercanías realmente sorprendentes. Entre los huicholes, existe este rasgo característico, puesto que el *mara'akame*, como ya se dijo, tiene la capacidad de entrar al mundo espiritual, guiar a los muertos, y en palabras crasas, estar en contacto directo con la muerte, con la desaparición del cuerpo físico. La muerte de Orfeo es ocasionada por las Bacantes, mediante un desmembramiento de cada una de sus extremidades y también de su cabeza. Este es otro rasgo clave dentro de las características de un chamán, puesto que en el momento de su muerte, la desaparición de sus facultades no se manifiesta, es decir, que su poder chamánico sigue vigente aún después de ser desmembrado. En el caso específico de Orfeo, se sabe que fue “despedazado por las bacantes y, cortada y arrojada su cabeza al Hebro, ésta flotó cantando hasta llegar a Lesbos. Después sirvió de oráculo, como la cabeza de Mimir. Ahora bien, los cráneos de los chamanes siberianos tienen también su papel en el arte de la adivinación” (Eliade, 307). Esto devela la unidad que subyace al fenómeno chamánico, puesto que por más lejanas que sean las latitudes, todas las prácticas chamánicas tienen rasgos compartidos: la técnica del éxtasis, el manejo diestro de la magia y el contacto directo con esferas no ordinarias de experiencia.

III

La visión

*¡Cuánta quietud
La voz de las cigarras
taladra rocas!*

Bashô



Imagen 3

Nierika: el don de ver

El vocablo que da nombre al texto de poemas de Serge Pey que hemos venido explorando a lo largo de esta investigación, constituye un concepto de gran importancia en la comprensión de la cosmogonía huichol y en el obrar de un *mara'akame*.. *Nierika* es un concepto polisémico y que no puede ser traducido de manera explícita y concreta, sin embargo, algunas de sus representaciones las vamos a exponer en este apartado de la investigación. Una definición que consideramos cercana a lo que Pey explora en su texto,

es planteada por Olivia Kindl y citada por Luz Islas en su estudio sobre chamanismo huichol. Cita la antropóloga mexicana, que *nierika* es un “pasaje a diferentes niveles cósmicos y es una forma simbólica que no tiene una forma fija” (Islas, 85). Entretanto, para Serge Pey, su libro *Nierika* constituye un *nierika* en sí mismo: “este libro sigue siendo, sin embargo, un *Nierika*, un agujero para pasar al otro lado del mundo, un juego peligroso de palabras, un “agujero bajo el oro” (*trou bas d’or*), el relato de un viaje interior” (Pey, 74).

Por otro lado, *nierika* es un concepto que se encuentra asociado a la visión, o al don de ver. Como ya hemos dicho, y de la misma manera lo sostiene Arturo Gutiérrez, *nierika* es un concepto que no tiene traducción al castellano, sin embargo, “su significado más cercano sería el de “por donde se ve lo del más allá” o por “donde te miran” (Gutiérrez, 99). Es por esta razón, que usualmente se asocian los *nierikate* a ofrendas votivas que los iniciados y no iniciados utilizan en sus peregrinaciones y actos sagrados. Algunas manifestaciones físicas de *nierika*, corresponden a espejos circulares y de tamaño reducido, por donde se dice, las deidades ven al devoto y de la misma manera el devoto puede ver a los dioses. Según Kindl, se relaciona al *nierika* con un objeto que permite ver el mundo de los ancestros antiguos, esto, según Islas, es una característica especular pues “los dioses ven el mundo de los seres humanos, mientras que los seres humanos ven el mundo de los dioses” (*apud* Islas, 85).

La dificultad de traducir esta palabra al castellano, radica en que involucra varios aspectos, aplicaciones y significados. En el ámbito de la ofrenda, “lo más significativo de su designación como ofrenda es que son objetos votivos y a la vez símbolos que contienen la relación entre objeto, idea y sentimiento” (Gutiérrez, 100). Sin embargo, como se verá más adelante, en los aportes que Juan Negrín y el mismo Serge Pey sostienen, *nierika* no es únicamente un objeto votivo y utilizado en ofrendas, sino que corresponde también a un estado de iniciación y conocimiento, a un estado de la visión y su profundidad y eficacia. Gutiérrez concluye que el “*nierika*, más que un objeto, es una concepción simbólica que implica un sinnúmero de representaciones materiales e inmateriales, y que además es dinámica porque tiene múltiples significados, es decir, es multívoca” (Gutiérrez, 102).

Para Serge Pey, el concepto de *Nierika* tiene también dos maneras de manifestarse. Por un lado, es el don de ver, y también, un “agujero que se hace a través de la materia para

ver más allá de ella y reencontrarse” y que se simboliza mediante un pequeño espejo (Pey, 69). Según Juan Negrín, toda la vida religiosa de los huicholes gira alrededor de la veneración hacia los antepasados, es decir, en el intento perenne de mantener contacto con la ancestralidad. Este contacto, se posibilita mediante la adquisición de *nierika*, de una visión clara y cabal, con el fin de ver la verdadera forma del mundo y la realidad. Esta búsqueda espiritual, es afín a muchas corrientes religiosas de la humanidad, no únicamente arcaicas o indígenas. En las filosofías religiosas de Oriente, por ejemplo, el objetivo primordial de todo aspirante espiritual, y de la humanidad en general, debe ser adquirir la capacidad de ver “la realidad tal cual es”⁴³, objetivo que resuena ampliamente con la búsqueda del *nierika* entre los huicholes, y también de muchos otros pueblos indígenas como los lakota (sioux) de Estados Unidos⁴⁴.

Juan Negrín, sostiene que la vertiente trascendental del concepto *nierika* “permite al chamán (*mara’akame*) diagnosticar la causa de una enfermedad y ubicar su origen en el cuerpo del enfermo, o dirigir las ceremonias necesarias para que prevalezca la abundancia.

Este tipo de *nierika* se consigue a partir de una disciplina constante, que obliga al iniciante a seguir las costumbres de los antepasados y que propicia que se renueve el corazón de los hermanos presentes” (Negrín, 41). Es por esto, que la experiencia iniciática del *mara’akame* es inseparable de lo que significa *nierika*, puesto que todo lo que se aprende y decide en el camino de instrucción chamánica, está ligado a adquirir esa visión cabal para poder ejercer el poder que al chamán se le entrega en el momento de cumplir con todos los requisitos y sacrificios requeridos.

⁴³Esta frase ha sido extraída de mi experiencia personal con la meditación vipassana. El vipassana, que en lengua Pali traduce precisamente “ver las cosas tal y como son”, es una práctica de meditación budista, perteneciente al budismo theravada y que se aprende mediante estrictas rutinas de contemplación de las sensaciones del cuerpo físico, con el fin de adquirir la suficiente ecuanimidad, la visión cabal, sobre los fenómenos físicos y espirituales que al depurarse, permiten al aspirante alcanzar la iluminación, o *nirvana*. Es una práctica de meditación vigente desde los tiempos del Buda, y cuya llegada a Occidente ha sido impulsada por el recientemente fenecido S.N Göenka.

⁴⁴Otra de las voces que puedo alimentar desde mi experiencia personal, y que complementan el planteamiento que estamos haciendo respecto al concepto de *Nierika*, lo hallo en mi contacto con las tradiciones religiosas del pueblo lakota (sioux) de Estados Unidos. Una de sus principales ceremonias se denomina *Hambleceya*, lo que traduce literalmente “llorar por una visión”. Esta ceremonia puede ser contextualizada en el mismo horizonte que la búsqueda de *nierika* para un aprendiz o iniciado huichol. El camino de este aprendizaje consta de enormes sacrificios y austeridades, propias de todo camino de depuración espiritual y autoconocimiento. *Hambleceya* consta de un ayuno de alimento, agua y palabra durante cuatro días con sus cuatro noches, en plena soledad en un apartado lugar de una montaña. Se deben contar con las mínimas condiciones de comodidad. Además, la ceremonia completa consta de 4 años. Por cada año deberán vivirse 4 días con sus 4 noches, en estas condiciones de autosacrificio y ayuno. Este proceso trae una visión, que no debe confundirse con una alucinación o algo semejante, sino precisamente con una manera de ver el mundo y las cosas tal cual son.

En un texto denominado *Nierika: visión, conciencia y símbolo*, José Luis Iturrioz Leza aborda el concepto que estamos trabajando de una manera muy completa e interesante. Una primera definición, afirma que “*Nierika* es el conocimiento que trasciende la percepción superficial de las cosas” (Iturrioz, 44), lo que nos ubica nuevamente en el contexto del aprendizaje chamánico. Todo aspirante a chamán, tiene como objetivo abarcar la visión profunda de la realidad de la que hace parte, con el fin de acceder a la hondura de aquello que está más allá, y servir como intermediario entre ambos mundos. En este orden de ideas, la expresión de *nierika* supera por mucho la mera existencia de una ofrenda. *Nierika* es también la conciencia que permite ver el rostro de los dioses y sentir la expresión de lo divino en cada uno de los procesos naturales que conforman la vida sobre la tierra:

La palabra *nierika* significa “ver”, “estar despierto”, “estar vivo”, “estar consciente”. De los antepasados que han adquirido la categoría de divinidades, materializados en picachos o en los ojos de agua, se dice que miran, hacia abajo o al fondo, dependiendo precisamente de su ubicación. Como seres sobrenaturales, no pueden ser directamente vistos, pero el rostro de ellos, es decir, el *nierika*, constituido por la visión y un conjunto de rasgos identificativos, en suma de sus identidades como fuerzas inmatriciales que subyacen al mundo de las apariencias, se reflejan en las más diversas formaciones y procesos naturales. Los dioses miran, viven y dan vida a la naturaleza. La tierra es el *nierika* de Nuestra Madre *Yurienaka*. El agua es el principio de la vida y el *nierika* en que se reflejan los rostros de las deidades madres. Un ojo de agua es un *nierika* que nos permite ver hasta el inframundo. El Sol es el *nierika* del cosmos, el que ilumina y permite ver todas las cosas. El peyote es un *nierika* que nos abre la visión interior a los símbolos que permiten la comunicación con los dioses (Iturrioz, 40-41).

Que el *hikuri* o peyote sea considerado como *nierika* es un aspecto fundamental para abordar la obra de Serge Pey. Desde nuestra perspectiva, mediante este *nierika*, es que el autor francés logra establecerse en la comprensión profunda de la relación entre la visión y la palabra, aspecto cardinal de su obra y poética. La experiencia visionaria, que por medio del *jiculi* se le brinda al poeta-aprendiz, es la inspiración más grande que su libro-memoria encuentra en todo el entramado de la experiencia huichol que vivió. Por medio del *nierika* que el peyote le ofrecía, sus poemas encontraron cauce y realización, y además, gracias al consumo ritual de esta venerada planta de poder, su contacto con la cosmogonía y los mitos fundacionales del pueblo *wixarika* se materializaron en su *Nierika* personal, que no sería otro que el libro que publicaría.

Tuve la oportunidad de asistir a una ceremonia de peyote con un *mara'akame* huichol llamado Antonio Carrillo. Este ritual, tal como en el caso de Serge Pey, resultó en una experiencia visionaria inenarrable, pues excede por mucho lo que puede transmitirse mediante un ejercicio de escritura. El principal punto que pretendo mencionar, tuvo que ver esencialmente con la visión que experimenté y con el canto del chamán. Durante la noche, el chamán realiza cinco cantos, cuyos temas varían, pero que en esencia cuentan la historia mítica de creación de cada uno de los pilares de sus tradiciones. Una de las historias que cantan con mayor frecuencia es la del origen de su venerado Divino Luminoso o *híkuri*. Recuerdo que a la mitad de la noche, cuando el efecto de la medicina dentro de mi cuerpo era constatable, una visión contundente apareció. Con mis ojos cerrados, y tratando de concentrarme profundamente en las melodías que el *mara'akame* entonaba, empecé a ver con luminosidad plena la manera en que el peyote crecía a lo largo y ancho del desierto. Los sagrados botones de *híkuri* brotaban de la tierra, a medida que el paso místico de un venado azul, surcaba las planicies inimaginables de un desierto infinito. Así, mi atención se concentraba en uno de esos botones que Tamatsi Kauyumari dejaba en su cabalga, y el centro de su fuerza espiritual se expandía a través de una ráfaga de colores y melodías indescriptibles. Lo que yo comprendí esa noche no puedo explicarlo con palabras, sin embargo, hubo una asociación que quiero compartir y que ha motivado espiritualmente esta investigación que intento. La experiencia visionaria que tuve, es decir, el *nierika*, correspondía con precisión a lo que el *mara'akame* cantaba. En el canto bajo el cual me fue entregada dicha visión, estaba siendo narrada la historia que cuenta el modo en que al pueblo huichol le fue entregado el conocimiento sobre el peyote y su uso. De esto me percaté al día siguiente, haciendo algunas preguntas al *mara'akame* mismo. Sobra decir que el canto del chamán era en la lengua autóctona de su pueblo, y que en el plano de la comprensión lingüística, todo lo que él cantaba me era desconocido, carente de significado; sin embargo, la atmósfera energética que crea y a la que induce el trance extático, la experiencia chamánica, fue la que posibilitó esa comprensión y transmisión del *nierika*. Un fenómeno de esta naturaleza escapa por completo a una comprensión lógica o racional, pero sus posibilidades son cabales en el ámbito de la fe y la magia.

Habiendo expuesto mi experiencia personal en esta atmósfera, con el fin de iluminar la relación que el poeta Serge Pey también entabló con la cosmovisión huichol,

procedemos, ahora sí, a citar un texto que de alguna manera materializa el fenómeno expuesto. El poema lleva como título *Canto del peyote. Visión de la hembra tatuada del árbol*, y el fragmento que citaremos se encuentra a continuación:

Y en la colina
Tamaatsi 'Awatuxa
invoca
a Nuestro Hermano Mayor Cuerno
de Venado Blanco
aspirado por el doble
mañana de su centro

Y veo que es el dios
del Datura Kieri
que camina y desarraiga la
sangre

Y veo que deshace la
Lluvia como una
cabellera de ceniza

Y veo que cuelga a la
muerte y la azota en el
Nierika

Y veo que
al Datura Kieri
lo protegen serpientes
de cascabel
en lo bajo del aire [...]
Y veo que Tamaatsi
Kauyú mari
Nuestro Hermano Mayor Corzo del
Sol le entrega un nierika
que aumenta su poder de
noche en plena sílaba [...]

(Pey, 135)

En el fragmento anterior, el poema representa al canto del *mara'akame*, y a su vez, la visión por él traída. El poema en su totalidad es mucho más extenso, pero en este breve fragmento se aprecia que la creación poética está narrando una visión, el encuentro con un conjunto de experiencias visionarias, representativas de un escenario sagrado, en el que deidades de naturalezas en aparente contradicción (*Datura Kieri* y *Tamaatsi Kauyumari*)⁴⁵ participan conjuntamente. Como se ve en el fragmento, cinco de las seis estrofas citadas inician con la expresión “Yo veo”. Esta suerte de anáfora aparece a lo largo del poema completo, y es una referencia clara y directa al hecho de que la visión constituye una parte esencial del canto que se está elevando, y a su vez, de la fuerza de la palabra. Para Pey “escoger el estilo de la anáfora y de la epifora, esos programas de repetición que nos conducen retóricamente y físicamente, a la metafísica y la supraconsciencia” (Pey, 73) conforma un rasgo muy recurrente en toda su obra, puesto que la intención de su escritura es la transformación de quien a ella acude, por lo que el ámbito metafísico de aquel que escucha y ve lo que está escrito y siendo expresado, debe ingresar a la esfera de la supraconsciencia, el trance o la experiencia extática. En este orden, la poética de Serge Pey liga a la palabra y la visión como caras de una misma expresión. La palabra ve, y es en la visión donde se encuentra su verdadera importancia y trascendencia.

Finalmente, en este fragmento del *Canto del peyote*, es posible evidenciar las dos acepciones principales que el concepto de *nierika* tiene entre los huicholes. La primera de ella está vinculada al don de la visión, y lo vemos en el poema como un lugar donde *Datura Kieri* azota a la muerte. Ese lugar no corresponde a un espacio físico, sino al “lugar

⁴⁵El *Kieri* tiene dos connotaciones básicas dentro del universo huichol. Es una planta y una deidad. Este fenómeno es bien recurrente en el panteón de dioses huichol. El ejemplo más célebre de esto se encuentra en la figura del *híkuri* y el venado azul *Tamaatsi Kauyumari*. Usualmente se les asocia al mismo espíritu, siendo uno planta y el otro deidad (la relación entre el *híkuri* y el *kieri*, ha sido ampliamente estudiada, pues corresponden a meridianos ciertamente opuestos. El *híkuri* es representado por *Tamaatsi Kauyumari*, mientras que el *kieri* por *Teiwariyuawi*, que en lengua está directamente relacionado con “el otro”, el enemigo, el extranjero (*teiwari*), sin embargo, pese a esta aparente distancia, la iniciación chamánica es cabal cuando se reza a ambos espirituales). Esto se debe a la concepción panteísta del mundo que los huicholes tienen. Lo divino es observado y sentido en prácticamente toda la creación. En el caso del *Kieri*, la planta que lo representa es la *solandra brevicalyx*. Al igual que el peyote es una planta con efectos muy poderosos en la alteración de la conciencia, y en el contexto chamánico también es utilizada para el aprendizaje y adquisición de conocimiento de los *mara'akate*, puesto que uno de los caminos posibles para la iniciación chamánica dentro de los huicholes es mediante el uso y contacto con el espíritu de esta planta. De esto tenemos conocimiento, gracias a la investigación de la mexicana Liz Islas “Yasumoto apunta que quien hace un compromiso con el *kieri* obtiene el conocimiento y el poder necesario para ser *mara'akame*, sin necesidad de ir a las peregrinaciones a Wirikuta. Explica que una promesa es como un contrato que requiere abstenerse de sal y de relaciones sexuales. También plantea que comprometerse con el *kieri* para ser *mara'akame* no sólo es peligroso para el aspirante, sino también para sus familiares, ya que tarde o temprano alguien morirá. Su empleo también es muy socorrido en brujería” (Islas, 124). Cabe anotar que la iniciación con *híkuri* pertenece a un ámbito social y público, es decir, aceptado y legitimado por toda la comunidad, y por el otro lado, la iniciación chamánica asociada al *kieri*, tiene que ver más con una relación secreta y privada con el espíritu y elemental de esta planta-deidad.

de la visión”, a la visión misma que está siendo transmitida al poeta en su trance extático, quizá por este motivo es que Pey decidió escribirla en letras capitales. La segunda acepción corresponde al artefacto de poder, que a su vez, está involucrado directamente con una experiencia de aprendizaje y empoderamiento chamánico. Este último *nierika*, está escrito en letras minúsculas y es “algo” que es entregado por Kauyúmari a Kieri. Como se explicó al inicio de este capítulo, en este caso *nierika* puede ser una ofrenda de cualquier tipo, o un espejo circular, o una piedra redondeada. La complejidad de este concepto es profunda e insondable, pero en términos generales podemos decir que es un concepto asociado primordialmente a la visión, a la ofrenda y al poder.

En el estudio sobre chamanismo realizado por Eliade (2013), se afirma que:

En todas las variedades de iniciaciones chamánicas; “ver” a un espíritu, en sus sueños o en vela, es señal segura de que se ha obtenido en cierto modo una “condición espiritual”, esto es, que se ha rebasado la condición humana profana. Por eso entre los Mentawei la visión (de los espíritus), se haya obtenido espontáneamente o mediante un esfuerzo voluntario, otorga instantáneamente el poder mágico a los chamanes (86).

El mismo autor, reconoce que las visiones asociadas al conocimiento e iniciación chamánica suelen ser aterradoras, es decir, que toda experiencia que involucre un aprendizaje chamánico profundo, atraviesa necesariamente por entre visiones de desmembramientos sangrientos, catástrofes de todo tipo y experiencias cercanas a la muerte (*ibíd.*). Este rasgo se evidencia claramente en los poemas de Serge Pey, pues no por el hecho de estar inmerso en la experiencia bondadosa y amable que el *híkuri* ofrece, hay garantía de obtención de visiones nobles y bondadosas. Las visiones que más recurren en *Nierika*, están vinculadas a una experiencia mística, en la que el sufrimiento es una recurrencia, y a su vez, un vehículo para acceder al conocimiento chamánico. No queremos decir que la “lectura” de sus poemas sea la llave a dicho conocimiento, sino que la experiencia misma que plasma en su escritura es el manifiesto de esa figura misteriosa del aprendizaje que tuvo con los *wixaritari*. En el fragmento que citamos a continuación, vemos cómo *nierika* es inseparable del hecho y don de ver, así también, la expresión de la visión del más allá, de la visión de espíritus y deidades y su asociación a la facultad y conocimientos chamánicos:

Y el eco es el *nierika*
de la voz en la
contramontaña
que ve el sonido

Y yo vi a
Tawewiékame
mi padre el Sol
levantarse por
primera vez
ante una columna de
soldados que
lo degollaron con
lanzas

Que venga el cantador
y que me ayude a
hablarle a
la luna de la pluma [...]

(Pey, 218)

La visión que revela el poema es la de una deidad degollada. Esta tendencia, que como dijimos, está vinculada al aprendizaje chamánico, se repite a lo largo de todo el texto. Esta aparente “violencia”, presente también en las ideas poéticas de Artaud, más allá de sensibilizar al lector, tiene como fin reflejar la condición de trance en que fue concebida la obra, así como su potencia visionaria. Estos poemas no son meros artilugios estéticos, sino productos de una experiencia visionaria y ceremonial muy profunda; es por esta razón, que su lectura abarca la experiencia chamánica que los inspiró, es decir, la vida ritual y la cosmogonía del pueblo huichol.

‘Iyari:

En el desarrollo y alcance de *nierika*, de la visión cabal y el conocimiento que el *mara’akame* porta y ejerce, existe un elemento de primordial importancia, y que como casi

todos los conceptos que existen en la tradición huichol, se encuentra sostenido por una dualidad, cuyos elementos entablan una relación estrecha. La manera en que se alcanza el don de la visión, tiene que ver con el *iyari*, que a su vez representa un espacio físico del cuerpo, y una capacidad espiritual para cumplir un designio o costumbre. El desarrollo del *iyari*, es decir, su cultivo espiritual, tiene como fin despertar el *nierika* en nuestro interior. La traducción literal de *iyari* es corazón, pero en la cosmovisión huichol tiene unas características especiales, pues de él también dependen nuestra memoria y pensamientos. En los rituales huicholes, la presencia de la sangre como ofrenda es recurrente, especialmente la de venados y reces. En los momentos más álgidos de sus ceremonias y pagamentos, cuando ya se ha hecho el sacrificio a la deidad respectiva, todos los elementos rituales, e incluso sus rostros, son untados con la sangre del animal sacrificado.

Johannes Neurath, ha relacionado este hecho con la gran importancia que para el pueblo huichol tiene el:

iyari, el corazón, órgano en el que, conceptualmente, se ubica la esencia de cualquier ser. Este “verdadero ser” es *ta-iyari*, “nuestro corazón”, concepto colectivo y comunitario que se refiere a la existencia dentro de un mundo creado por los antepasados deificados mediante sus autosacrificios cosmogónicos. Encontrar “nuestro corazón” implica ubicarse en el centro de un cosmos ordenado por el sol y estructurado de una forma geométrica (189)

El *iyari*, aparte de representar el corazón, tiene que ver también con nuestra alma, con aquel aspecto insustancial de nuestro ser que es responsable de todo lo que nos sucede a nivel interno, como por ejemplo las experiencias oníricas, que son un aspecto cardinal en el aprendizaje chamánico huichol. Su relación con la evolución espiritual del individuo, es innegable; como se dijo, cuando se ha cultivado el *iyari* sanamente, y de manera disciplinada, es muy factible que el *nierika* sea concedido al aspirante a *mara'akame*. La relación del *iyari* con el aprendizaje chamánico, tiene que ver, a su vez, con el ejercicio de la memoria ancestral de todo el pueblo. Por medio de este corazón, se recuerda y piensa la visión del mundo, por lo que el *iyari* en tanto entidad anímica “es una construcción simbólica del cuerpo basada no sólo en la unidad del ser humano, sino en la indisociabilidad entre el individuo y la comunidad” (Islas, 80).

El concepto de *iyari*, ha sido explorado por Serge Pey de manera directa y especial. Pey advierte que “para “ver”, hay que pasar por el poema físico del peyote. Las pruebas de ese pasaje, “como vocales y consonantes de carne, permiten dotarse de un corazón inmaterial: el *Iyari*. La ascesis del yoga poético desconocido practicado gracias al *Nierika*, y la frecuentación de la visión que ve, permiten el acceso al ‘*Iyari*” (Pey, 69). Quizá el poema más importante de su obra *Nierika*, y con el que concluye el libro, lleva el nombre de *iyari*. Esto, con el fin de establecer la indivisibilidad que existe entre su propio corazón, su centro de acción, pensamiento y memoria, su *iyari*, con el *nierika* que le ha sido entregado y al cual debe la inspiración de sus poemas. Desde nuestra lectura personal, afirmamos que *Iyari* es el poema más importante de todo *Nierika*, puesto que en él se funde no sólo la identidad personal del autor, sino elementos característicos y primordiales de las ceremonias y el aprendizaje que Pey obtuvo en su convivencia con los huicholes. *Iyari* es una manera de resumir, y a la vez concluir, y a la vez representar, el misterioso viaje emprendido por el poeta occitano entre los artistas chamanes, su aventura secreta que lo fundó como una nueva identidad en la tierra.

[...] Así llegó el
Desnudador-del-Rostro
y el que me quitó el nombre
en el trampolín metafísico
de la roca

‘Uxa Neweme
‘Uxa Neweme [...]

Luego dimos vueltas
alrededor del fuego
despertando
el único color de
la araña sucesiva
que mece el ritmo

Y elegimos

a nuestros compañeros
bailando con los pies desnudos
para matar nuestros pies
antiguos

Yautahupa
'Iyari
'Iyari
Yautahupa [...]

(Pey, 223)

En la dimensión ceremonial del pueblo huichol, es habitual que las identidades sean reemplazadas mediante cambios de nombre. Según Gutiérrez, estos cambios de identidad se encuentran asociados a cierta “inversión simbólica” (174), con el fin de que se propicie un proceso de purificación en el aspirante. Por ejemplo, cuando realizan la peregrinación anual al desierto de *Wirikuta*, a cada peregrino le son asignados dos nombres justo en el momento que ha confesado sus pecados carnales al *mara'akame* en jefe. A partir de este momento, sus pecados están limpios y puede ir a la cacería del Divino Luminoso, sin correr el riesgo de perder la cordura, puesto que sus culpas han sido purgadas en el momento en que aceptó su nueva identidad, y entregó al abuelo *Tatewarí*, cada una de sus deudas.

Esta ceremonia del cambio de nombre, especialmente durante los rituales de *híkuri*, adquiere una connotación carnavalesca, puesto que no se ejerce ya como un ritual de purificación, sino como una tendencia de entretenimiento. Cuando la medicina ha hecho suficiente efecto, y el canto del chamán ha permitido, a cada uno de los asistentes a la ceremonia explorar su interior y el fondo extático de dicha celebración, los huicholes empiezan a jugar a ponerle o cambiarle el nombre a todo, absolutamente todo lo que los rodea. En este orden, no sólo se cambian su propio nombre innumerables veces durante la noche, sino que reemplazan el nombre a los cerros que los rodean, a las ceremonias que realizan, a los animales que conocen, a los instrumentos sagrados que portan, etc. La iniciación que Serge Pey recibió por parte de los huicholes, está enmarcada en este aspecto. A lo largo de todo *Nierika*, es posible apreciar la importante presencia que tiene su nueva identidad, el nuevo nombre y ser, que recibe en su contacto con el espacio sagrado huichol.

El mismo Serge Pey, reconoce que convertirse en un iniciado huichol impele abandonar una identidad, para convertirse en otro. Este hecho es trascendental en el establecimiento de su poética, y en la manera en que se materializan todos los elementos teóricos expuestos en el primer capítulo de esta tesis. Aspectos como la muerte del autor y la otredad, presente desde Mallarmé, Rimbaud y también en Artaud, son elementos característicos de esta poética inspirada en la poesía arcaica que Pey honra mediante *nierika*. En rituales como el del cambio de identidad, se refleja la misma tendencia de gran parte del arte contemporáneo: abolir la importancia del Nombre, del autor autónomo y del creador absoluto de la obra. El poeta se vincula a la operación poética esencial, precisamente en el momento en que puede fracturar su ego y explorar la poesía desde la unión con lo inefable. En palabras de Serge Pey, este ritual que venimos mencionando es expuesto del modo que sigue:

En el camino, los iniciados cambian de nombre y toman el de su compañero de ruta hasta el desierto sagrado de Wirikuta. Al cambiar sus nombres, cambian de personalidad, y van de cuerpo en cuerpo hasta volver a ellos mismos, volver a ser ellos mismos. Cambiar de cuerpo y de cerebro, perder su ego, proceder el intercambio de sujetos hasta descubrir su propia lengua-ritmo del mundo, esta es la iniciación que se ofrece. Convertirse en otro cambiarse con el otro, es la condición de la creación o el surgimiento del verdadero sujeto. Así, cambiar de nombre, y tomar un nuevo nombre hasta la absorción del dios verde de la contramontaña, es la condición fundamental que nos autoriza a habitar el mundo. Entre la “revolución permanente” del poema y la “resurrección permanente” de la vida. El “Yo es otro”, esa fórmula de Rimbaud, está en el centro de la iniciación huichol. Rimbaud ya había visto más lejos que los ojos. (Pey, 71)

Esta fue la iniciación que Pey recibió. La que le permitió acceder al punto de conjunción entre su herencia poética presente en los inspiradores franceses de su obra, y la realidad extática que permeó mediante las prácticas *wixaritari*. En el centro de estos ritos iniciáticos, Serge Pey encontró el establecimiento de su poética, el estatuto de su poema revolucionado y permanentemente transformado, no como un instrumento del oficio de escribir, sino como una extensión y representación de la vida misma. El resquebrajamiento del ego es una condición esencial para el aprendizaje chamánico. Toda iniciación de esta índole exige que la identidad propia se anule, que toda atadura al mundo con base en la identidad se deshaga, esto, con el fin de renacer como alguien nuevo, cuyo aprendizaje contenga nuevas capacidades y orientaciones.

Los chamanes huicholes organizan el tránsito a una poesía “no separada”, una poesía de totalidad, una poesía física, prodigiosa, mágica. La preparación para la comunión del peyote es un desarreglo ordenado de todos los sentidos. El chamán, como trovador místico, quiere transformarse él mismo en poema, y la ceremonia de la poesía peyótica hará de cada uno un vidente del Nierika, del agujero, del pasillo erótico-filosófico del universo (Pey, 71)

Este tránsito es el horizonte y objeto último de toda la experiencia poética emprendida por el occitano. Él mismo, al igual que un *mara'akame*, pretende volverse poema, desarreglar sus sentidos, con el fin de percibir la realidad de una manera vital, renovada, con la atención fija en la videncia y el acto de “ver más allá” de lo físico y aparente. En este sentido, el poema de Pey se vive, y extralimita la condición de la operación escrita. La comunión divina con dicho elemental, es la inspiración fundamental que orientó sus pasos en el trasegar de su nuevo ser, su nueva identidad: *Yautahupa*.

El nombre de iniciación de Serge Pey es *Yautahupa*, y su connotación es fundamental para comprender su significado e influencia en el poema-memoria que es *Nierika*. Para el poeta occitano, el nombre de *Yautahupa*, es mucho más que una simple denominación, puesto que se convirtió en un espacio esencial para la voz específica que nutre su poesía. Pey nos cuenta que su nombre le fue entregado por Miguel Carrillo (‘Uxa Neweme), “sobre una roca que se sumía en el precipicio de los cañones” (Pey, 73) (“en el trampolín metafísico de la roca”).

La autoría de *Nierika* es cuestionada por el mismo poeta, puesto que su iniciación huichol determinó rumbos diferentes para cada uno de los signos y elementos que involucró en el texto. La escritura de *Nierika*, no encontró su fuente en la autonomía de un escritor francés, académico y estilizado, sino en la visceralidad del rito *wixarika*, y en el profundo anhelo de transformar la condición del poema y poeta convencional. Así como el alma del poeta francés fue transformada hondamente, en el momento de su comunión personal con el Divino Luminoso, así la poesía que brota de sus pensamientos y visiones:

Yautahupa, el “Cazador de la Montaña”, es algo más que mi nombre – es mi dirección y mi casa, el lugar en el que exploré otro yo, otro de mí, en el infinito de la lengua de los hombres. Es ese, mi nuevo nombre de iniciado, Yautahupa, contra mí, Serge Pey, el que escribió este libro [...] Mi otro yo, Yautahupa, colmó el tiempo de su escritura de signos adheridos a la escritura del poeta occidental. Es por esa razón de fuego que somos dos los que firmamos el libro, escrito en el estilo de

la palabra contada, del canto, de la oralidad de la visión y de la transcripción de las imágenes sacadas del lecho de los dioses” (Pey, 73).

A continuación citamos los últimos versos del poema *Iyari*, con el que a su vez, se concluye el libro que hemos estado indagando a lo largo de esta investigación:

‘Iyari

‘Iyari

Y ahora

el perfume de un círculo

paraliza

el interior de la sombra

y

el árbol mental de un dios

bebe en medio

de una luz que llora

Deletrear el resto del agua

Abrir la sangre sólida del fuego

con una yerba de fuego

Así sobre el nombre Yautahupa

el quinto

Nierika

del equilibrio

Así ‘Iyari

el grito de la contramontaña

(Pey, 226)

El poema nos invita a pensar acciones aparentemente irracionales, como el deletreo del agua, o la apertura de la sangre sólida del fuego. Las imágenes que Pey describe en sus poemas son posibles, y hacen parte, de una referencia que debe su estructura a una inmersión plena en el éxtasis. El éxtasis es un lugar en el que desaparecen los condicionamientos de la forma y la definición cotidiana, es decir, que las cosas pueden ser

nombradas de maneras diferentes, sin que dejen de representar sus cualidades. Las imágenes poéticas de Serge Pey, suelen ser desgarradoras, inspiradas en una visión de complejidad inescrutable, pero que adquieren coherencia en la concepción del espacio visionario y ritual que promueven. La coherencia de dichas imágenes, no corresponde en absoluto a una concatenación lógica de sucesos o de procesos, sino a la acrimonia de la visión y la borrachera mística, a una comprensión honda y misteriosa que surge en el fondo de la admiración del éxtasis; allí se navega en un conocimiento inenarrable, no dependiente de un ejercicio intelectual ni escrito, sino de una sensación de estar en contacto con la dimensión más sagrada de la vida, en la que la magia y el misterio vehiculan todos los procedimientos para aprehender la sabiduría y el conocimiento sobre las relaciones que conforman la existencia.

La palabra-visión y los límites de la escritura:

La experiencia poética que la obra de Serge Pey entraña, pretende desvincular a la poesía como elemento exclusivo y dependiente del ejercicio escrito. Cada uno de los performances del poeta occitano, es una muestra representativa de esta intención y modo de concebir la operación poética. Su intento por mixturar las potencias de los sentidos, con el fin de establecer en la presencia de la poesía, un acto nutrido y consistente, es la muestra clara de que la poesía no es exclusiva de un solo procedimiento del ser. La poesía es una fuerza que puede ser expresada mediante cualquier sentido y capacidad artística.

Como hemos expuesto, *Nierika* revela poemas que traslucen una innegable experiencia visionaria que su autor ha tenido. El contexto de dicho aspecto, ha sido ampliamente expuesto, sin embargo, hay un elemento adicional que fortifica la capacidad de *Nierika* para transmitir la savia visionaria y ritual que cada poema representa. Este elemento, va a ser sucintamente analizado en este apartado de la investigación, y corresponde a una suerte de “escritura gráfica”, similar a la de los códices, en la que se pretende expresar el mismo contenido que la palabra está narrando. Como veremos, en

frente a cada una de las estrofas de algunos poemas se encuentra un dibujo, también ejecutado por Pey, que pretende “figurar”, o mejor, hacer visible lo que la palabra escrita está surcando.

A este respecto, Pey menciona que la forma gráfica de *Nierika*, “traza una relación entre la visión y la boca. Qué dialéctica existe entre la visión y la retórica. Por ejemplo, empleo varios procedimientos (como la anáfora) que permiten el acceso a la visión” (54). Asimismo, advierte con respecto a la mixtura que su libro presenta, que nunca rompe “la unidad del ritmo y la grafía. Al contrario. Inventa otro ritmo, una adecuación entre la rapidez de la visión y la lentitud meditativa del pensamiento, de una filosofía del poema” (55). La palabra y la visión, están vinculadas en *Nierika* no solamente en el plano de la idea, sino también en el de la representación tangible. En algunos de los poemas, aquellos que más contenido visionario ofrecen, se encuentran acompañados por un dibujo que cuenta, narra y expresa lo que el verso manifiesta. Esta simbiosis, este trabajo conjunto, logra en la obra una sensación de unidad, y a su vez, expande los horizontes de interpretación y expectativa, nutriendo a la lectura –o mejor contemplación-, con una dinámica mucho más activa y coherente con el propósito de la obra, el de vincular el verbo y la visión, como entidades interdependientes al interior de la expresión poética.

La propuesta poética de Pey, la integración que surge entre sus líneas y estructuras, ofrece una posibilidad muy completa de acercarse al arte poético desde una perspectiva renovada, alentada por concepciones sinérgicas, en las que mediante la inclusión de múltiples variables de lo sensible, se logra expresar al poema como mecanismo sensorial complejo y misceláneo. Pey, respecto la particular forma de sus versos, a la tendencia en ellos presente, a la escritura gráfica que constituyen, afirma que sus poemas están acompañados de dibujos, ideogramas personales, croquis, retomados o copiados directamente o de memoria, o representando simplemente dibujos alucinados y entregados en el trance extático del peyote. Esos dibujos, afirma, “se confrontan con mi visión del viaje alucinógeno y con los comentarios de fuego de los *mara’akame*, los cantadores-artistas-chamanes” (Pey, 55)

A continuación, y con el fin de concluir este capítulo dedicado a la visión del poema en Serge Pey, presentamos un ejemplo visual del tratamiento y la manera en que el poeta occitano vincula ambos ámbitos de lo sensible en una misma obra:



Imagen 4

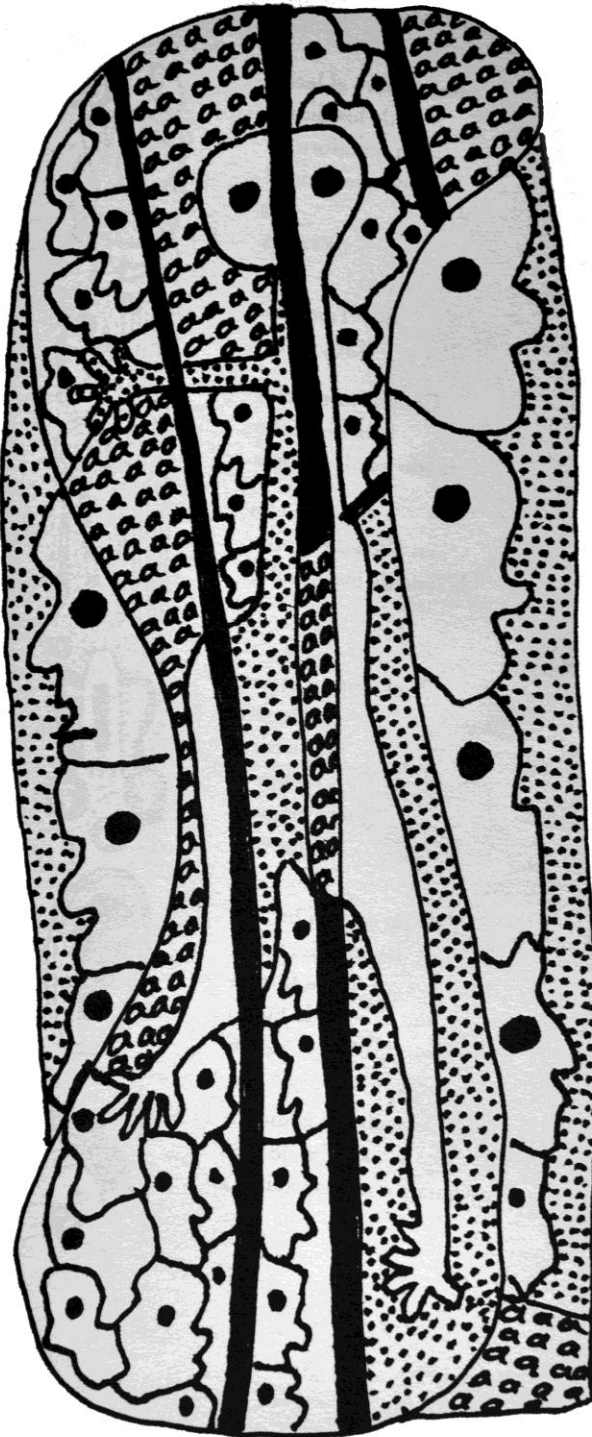


Imagen 5

Los viajeros de Wirikuta

Y ahora cortamos las
flores
para la ventana del
dios



Y Venado Azul
llegó a Wirikuta
atravesando
las esponjas del fuego



Y Colibrí
llegó a Wirikuta
volando quinientos
kilómetros
a través del aire y del
fuego



Y Águila
llegó a Wirikuta
acoplándose
al ojo de las
montañas
y al fuego



Y llegamos al
Doble
donde comienza
el Otro
Lado

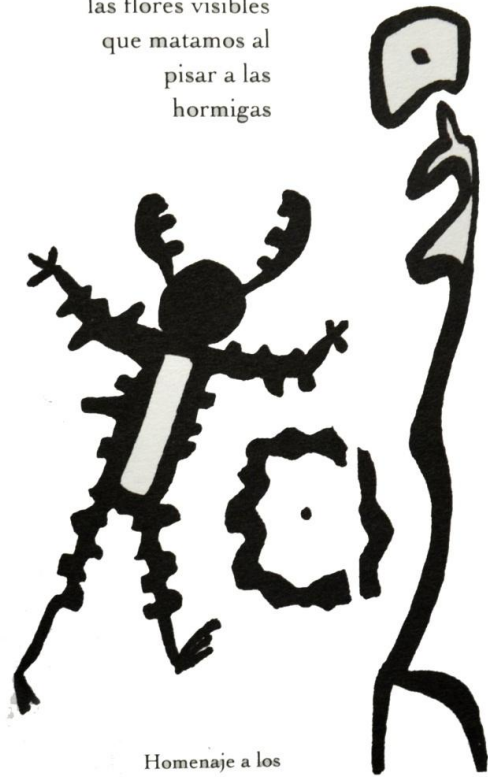


Y comemos el
peyote
florecido por los dioses
que hablan
y nos cubren
de invisible



Imagen 6

Después vomitamos
las flores visibles
que matamos al
pisar a las
hormigas



Homenaje a los
peregrinos del peyote.
Pascua de 1989.

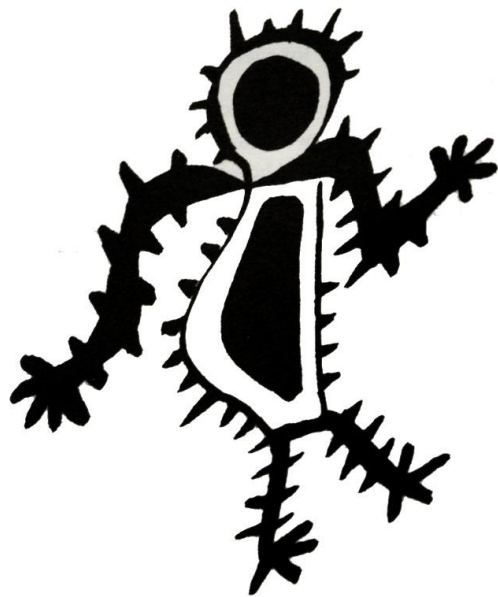


Imagen 7

Poema del camino

El camino es un
chamán que se pasea
a nuestros pies



Este camino es el pie
de nuestros pies

Cuando este camino
vio a los dioses caminar
sobre la tierra
se alzó como una escala
en la morada del
vuelo que ve



Escúchame hoy
oh hijo mío nacido antes que yo
voy a la cima
del águila
para verte
y pedirte los
poderes de la Belleza



Te llevo la ofrenda
del huevo que reúne
el color



Te llevo el agua
paralela del mar
Te llevo las balas de
mi fusil

Vine con mis
instrumentos sagrados



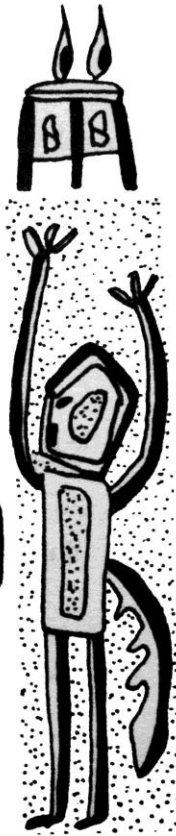
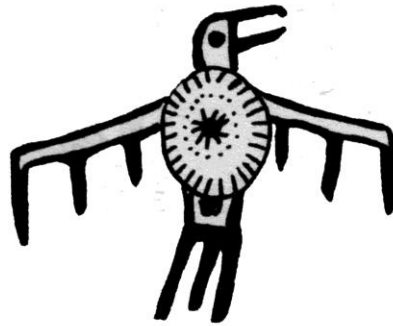
La pluma
La botella de
sangre
La espiga de
maíz
y la flecha



Imagen 8

Hijo nacido antes que yo
haz que yo vea
en el ojo del tambor
y del fuego

Haz que
yo encarne en águila y
peyote de rosa roja



Meditación ante el *'ituri*
de Guadalupe González Ríos.
17 de agosto de 1991.



Imagen 9

IV

Tú llevas en ti mismo un amigo sublime que no conoces. Porque Dios reside en el interior de todo hombre, pero pocos saben encontrarle. El hombre que hace el sacrificio de sus deseos y de sus obras al Ser de donde proceden los principios de toda cosa y por quien el Universo ha sido formado, obtiene por tal sacrificio la perfección. Porque quien encuentra en sí mismo su felicidad, su gozo, y en sí mismo también su luz, es uno con Dios, y sábelo: el alma que ha encontrado a Dios se libra del renacimiento y de la muerte, de la vejez y del dolor, y bebe el agua de la inmortalidad

Bhagavad Gita

EPÍLOGO

A través de esta experiencia de investigación, pude renovar muchos aspectos sobre la percepción poética y sus circunstancias. A pesar de ello, mis expectativas y motivaciones espirituales no fueron satisfechas. Haber encontrado un espacio temático, como el revelado en la obra de Serge Pey, ha sido de gran fortuna: allí vislumbré la posibilidad de comprender ejercicio poético como una extensión de la experiencia espiritual.

La propuesta poética de Serge Pey reúne no sólo varios horizontes de mi interés, sino que, materializa un riesgo y una voluntad de hacer poesía de una manera radical. Los procesos de redefinición, sostenidos al interior de la obra del occitano, constituyen una voluntad revolucionaria, que sin desconocer la fuerza de la tradición poética francesa, evidente al interior de sus mecanismos, logra proponer una visión novedosa, en la que se manifieste no sólo el contenido estético del verbo, sino su carga simbólica y transformadora. La poesía, en el ejercicio de Serge Pey, no es un artefacto de embellecimiento, ni un recurso estético: constituye una extensión del espíritu del poeta. El *poeta* actúa mediante el *poema*.

La poesía es una experiencia de contacto con lo inefable de la existencia. No es un ornamento, que sirva para embellecer las facultades de nuestro ser, sino es la fractura misma de nuestro ego. Es una senda iluminadora, es apertura, es viaje. Es un vehículo para recorrer las geografías místicas menos penetrables. Es la vía del misterio, de la expresión sin reglas y limitaciones. Es el camino de una antigua y profunda iniciación del espíritu. Haber encontrado un proyecto de esta naturaleza, generó entusiasmo en mi ánimo, pues

mediante la comparación entre la experiencia extática y el ejercicio poético, logré que confluyeran no sólo dos pasiones de mi vida, sino dos grandes esperanzas, dos fuerzas inspiradoras y constructoras de mi realidad más cercana.

En un principio, mucho antes de concebir este proyecto de grado, el deseo personal de mi investigación residía en liar dos experiencias humanas, es decir, hacer un ejercicio comparativo entre dos prácticas, una, por supuesto, tenía que ver con la operación poética. La otra práctica, en un principio, estaba destinada a ser el fenómeno musical. Pretendí, en algún momento, realizar la comparación entre el fenómeno musical contemporáneo, la música atonal, y el fenómeno poético. El contexto de este trabajo, por supuesto, habría sido la vanguardia. La experiencia de la vanguardia siempre ha llamado mi atención de manera muy especial, no precisamente por la comprensión estética de las obras, sino por la apertura de sus símbolos. Esta idea, pese a los esfuerzos, no floreció. En un viaje que hice a México, las circunstancias empezaron a cambiar. Repentinamente, en busca de deleites literarios diferentes, me encontré en un estante cualquiera con *Nierika: cantos de visión de la contramontaña*. Desde la contemplación del título, el camino de esta investigación empezó a trazarse. El impactante contenido gráfico del texto, así como su temática, llamaron mi atención profundamente. Supe, desde el primer momento que tuve el libro en mis manos, que podría en él lograr la convergencia que tanto anhelaba: el sentimiento de la vanguardia, la experiencia musical-poética, y como añadidura precisa, la experiencia del éxtasis chamánico. De este modo, vinculaba los intereses más hondos de mi vida, a una práctica académica que me demandaba concentración y dedicación, y que al estar motivada por un vínculo sincero en el proceder, haría que los resultados de allí obtenidos no carecieran de profundidad y eficiencia.

El proceso de investigación fue sumamente enriquecedor. En él, no solamente estuvo involucrado un ejercicio de consulta de fuentes bibliográficas, sino que la inspiración práctica ha sido de vital importancia. Las reflexiones expuestas sobre la experiencia chamánica, resuenan en lo más evidente y sincero de mi experiencia personal. Mi vida de cada día, se encuentra sujeta a la disciplina de la aspiración espiritual, ligada a la práctica chamánica. Este hecho, constituyó una riqueza enorme en todos los procedimientos y motivos que me condujeron en este tiempo lo aquí explorado.

Comprender la experiencia poética más allá del oficio de escribir, ha sido la conclusión más contundente a la que hemos llegado. De esta manera, se deshicieron los límites usualmente asociados al hecho poético. Entendí, que la poesía es ante todo, un procedimiento del espíritu, una fuerza interna que opera en la misteriosa región de la magia y el conjuro. Así también, que el oficio del chamán, en tanto técnico del éxtasis, no dista del propio del poeta, pues ambos navegan las regiones más secretas de la inspiración y la creación. Ambos son artistas del misterio y la magia.

La poesía es también un vehículo para irrumpir en lo sagrado. Una forma para despertar conciencia en medio de lo sobrenatural. A través de la creación poética, es posible revelar escenarios de profundidad meditativa. El proceso de creación artístico, influye en la consecución del crecimiento espiritual. Asimismo, la poesía puede nutrirse de la esfera ritual del acto humano, la poesía es también acción y rito. La propuesta de Serge Pey, contempla que una de las cualidades de la poesía, es su posibilidad de expandirse a través de los actos, de los gritos, de la corporalidad. En este proyecto, se defiende esa condición. La poesía oficia también como conjuro, como acto mágico, como posibilidad de contacto con lo divino, y también lo terrible.

Dice Octavio Paz, que “la experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regreso a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana o prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese “otro” que somos” (137). Ese “otro” que también somos, nutre la capacidad poética de *Nierika* y de Serge Pey como escritor. Su encuentro con la cosmovisión huichol, fue determinante para establecer su iniciación como poeta, en los misterios hondos del éxtasis y la expansión del límite de la palabra. La otredad, en este sentido, se manifiesta como misterio *tremendum* (Paz, 129), en la que el temor hacia la divinidad, representa casi siempre asombro, estupefacción y “parálisis del ánimo”.

Lo anterior, resulta revelador a la hora de abordar la relación entre el poeta y el chamán. La diferencia que Pey establece dentro de las maneras de iniciarse en el conocimiento huichol es muy importante, puesto que el poeta ha de tener claro que su relación con la iniciación chamánica, está sucediendo mediante y en el poema mismo, en la

transmisión de una visión honda de su circunstancia, y que surca, por medio de la palabra, a la experiencia poética, siendo la fuente de esta, un proceso, un rito o cualquier tipo de manifestación mágico-religiosa, como lo es una ceremonia de *híkuri*, acompañada por el canto-poema del *mara'akame*. La experiencia personal de Pey en su iniciación como poeta-chamán, es clave a la hora de establecer una relación de su aprendizaje con la esfera de lo extático, lo mágico y lo chamánico. Pey dice que su comunión con el Divino Luminoso, con el peyote, lo marcó tanto como una fecha de nacimiento.

La poesía no es exclusiva de un sector de la sociedad, ni de un tipo de sensibilidad, ni siquiera de un estilo bien logrado. La poesía es una fuerza expansiva del espíritu, que recorre cualquier latitud, cualquier circunstancia; la poesía es una operación que transforma la realidad, es “un método de liberación interior” (Paz, 13). La experiencia poética, no es exclusiva de las directrices de nuestra sociedad, tampoco de nuestras consideraciones y verdades. Por esta razón, hay poetas-chamanes que recitan durante días y noches enteros, su obra de arte, el corazón de su trance, en el que contactan con el misterio que crea todo lo existente. El poema-memoria de nuestros pueblos ancestrales, es quizá, una de las manifestaciones más nobles y puras que existen sobre lo poético.

Gracias a lo que he logrado concluir en este proyecto de investigación, se desmitificó lo inalcanzable que residía en mi percepción sobre el poema. Comprendí, que el poema, por encima de ser una entidad lograda de manera pulcra y bella, debe transmitir la crueldad y visceralidad de nuestra condición, sea cual sea. El rigor que habite la poesía, ha de ser únicamente el de transmitir transparentemente, el estado de nuestra alma.

La manera cómo la creación poética es abordada, es fundamental para la experiencia poética que Serge Pey nos propone. Su intento por conjugar la experiencia chamánica y la creación poética, tiene sentido únicamente en la medida que el poema existe como una extensión de una experiencia visionaria (Pey, 54). Entonces, la poesía se convierte en fuente de visión, las imágenes que en ellas se funden están vinculadas a una actividad interna de quien es conductor y canal de dichas fuerzas. Justo en esa medida, el poeta es chamán, pues por medio de sus experiencias místicas, conduce los designios del Verbo, hacia una estructura y expresión definidas.

Serge Pey aprendió de los huicholes que la experiencia poética no puede desligarse de lo oral; pues es en la experiencia de lo oral donde la actividad poética genera la suficiente cantidad de impacto para acceder a una esfera no ordinaria de la realidad. En los performances del autor, usualmente la actividad física acompaña la recitación, asimismo, la improvisación de algunos episodios, con el fin de generar sensaciones de trance y estados alterados de conciencia en las personas, y establecer vínculos directos con el ámbito de lo chamánico. En los estados alterados de conciencia, la visión humana y los sentidos en general, perciben aspectos de la realidad que no pueden ser aprehendidos de otro modo. “Lo que aprendí entre los huicholes es que el artista chamán puede, con la ayuda de su pueblo, sostenerse prácticamente tres días y tres noches recitando su poema. Son *Homeros*” (55).

El chamanismo y la poesía son técnicas del éxtasis. Y aunque la técnica poética, inevitablemente se convierta en la consecución del estilo, el poeta verdadero busca la trascendencia de aquella escuela, de lo contrario la vida auténtica dejará de insuflar a sus palabras. Trascendido el estilo, la experiencia poética vitaliza sus maneras y medios, pues mantendrá su conexión con lo inefable, intacta. El poeta que no trasciende las limitaciones del estilo y el género, se convierte en un insulso constructor de utensilios y artefactos literarios. Así, el chamán cuya aspiración espiritual no pretenda tocar el fondo último de la realidad, iluminar cada uno de los rincones de su ser, arrastrarse hasta el fondo luminoso donde la totalidad y la fuerza del Todo sean reveladas, se convertirá en un mercader de magia y conjuros, en un forjador de técnicas insuficientes.

Finalmente, basta decir que este proceso de investigación ha sido una búsqueda transformadora, cada opinión y cada resultado de la pesquisa estuvo articulado a un plano experiencial muy influyente en mi cotidianidad. Un tejido de relaciones, una gran urdimbre de afectos fueron generados. La siembra de una concepción diferente sobre la palabra, en la que se lió la expresión de su potencia curativa y transformadora, con el misterio de su modo de operar en las emociones y esferas de la experiencia extática humana. Pues en el éxtasis, la irrupción de lo sagrado conduce a la apertura definitiva del Ser, a la revelación inspiradora, para que el Otro que habita escondido en nuestro corazón, amanezca y florezca, mediante el vigor creador de la vida: la poesía.

*“En el cielo aprender es ver,
En la tierra es acordarse”*

Píndaro

V

ANEXOS

A continuación, se dispone de un link con el video en el que Serge Pey, recita una cantidad considerable de los poemas incluidos en *Nierika: cantos de visión de la contramontaña* (en castellano):

- <https://www.youtube.com/watch?v=duZZpnHwj6I>

Las siguientes fotografías fueron tomadas por Andrés Báez Rodríguez, en noviembre de 2013, durante la estancia en la Sierra Madre Occidental, territorio en el que viven la mayoría de los indígenas *wixarika*:



Abuela, nieta y bisnieta *wixaritari*, San Andrés de Cohamiata, 2013.



Mara'akame Antonio Carrillo, "Don Toño", San Andrés de Cohamiata, 2013.



Lorena Carrillo, primera esposa de Don Toño, oficiando como sahumadora en una fiesta tradicional, San Andrés de Cohamiata, 2013.



Sacrificio tradicional de una res, ceremonia oficiada en el cambio de varas de San José



Ritual de recibimiento del cargo. Los familiares del nuevo mayordomo cargan los bienes que les han sido entregados, a lo largo de toda la plaza de San Andrés



Familia del nuevo mayordomo recibiendo las ofrendas que por derecho les corresponden, San Andrés Cohamiata



Mara'akame Antonio Carrillo, una de sus esposas y su hija mayor, San Andrés de Cohamiata



Reunión mensual en la plaza de San Andrés. Una vez por mes, todos los huicholes se reúnen en este lugar para recibir ayudas económicas de parte del gobierno.



Bordadoras tradicionales *wixaritari*, San Andrés de Cohamiata, 2013.



Mara'akame Valentín Carrillo. Nuevo mayordomo de San José. Ceremonia de recibimiento del mayordomato, San Andrés de Cohamiata, 2013.



Familia tradicional *wixarika*. El cuidado de los niños está a cargo de las mujeres, San Andrés de Cohamiata, 2013.



Dos botones de *hīkuri*, peyote, el Divino Luminoso. Medicina fundamental para la cosmovisión huichol. Sus efectos visionarios y curativos son ampliamente reconocidos en diversas prácticas chamánicas.



Primer cantador, *mara'akame* Juan. Una de las autoridades chamánicas más tradicionales de toda la comunidad. Es uno de los hombres de conocimiento más poderosos y reconocidos, que actualmente existen en la comunidad de San Andrés de Cohamiata. Su canto es un ejemplo vivo de las prácticas chamánicas *wixaritari*, 2013.

“La noche es también un sol”

Zaratustra

VI

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert-Birot, Arlette. (2006), *Serge Pey: la bouche est une oreille qui voit*, Paris: Jean Michel Place.
- Artaud, Antonin. (1998), *Los Tarahumara*, Barcelona: Tusquets.
- Barthes, Roland. (2009), *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.
- Bataille, Georges. (2000), *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Benítez, Fernando. (2002), *Los indios de México (II)*, México: Era.
- Buck-Morss, Susan. (2005), *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Cocom Pech, Jorge Miguel. (2006), *Secretos del abuelo /Muk'ult 'an in nool*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Contreras, Omar. (en prensa). Tesis doctoral. *Chamanismo como metafísica experimental*. Bogotá
- Culler, Jonathan. (1997). *Literary Theory: A very short introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- De Moxo, Francisco. *Cátaros*. [en línea], disponible en: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/florilegio/inquisicion/cataros.htm>, recuperado: 17 de abril de 2014
- Eliade, Mircea. (1991), *Mito y realidad*, Barcelona: Labor.
- Eliade, Mircea. (2013), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Fernández, Gonzalo. (2001), “El azar del retorno. Una aproximación a Mallarmé y Nietzsche”, en *Revista A parte Rei* [en línea], enero de 2011, disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo73.pdf>, recuperado: 26 de marzo de 2014.
- Flores, Enrique. (2012), *Pey/peyotl: Nierika y los cantos chamánicos huicholes*. En *Nierika: cantos de visión de la contramontaña* de Serge Pey (pp. 9-49), México: Universidad Nacional Autónoma de México, Conaculta.
- Florescano, Enrique. (2010). *Memoria e Historia*. Presentación para la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, marzo de 2010. Guadalajara.
- García Canclini, Néstor. (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez, Arturo. (2002), *La peregrinación a Wirikuta*, México: Conaculta, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara.
- Islas, Liz Estela. (2008). Tesis de Maestría. *Iniciación, Enfermedad y Curación: El Chamanismo Huichol*. México: UNAM.
- Jamioy, Hugo. (2010). *Bínybe Oboyejuayeng- Danzantes del viento*. Bogotá: Universidad de Caldas, Ministerio de Cultura.
- Lemaistre, Denis. (2003), *Le chamane et son chant*. Paris: L’Harmattan.
- León-Portilla, Miguel. (2005), *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México: Fondo de Cultura Económica.
- León-Portilla, Miguel. (2008), *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, ERA, Círculo de Lectores, El Colegio Nacional.
- Leví-Strauss, Claude. (1961). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mallarmé, Stéphane. (2002), *Antología*, Madrid: Visor.

- Medina, Héctor. (2012), *Relatos de los caminos ancestrales. Mitología wixarika del sur de Durango*, México: Universidad Autónoma de San Luis de Potosí.
- Millán, Jorge. (2007), Introducción. En *Poesías completas* de Arthur Rimbaud (pp. 9-131). Madrid, Cátedra.
- Montemayor, Carlos. (2001), *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Negrín, Juan. (s.f.) “Corazón, memoria y visiones” en *Arte Huichol*. México: Conaculta.
- Neurath, Johannes. (2002), *Las fiestas de la Casa Grande*, México: Conaculta, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara.
- O’Shea, Stephan. (2002), *Los cátaros: la herejía perfecta*, Buenos Aires: Zeta.
- Ong, Walter. (1994), *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ovidio. (2005), *Metamorfosis*, Madrid: Cátedra.
- Pacheco, Gabriel & Iturrioz, José. (2003). *José Benítez y el arte huichol. La semilla del mundo*, México: Conaculta.
- Pacheco, Gabriel. (1994). *Tatei Yurienaka y otros cuentos huicholes*. México: Diana.
- Pacheco, Gabriel. (2007). *Ke temiteukunierika. Los donde de Wiexu*, México: Escritores en Lenguas Indígenas.
- Paz, Octavio. (1986), *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pey, Serge. (2012), *Nierika: cantos de visión de la contramontaña*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Conaculta.
- Rimbaud, Arthur. (2005), *Poesías completas*, Madrid: Cátedra.
- Rimbaud, Arthur. (2007), *Prosa Completa*, Madrid: Cátedra.

- Rothenberg, Jerome (editor). (1996), *The book, spiritual instrument*. New York: Granary Books.
- Rothenberg, Jerome. (2000), "Poeta multicultural", disponible en <http://epc.buffalo.edu/authors/rothenberg/esp/#dada> , recuperado: 15 de marzo de 2014.
- Rothenberg, Jerome. (2010), *Ojos del testimonio*. México: Mangos de hacha.
- Salazar, Jerónimo. (2014). *Antigua y nueva palabra en la obra poética de Hugo Jamioy Juagibioy*. Bogotá
- Sánchez, Juan. (2012), *Memoria e invención en la poesía de Humberto Ak'abal*, Quito: Abya-Yala.
- Schure, Eduardo. (1970), *Los grandes iniciados*, México: Olimpo.
- Sontag, Susan. (1976), *Aproximación a Artaud*, Barcelona: Lumen.
- Tedlock, Dennis. (s.f), "Ethnopoetics", disponible en <http://epc.buffalo.edu/authors/tedlock/syllabi/ethnopoetics.html> , recuperado: 17 de marzo de 2014.
- Vespucchi, Guido. (2010), "Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del shock", en *Tabula Rasa* [en línea], núm. 13, julio-diciembre 2010, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39617525011>, recuperado: 2 de mayo de 2014.
- Wellek, Rene y Warren, Austin. (1962), *Teoría Literaria*, Madrid: Gredos.
- Zumthor, Paul. (1983), *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.

VII

REFERENCIAS DE IMÁGENES

Imagen 1, Peyote Ceremony in the Sacred Land of Wirikuta, Huichol yarn painting by Maximino Renteria de la Cruz, Nayarit, Mexico, c. 2006, (en línea), disponible en: http://www.indigoarts.com/gallery_art/huichol_maximino11_det1.jpg

Imagen 2, La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme. José benítez Sánchez, 1980, (en línea), disponible en: <http://mna.inah.gob.mx/api/v1/uploads/adjunto-2803.jpg>

Imagen 3, Huichol yarn painting by. Maximino Renteria de la Cruz, Nayarit, Mexico, c. 2005. Yarn pressed into beeswax on plywood (24" x 24"), (en línea), disponible en: http://www.indigoarts.com/gallery_art/huichol_maximino8.jpg

Imagen 4, Portada de *Nierika, cantos de visión de la contramontaña*, (en línea), disponible en: <http://publicaciones.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2013/11/nierika.jpg>

Imagen 5, Pey, Serge. (2012). *Nierika, cantos de visión de la contramontaña*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Conaculta. (pp. 155)

Imagen 6, Pey, Serge. (2012). *Nierika, cantos de visión de la contramontaña*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Conaculta. (pp. 158)

Imagen 7, Pey, Serge. (2012). *Nierika, cantos de visión de la contramontaña*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Conaculta. (pp. 159)

Imagen 8, Pey, Serge. (2012). *Nierika, cantos de visión de la contramontaña*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Conaculta. (pp. 198)

Imagen 9, Pey, Serge. (2012). *Nierika, cantos de visión de la contramontaña*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Conaculta. (pp. 199)

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES
(Licencia de uso)**

Bogotá, D.C., 6 de Marzo de 2015

Señores
Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J.
Pontificia Universidad Javeriana
Cuidad

Los suscritos:

_____ **Andrés Ricardo Báez Rodríguez** _____, con C.C. No 1032425122
_____, con C.C. No _____
_____, con C.C. No _____

En mi (nuestra) calidad de autor (es) exclusivo (s) de la obra titulada:

Poesía, chamanismo y visión en la obra *Nierika: cantos de visión de la contramontaña*
de Serge Pey

_____ (por favor señale con una "x" las opciones que apliquen)

Tesis doctoral Trabajo de grado Premio o distinción: **Si** **No**
cual: _____

presentado y aprobado en el año 2014, por medio del presente escrito autorizo (autorizamos) a la Pontificia Universidad Javeriana para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mi (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autorizan a la Pontificia Universidad Javeriana, a los usuarios de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J., así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado un convenio, son:

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La conservación de los ejemplares necesarios en la sala de tesis y trabajos de grado de la Biblioteca.	X	
2. La consulta física o electrónica según corresponda	X	
3. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer	X	
4. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet	X	
5. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previo convenio perfeccionado con la Pontificia Universidad Javeriana para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones	X	
6. La inclusión en la Biblioteca Digital PUJ (Sólo para la totalidad de las Tesis Doctorales y de Maestría y para aquellos trabajos de grado que hayan sido laureados o tengan mención de honor.)	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

De manera complementaria, garantizo (garantizamos) en mi (nuestra) calidad de estudiante (s) y por ende autor (es) exclusivo (s), que la Tesis o Trabajo de Grado en cuestión, es producto de mi (nuestra) plena autoría, de mi (nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy (somos) el (los) único (s) titular (es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Pontificia Universidad Javeriana por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Pontificia Universidad Javeriana está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: Información Confidencial:

Esta Tesis o Trabajo de Grado contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de una investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. Si No

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta, tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

NOMBRE COMPLETO	No. del documento de identidad	FIRMA
Andrés Ricardo Báez Rodríguez	1032425122	Andrés Ricardo Báez R.

FACULTAD: Ciencias Sociales

PROGRAMA ACADÉMICO: Estudios Literarios

BIBLIOTECA ALFONSO BORRERO CABAL, S.J.
DESCRIPCIÓN DE LA TESIS DOCTORAL O DEL TRABAJO DE GRADO
FORMULARIO

TÍTULO COMPLETO DE LA TESIS DOCTORAL O TRABAJO DE GRADO						
Poesía, chamanismo y visión en la obra <i>Nierika: cantos de visión de la contramontaña</i> de Serge Pey						
SUBTÍTULO, SI LO TIENE						
AUTOR O AUTORES						
Apellidos Completos			Nombres Completos			
Báez Rodríguez			Andrés Ricardo			
DIRECTOR (ES) TESIS DOCTORAL O DEL TRABAJO DE GRADO						
Apellidos Completos			Nombres Completos			
Osorio Garcés			María Betty			
FACULTAD						
Ciencias Sociales						
PROGRAMA ACADÉMICO						
Tipo de programa (seleccione con "x")						
Pregrado	Especialización	Maestría	Doctorado			
X						
Nombre del programa académico						
Estudios Literarios						
Nombres y apellidos del director del programa académico						
Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz						
TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:						
Profesional en Estudios Literarios						
PREMIO O DISTINCIÓN <i>(En caso de ser LAUREADAS o tener una mención especial):</i>						
CIUDAD		AÑO DE PRESENTACIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO			NÚMERO DE PÁGINAS	
Bogotá		2014			158	
TIPO DE ILUSTRACIONES (seleccione con "x")						
Dibujos	Pinturas	Tablas, gráficos y diagramas	Planos	Mapas	Fotografías	Partituras
					X	
SOFTWARE REQUERIDO O ESPECIALIZADO PARA LA LECTURA DEL DOCUMENTO						
Nota: En caso de que el software (programa especializado requerido) no se encuentre licenciado por la Universidad a través de la Biblioteca (previa consulta al estudiante), el texto de la Tesis o Trabajo de Grado quedará solamente en formato PDF.						

MATERIAL ACOMPAÑANTE					
TIPO	DURACIÓN (minutos)	CANTIDAD	FORMATO		
			CD	DVD	Otro ¿Cuál?
Vídeo					
Audio					
Multimedia					
Producción electrónica					
Otro Cuál?					
DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL E INGLÉS					
Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. <i>(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Sección de Desarrollo de Colecciones de la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S.J en el correo biblioteca@javeriana.edu.co, donde se les orientará).</i>					
ESPAÑOL			INGLÉS		
Chamanismo			Shamanism		
Nierika			Nierika		
Huichol			Huichol		
Serge Pey			Serge Pey		
Etnopoesía			Ethnopoetics		
RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS					
(Máximo 250 palabras - 1530 caracteres)					
<p>Este trabajo estudia la relación existente entre el fenómeno chamánico, el concepto de visión y la experiencia poética, en el contexto contemporáneo de la producción literaria. A través del análisis de la obra <i>Nierika</i> de Serge Pey, a su vez se explora la relación existente entre las nociones de poesía que transgreden la esfera literaria académica, planteando los límites de la escritura, o mejor, la expansión de la misma, justamente en el núcleo de la experiencia chamánica ancestral. Esto conlleva a que el estudio abarque una relación inevitable entre la cosmovisión indígena que soporta la obra de Pey (la huichol), y la noción de poesía que Serge Pey integra en su producción, la cual está en relación íntima con el performance y la posibilidad de que la poesía sea concebida más como una experiencia que como el resultado de un proceso mental. La poesía, en este orden de ideas, abarca la totalidad del fenómeno sensorial y no sólo una de sus partes.</p>					
<p>This is a study about the relationship between shamanic phenomena, the concept of life and the poetic experience in a contemporary production. By analyzing <i>Nierika</i> of Serge Pey we can find that there is relationship between the notions of poetry that transcends the standard academic view, by giving a wider parameter of exploration based on the shamanic experience itself. Therefore, there will undoubtedly be a direct link with the indigenous "cosmo-vision" found in Pey's work (huichol) and the sense of Poetry found at Serge Pey's production, which is in intimate connection with performance and the possibility to conceive poetry much more as an experience, than a result of a mental process. Hence, poetry becomes more of a sensorial phenomenon and not just one of its parts.</p>					