

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTE: ANGELICA ACEVEDO MARRUGO, NATALIA TORRES DORIA

TÍTULO: “LAS CONFIGURACIONES DEL ARQUETIPO DE LA GRAN MADRE, EN LOS CANTOS DE *ESPÍRITU DE PÁJARO EN POZOS DE ENSUEÑO*, DE FREDY CHIKANGANA”

CALIFICACIÓN

APROBADO

JARVIN E. SIMANCA DE LA ROSA

Asesor

RAIMUNDO GOMEZCASSERES

Jurado

Cartagena, septiembre 18 de 2017

**LAS CONFIGURACIONES DEL ARQUETIPO DE LA GRAN MADRE EN LOS CANTOS
DE *ESPIRITU DE PAJARO EN POZOS DEL ENSUEÑO*, DE FREDY CHIKANGANA.**

ANGELICA MARIA ACEVEDO MARRUGO.

MATALIAS INES TORRES DORIA.

JARVIN E. SIMANCA DE LA ROSA.

Asesor.

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA.

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS.

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA.

CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.

18 DE SEPTIEMBRE DE 2017.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPITULO 1. CONTEXTUALIZACION Y AMBIENTACIÓN. PRECEDENTES DE <i>ESPÍRITU DE PÁJARO EN POZOS DEL ENSUEÑO.</i>	
1.1 Los Yanakunas.	11
1.2 Sobre el autor, Wiñay Malky / Fredy Chikangana.....	16
1.3 Desarrollo de la literatura indígena en Colombia.	22
1.4 Oralitura, una forma de salvaguardar el legado.	28
CAPITULO 2. DEFINIENDO EL ARQUETIPO DE LA GRAN MADRE. SU INFLUENCIA INTERNA Y EXTERNA, Y SU MANIFESTACION EN LA PRODUCCION CULTURAL DEL HOMBRE.	
2.1 Introducción al arquetipo.	34
2.2 El arquetipo de la Gran Madre.	39
2.3 La dualidad en las culturas primitivas y matriarcales.	46
2.4 La dualidad en la literatura de occidente.	54
CAPITULO 3. LAS CONFIGURACIONES DEL ARQUETIPO DE LA GRAN MADRE EN LOS CANTOS DE <i>ESPÍRITU DE PÁJARO EN POZOS DEENSUEÑO.</i>	
3.1 Preámbulo.	56
3.2 La duplicidad como estado intrínseco de la creación-cosmos.	58
3.3 Muerte como retorno al vientre materno.	65
3.4 Vida como desprendimiento de las entrañas de la tierra.	75
3.5 Palabra como creación del mundo.	80
3.6 Tiempo, danza y fuego.	82

CONCLUSION.	88
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.	90
BIBLIOGRAFIA.	94

INTRODUCCIÓN

La modernidad occidental es una época de grandes cambios económicos sociales y políticos. En el mundo académico la aparición de importantes estudios antropológicos, algunos sobre colonialismo y los estudios literarios han tenido gran importancia en las nociones que anteriormente se tenían sobre la cultura y la realidad. Las formas tradicionales de conocimiento ya no se ajustan por completo a las exigencias de una sociedad en la que el cambio parece imparable, en palabras de Walter Ong (1987) “los modos y categorías heredados del pasado ya no parecen ajustarse a la realidad experimentada por una nueva generación” (p. 7).

En el ámbito del lenguaje, a partir de importantes estudios de historiadores, antropólogos, y sobre todo de lingüistas, se dio a conocer la importancia de la primacía que tenía el lenguaje oral para las culturas que no conocen el lenguaje escrito. Sin embargo, señala Ong, (1987) la importancia de los estudios que abordaban las diferencias entre lenguaje escrito y oral no iniciaron con la lingüística u otras ramas de las ciencias sociales, sino con los estudios literarios. “el magno despertar al contraste entre modos orales y escritos de pensamiento y expresión tuvo lugar no en la lingüística descriptiva o cultural si no en los estudios literarios, partiendo claramente del trabajo de Milman Parry (1920-1935) sobre el texto de la Ilíada y la Odisea (W. Ong, 1987, p.16). De acuerdo con lo anterior los estudios literarios tuvieron incidencia en el descubrimiento de la oralidad primitiva. Sin embargo, las nociones que tenían los estudios literarios sobre la oralidad parecían no ser suficiente a la hora de entender las diferencias. Alrededor del mundo se fue nombrando de distintas manera el termino oralidad, relacionándolo con lo que se conoce como literatura, algo que es erróneo, según Ong. Este sería el principal punto de quiebre a la hora de entender la oralidad como un estado de la lengua que antecede al lenguaje escrito, y que sería un gran error llamar al resultado de esto literatura oral, término que posteriormente con la profundización sobre el tema de la oralidad fue perdiendo aceptación.

Por otra parte, en América se propuso el término oralitura, cuya aparición es reciente. El primero en usarlo fue el poeta mapuche Elicura Chihualilaf, para hacer referencia a la conexión entre la palabra de los abuelos y la tradición literaria contemporánea que han estado gestando los creadores indígenas. Cabe mencionar que este término es un neologismo africano, definido por

Yoro Fall en 1992, como forma de retomar expresiones, cantos, leyendas, formas de nombrar el universo, en una especie de híbrido; este término ha tenido buena aceptación en el mundo indígena. El interés que despertaban las culturas sin escritura por su forma de conocimiento envuelto en misteriosas leyendas, cantos, mitos, así como los estudios que se hicieron sobre estas cambiaron casi en su totalidad la concepción que se tenía sobre el lenguaje oral así como la creencia de que el lenguaje escrito es innato al ser humano.

Las culturas orales, producen, efectivamente, representaciones verbales pujantes y hermosas de gran valor artístico humano, las cuales pierden incluso la posibilidad de existir una vez que la escritura ha tomado posesión de la psique. No obstante sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno (...). En este sentido la oralidad debe y está destinada a producir la escritura (W. Ong, pg.23-24)

Entendiendo la oralitura como un puente entre las culturas indígenas de América latina y la tradición literaria Hispanoamérica, el presente trabajo tiene como objetivo hacer un análisis de los cantos del poemario *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010), escrito por el poeta indígena Fredy Chikangana y donde abordaremos el arquetipo de la gran madre, teniendo como base teórica principal el texto *Arquetipos y símbolos colectivo* de Erich Neumann (1994). En términos generales la teoría de Neumann hace hincapié en la existencia de dos conciencias, la conciencia patriarcal y la conciencia matriarcal. Argumenta que la conciencia matriarcal estuvo al inicio del desarrollo de la conciencia humana, especialmente en el hombre primitivo u hombre de las culturas tradicionales alrededor del mundo, y que esto se vio reflejado en sus múltiples prácticas culturales, entre esas la oralidad, en su concepción del mundo, del conocimiento y lo religioso.

Esta conciencia era el centro de la vida anímica ancestral, regía la procreación, la agricultura y el conocimiento sobre el tiempo y la muerte. En los Yanakunas, la recuperación de esta conciencia es el centro de su entorno e identidad, por ser una cultura primordialmente oral. De esta manera vemos en los cantos de Fredy Chikangana, poeta yanakuna que escribe y canta bajo la voz de su pueblo, la máxima expresión del espíritu femenino, de la madre tierra junto a todas sus emanaciones, cantando cada día, buscando la forma de no ser olvidado, de persistir ante la presión de la cultura moderna. Los cantos, como lo explicaremos en el desarrollo de este trabajo, al igual que otras representaciones de las culturas milenarias, están siempre, en palabras

de Jung, repletas de imágenes arquetípicas que viven en el inconsciente, donde se configura posteriormente el arquetipo de la gran madre, el cual será el eje de este análisis literario.

Teniendo en cuenta como base teórica principal el texto *Arquetipos y símbolos colectivos* (1994) del *Círculo de Erano*s y su método hermenéutico, y algunas consideraciones de Jung así como de Durand (2004), entraremos en el amplio manto del inconsciente, sobre su naturaleza, su forma de operar, para después retomar la idea fundamental que es el arquetipo femenino, presente intrínsecamente en casi toda la poesía de Fredy Chikangana, como diosa madre, como muerte y vida. De esta manera la poesía de Chikangana no solo sería la defensa de su cultura y el olvido de sus ancestros, sino también la reivindicación del espíritu femenino, reconocido como la gran madre naturaleza, que invita a aceptar con ella, la vida y la felicidad pero también la muerte y el renacimiento. Para Wiñay Malky o Fredy Chikangana, la recuperación y el renombramiento es una forma de sacar a luz aquello que la visión occidental considera inferior y que por tal razón entierra e inhibe. En palabras suyas: “bajo el humo espeso de la indiferencia”(Chikangana, 2010, p.31).

La poesía de este autor surge como una propuesta de retorno y recuperación de la memoria ancestral, de aquello que les fue arrebatado, como lo menciona el poema “puñado de tierra”, del poemario *Espíritu de pájaro en pozo de ensueño* (2010). De esta manera el quehacer de Chikangana como oralitor es crear un puente entre la comunidad y la sociedad mayoritaria, para así ayudar a la construcción y reconocimiento de una sociedad multicultural. Hay que tener en cuenta que la discusión propuesta en este tipo de poemas (oralitura) es en torno a la creación pues para el mundo occidental el autor es individual y tiene un tipo de reconocimiento, mientras que las culturas indígenas, lo oral es colectivo, el beneficio que deviene es “para la comunidad en general, no se puede alegar una determinada autoría sobre un cuento, una adivinanza, un canto ceremonial” etc. (Chikangana, 2013, p. 79).

La importancia de este trabajo subyace en que es necesario reinventar la forma en que se conciben las expresiones culturales, artísticas y poéticas de los pueblos indígenas. A partir del concepto de *decolonialidad*, se introdujo en América una nueva forma de entender el conocimiento, y así retomar las antiguas formas de conocimiento que solo hasta hace dos décadas pasaban como irrelevantes para la sociedad y la cultura misma. Entre ellas el

conocimiento de las culturas aborígenes de América, que historiadores, antropólogos, pero sobre todo estudios literarios sacaron a la luz. Por nuestra parte, desde la oralitura daremos a conocer aquello que oculto en cantos y versos quiere mostrar al mundo, su propia visión del universo y la forma cómo se conciben ellos mismos y la existencia. Hablamos de forma colectiva, porque el autor ha manifestado que escribe bajo la voz de sus antepasados y la madre tierra, que él es solo un intermediario de una voz que canta dentro de su ser, “no escribo, alguien canta en mí” (Chikangana, 2013, p. 94). Toda esta forma de conocimiento manifestada en cantos escritos da cuenta de la riqueza inmutable de las civilizaciones mesoamericanas antes de ser enterradas por el proceso de colonización. No pretendemos que este trabajo sea solo proyectado al público académico sino que sea puente para se reconozca las oralituras como producciones artísticas literarias *de* Colombia y no *en* Colombia, y que por ende sean tan importantes como las producciones de las tradiciones literarias nacionales ya que el quehacer busca no solo expresar el sentir individual, sino también el colectivo por lo cual, consideramos que es una propuesta poética de gran valor humano e inmaterial de los Yanakunas.

Teniendo en cuenta lo anterior debemos aclarar que la poesía de Chikangana, no busca dividir el mundo entre opuestos, ya que fue eso mismo lo que lo originó de acuerdo con su cosmogéneis. Esta dualidad que se halla en la lectura del poemario, da cuenta no solo de la imagen poética que construye el «cosmos» –el orden del principio de los tiempos– yanakuna, sino también del quehacer de Chikangana como poeta oralitor que busca la unión entre los opuestos, es decir, el elemento femenino como aquello que remite a la recuperación, pervivencia y especialmente el retorno a los orígenes, que es una forma de nombrarse ellos mismos. Este acto del retorno, renovación o reactualización es una forma de volver a lo sagrado de estas tierras, de volver sagrada la memoria de los ancestros, de lo que enseñaron y aun enseñan. Este aspecto de la dualidad del mundo y por ende del ser humano por ser este un reflejo o extensión del macrocosmos, se simboliza en antiguos e importantes mitos, por ejemplo el mito de Tristán e Isolda, el mito griego del andrógino, o el mito de la creación de Adán y Eva en el cristianismo, todos simbolizan la separación de un ser que en principio fue uno, y así el comienzo de la dualidad en el mundo.

Consideramos que la relevancia de esta investigación radica en un análisis hermenéutico con base en teorías de línea occidental a una obra que se le toma por oralitura, sin embargo su

análisis no altera la visión que tiene el autor, solo es una aproximación o forma de acercamiento al pensamiento de los Yanakunas.

Uno de los aportes que ofrece esta investigación al campo de la poesía latinoamericana y colombiana es mostrar que la poesía indígena está a la altura de cualquier poesía occidental ya que de acuerdo con nuestro análisis (véase capítulo tres) se evidencian las tensiones opuestas (vida-muerte) que hacen parte de lo que primero fue un Todo; dichas tensiones reflejan ese conflictivo drama en la existencia de cada ser humano. Otro de los aportes que ofrece esta investigación es ampliar el paradigma de la literatura colombiana pues la mirada de los estudios y la crítica literaria nacional hacia estos temas es muy reciente. Esta investigación pretende ser un aporte más a este tipo de estudios.

El trabajo se desarrolla en tres partes; El primer capítulo, “Contextualización y ambientación. Los precedentes del poemario *Espíritu de pájaro en pozos de ensueño*” contiene un acercamiento a la situación del pueblo indígena Yanakuna en Colombia, sus creencias religiosas y el impacto del mundo moderno en estas creencias, una aproximación al concepto de oralitura, así como también a la situación de las literaturas u oralituras indígenas en Colombia y la trayectoria del poeta Yanakuna, tanto a nivel nacional como internacional.

En el segundo capítulo, “Introducción al arquetipo”; internaremos al lector en el concepto de arquetipo como emanación de doble vector (masculino-femenino) proveniente de la psique, y cómo influye en la vida anímica y psicosocial del ser humano y por ende en sus producciones culturales fijadas de manera permanente, como por ejemplo la literatura.

En el tercer capítulo, “Las configuraciones del arquetipo de la gran madre en *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*”, Daremos paso al análisis hermenéutico de una selección de poemas en los que evidenciamos la presencia del arquetipo de la gran madre como imagen y símbolo de la unión de los principios de los cuales se vale la creación para existir. El análisis se efectúa en base a la hermenéutica de Ricoeur (2000), en el que se menciona que tanto texto como habla están en la misma posición de la realización del lenguaje, con la diferencia de que el habla, para poder significar en tanto discurso se apoya de los referentes extralingüísticos. Por su parte el texto está suspendido de la realidad circunstancial extralingüística, por lo que para poder significar como discurso se vale de la conexión con otros textos, es decir que el texto forja su

propio mundo a través de otros, en este caso, *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*, en tanto producto psíquico y cultural fijado de manera duradera, dialoga con las ideas postuladas en la teoría de Neumann (1994) sobre la conciencia matriarcal.

CAPITULO 1

CONTEXTUALIZACION Y AMBIENTACIÓN. PRECEDENTES DE *ESPÍRITU DE PÁJARO EN POZOS DE ENSUEÑO*.

1.1 Los Yanakunas.

El Macizo Colombiano, Nudo de Almaguer o Estrella Fluvial, son los tres nombres con el que se conoce aquella zona de Colombia en donde nace gran parte de los ríos que riegan al país. Es también donde se encuentra ubicado los departamentos del Cauca, Huila y Nariño lugar de asentamiento de comunidades indígenas andinas, entre ellos, los *Yanakuna*, los cuales se encuentran distribuidos en los resguardos de Rioblanco en el municipio de Sotará Guachicono y Pancitará en el municipio de la Vega; Caquiona en el municipio de Almaguer y San Sebastián en el municipio del mismo nombre, y la comunidades indígenas de Frontino, el Moral y el Oso en el municipio de la Sierra. Estos son los espacios y límites administrativos, sin embargo, para los Yanakuna, los límites culturales van más allá de los aquí mencionados. De estos se hablará más adelante, por lo pronto se pretende hacer un acercamiento de esta comunidad, sus procesos de reivindicación y creencias.

¿De dónde vienen los Yanakunas? Se dice que los Yanakunas son descendientes de los Incas y que fué el nombre de una población de la época de Tawantinsuyu. Rocha Vivas, (2012) asegura que el origen de este pueblo es desconocido, sin embargo existen vestigios de que provenían de los Incas, como por ejemplo las toponimias, los apellidos, los rasgos lingüísticos del quechua en el sur de Colombia. Chikangana por su parte, concuerda con el origen incaico de su pueblo, afirma que son anteriores a los Incas y que el término correcto para referirse a los “yanacona” es *yanakuna-mitmakuna*¹. Con respecto a esto, Gabriela Abello (2015) en su tesis de pregrado afirma que el termino *yanakuna* significa “gente que se asiste en tiempos de oscuridad” y *mitmakuna* “esparcir, es la raíz de donde proviene su legado incaico” (p. 86). Los

¹ Este término es tomado por Chikangana como parte de su quehacer como oralitor yanakuna, cuyo deber es esparcir la palabra de sus ancestros.

ancestros que llevan la palabra, el arte y la cultura a lugares lejanos durante el Tawantinsuyu, esta diferenciación entre el término yanacona y yanakuna se debe a que los historiadores coloniales vieron esta relación de los Incas y los Yanakuna bajo parámetros hegemónicos, es decir, que los yanaconas eran considerados como servidumbre, pues la organización de sociedades imperiales, prehispánicas, son estudiadas bajo conceptos y parámetros que vienen del legado eurocéntrico. (Abello, 2015). “la acepción de los yanakuna, proviene del conocido desplazamiento a otros territorios en el Tawantinsuyu, caracterizado por el empleo de trabajo forzado en las relaciones interculturales del siglo XV”. (Abello, 2015, p. 87)

Por otra parte, López (1991) dice que la presencia de rasgos de la lengua quechua en esta área de Colombia ha sido motivo de discusión en cuanto al origen de este pueblo, pues los Yanakuna pudieron haber estado desde antes de la Colonia. Ellos constituían una categoría social y no un grupo étnico, se les denominaba los “servidores” del Inca. López (1991) citando a Watchel (1971) duda que los “Yanas” hayan sido servidores, pues estos se les asignaban y cumplían cargos administrativos además eran fundamentales en la economía de pastoreo y que no es posible imputarles la condición de esclavos solo por el hecho de que uno de los hijos de los Yanas le fuere heredada esta condición, pues eran propietarios de casas, tierras y ganado. De cualquier manera la autora concluye que la presencia del quechua en el Macizo Colombiano, del cual actualmente solo quedan algunos quechuismos, es un elemento importante que ayuda a la consolidación de la identidad de los Yanakuna.

Cabe aclarar que los Incas no llegaron a lo que hoy es el departamento del Cauca pues hubo resistencia de los Pastos para evitar sus avanzadas militares. Otra teoría sostiene que eran descendientes de indígenas andinos usados en invasiones españolas desde el Ecuador hasta Colombia (Rocha, 2012).

La presencia de rasgos lingüísticos del quechua en esta región, ha sido tomada por la comunidad para la construcción y mantenimiento de su legado, y es además una forma de reivindicación, de nombrarse y definirse a sí mismo y no con las palabras de otro, además dar cuenta de los procesos de recuperación, y visibilización del pueblo yanakuna, pero las luchas de este pueblo no se limitan solamente a un uso terminológico, también están las luchas que se libran en el territorio. Uno de los principales problemas de esta región está relacionado a la falta

de reconocimiento por parte del Gobierno y las alcaldías, pues los Yanakunas tiene un sistema de gobierno que es el cabildo, cuya autoridad es deslegitimada y atropellada por las alcaldías de los diferentes municipios. Por tal motivo se originó la Comisión Permanente Yanacona y la Unidad Yanacona que buscan que se les respete su autonomía y autoridades indígenas además de fortalecer su unidad como pueblo (Zambrano, 1993).

Otro problema que se destaca es la tenencia de la tierra, los Yanakunas tienden a perder sus tierras ya sea por desplazamiento forzado por parte de las guerrillas o la construcción de industrias transnacionales, lo cual afectan no solo los límites culturales y políticos del territorio sino también a la comunidad, haciendo que varios de ellos emigren a las ciudades. Con respecto a esto, Chikangana en su tesis de pregrado con el fin de optar por el título de antropólogo de la Universidad Nacional en 1997, refiere que la emigración conlleva a la pérdida de valores y costumbres, pues aquellos que emigran adoptan la manera de pensar del mundo moderno. Una de las causas de la emigración era la intromisión de la cultura mayoritaria y sus enseñanzas.

En su tesis de pregrado, Gabriela Abello (2015), teniendo como base la tesis de Chikangana (1997) afirma que durante su infancia, Fredy creció viendo su mundo dividido en dos visiones de mundo opuestas, por un lado las enseñanzas del *mundo impuesto* y por el otro las del *mundo negado*. La primera hace referencia a las enseñanzas de la educación que se oponía tajantemente con la segunda, esta era la enseñanza de las costumbres autóctonas y la enseñanza de la *pala*, la convivencia con la naturaleza y el saber y la libertad de la *chagra*², esa libertad espiritual, de saberse que no se necesita nada más para vivir, a esa comunión con los pares y la naturaleza y “la humildad expresada en la grandeza y la abundancia de la tierra que otorga para sentirse vivo” (Abello, 2015, p. 22).

Estas enseñanzas del *mundo negado* han cedido espacio al *mundo impuesto*. Testimonios recogidos por Chikangana citados en la tesis de Abello (2015), cuentan que los mayores recordaban que nunca faltó la comida, eran tiempos de abundancia y autoabastecimiento, pero sorprende como esa abundancia un día se convirtió en escasez material, porque en cierto sentido esa escasez deviene en pobreza espiritual. Tal pobreza espiritual es debido a la aceptación del *mundo impuesto* que desvaloriza las costumbres propias y la palabra de los mayores, por tal

² Es la parcela de tierra de cada familia indígena, son espacios donde se vincula fuertemente con la tierra.

razón los jóvenes “se volaban” de sus tierras para encontrar, lo que llamaban una mejor vida y con eso los abuelos veían como las tradiciones, costumbres y valores morían junto con ellos, pues ya no había quien recibiera y le diera el valor que le correspondía al *mundo negado*. Esto es una realidad no solo para la comunidad en cuestión sino también para muchos pueblos indígenas en Colombia, de hecho Rocha (2013) afirma al respecto que “muchos miembros de las comunidades les daba vergüenza identificarse como indígenas” (p. 75).

Es por eso que emigrar se convierte en hecho traumático tanto para la comunidad y para la tierra misma, pues se genera una desconexión con la tierra, un olvido y menosprecio por parte de quienes la habitan y han aceptado los conceptos del *mundo impuesto*. Este desgarramiento hace parte de la realidad histórica de muchos pueblos (Abello, 2015).

Para solucionar el desmembramiento y la pérdida de los valores, los emigrantes se han propuesto desde fuera de su territorio, construir organizaciones tales como la ACUR (Asociación Cultural Rioblanqueña) entre otras, que puedan servir de orientación para los Yanakunas que se encuentran en las ciudades, en especial para los jóvenes.

El hecho de que existan organizaciones preocupadas por el mantenimiento de la cultura, da cuenta del sentido de pertenencia que están recuperando los Yanakunas respecto a su identidad y el territorio. Asunto por el cual Chikangana expresa su preocupación. Es por eso que el uso de la palabra escrita le permite reconstruir esa memoria negada y olvidada y de paso rescatar los elementos de identidad de su pueblo, es decir, ha tomado del *mundo impuesto*, herramientas que le permitan manifestar lo propio a partir de lo ajeno. A propósito de esto, Chikangana (1997, citado en Abello, 2015):

Uno no ve lo que tiene en su propio mundo mientras alguien no se lo haga ver por estar dentro. Por ello considero que el paso a la Universidad es uno de los elementos de gran importancia en el futuro de nuestros pueblos; desde luego para que se haga mucho más valioso necesitamos hermanos indígenas que sepan discernir entre lo que toman y lo que dejan para aportar luego a sus pueblos. (p. 202-03)

Esta recuperación de la identidad, los valores autóctonos significan también tener en cuenta estos elementos que hacen parte de la cultura Yanakua, además un reconocimiento y uso del territorio como ya se ha venido diciendo, los límites administrativos difieren de los límites

culturales, es decir, que además de los resguardos, veredas, etc., también llamados *territorios mansos*, están también los llamados *territorios bravos* (las montañas, el páramo, los bosques, las lagunas etc.) que muestran su descontento cuando sienten la presencia humana, estos territorios están llenos de vida, tal como menciona Zambrano (2000) “no hay piso térmico deshabitado; todo allí tiene historia, leyenda o relato. Voces milenarias que hacen memoria y dan vida” (p. 21).

Los procesos de reconstrucción cultural e identitaria de los Yanakuna tiene como referente al pensamiento andino, más específicamente el pensamiento dualista del Inca, caliente/frío; arriba/abajo; silvestre/cultivado; bravo/manso, (Zambrano, 2000). Esto se ve reflejado en cómo se clasifica el territorio “por ejemplo la parte más alta (arriba) del Macizo Colombiano es el páramo. Este es descrito por los Yanakunas como «silvestre» o «bravo» porque es un lugar de difícil acceso (...) allí es donde se encuentran las plantas «más calientes» cuya manipulación corresponde a un especialista, *el macuco*” (Zambrano, 2000, p. 24)

Sin embargo, existen elementos de la cultura que están sincretizados. Por ejemplo, la cosmovisión Yanakuna se divide en tres mundos, el “«mundo de abajo» donde viven los tapucos y el diablo; «este mundo» donde viven la personas, las plantas y los animales; y un «mundo de arriba» donde viven Dios y los santos”. (Zambrano, 2000, p. 24) Con respecto a esto, de acuerdo con Abello (2015), esto es un claro ejemplo que a pesar del sincretismo aún queda algo de la memoria ancestral.

Otro de los elementos de identidad de gran importancia, son las llamadas vírgenes remanecidas³ que se aparecieron en los resguardos de Caquiona, Pancitará y el corregimiento del Rosal. Ellas son las patronas y fundadoras de estos lugares, las vírgenes bravas o remanecidas es un elemento de identidad que sobresale a pesar de su sincretismo con el catolicismo. Según Zambrano (2000) que se diferencia de los demás santos y de la virgen católica por ser “bravas”, pues se relacionan con el elemento acuático y silvestre, ellas “evocan conceptos religiosos amerindios relacionados con el culto a las laguna y los fenómenos de la naturaleza” (Zambrano, 2000, pp. 27-28). A las Vírgenes remanecidas se les atribuye el mismo comportamiento que los sitios “bravos” o silvestres, ellas “manifiestan su bravura como lo hacen las lagunas; cuando

³ El termino remanecido quiere decir que se apareció dentro del territorio en una determinada comunidad, lo que constituye un hecho histórico antes que religioso (Zambrano, 2000, p. 25)

los hombres agreden su espacio o a su territorio llega algún forastero” (Zambrano, 2000, p. 27). De lo anterior se puede decir que las remanecidas marcan un punto entre lo silvestre y lo civilizado, actúan como mediadoras, lo cual nos remite a lo que Eliade decía, las hierofanías constituían un paso del caos al orden.

Con esto, se quiere dejar claro que las Vírgenes remanecidas son propiamente Yanakunas y citando una vez más a Zambrano, ellas son consideradas por los Yanakunas como “frías de sangre caliente”.

1.2 Sobre el autor, Wiñay Maliky / Fredy Chikangana.

Fredy Chikangana, es el nombre que cambió Fredy Romeiro Campo Chikangana en una especie de pachakuti⁴, para reivindicar aún más su raíz indígena, de hecho este nombre proviene del quechua (Wiñay Malky) cuya significación es *raíz que permanece en el tiempo*.

Chikangana es un poeta oralitor Yanakuna, oriundo del resguardo de Rio Blanco, del Valle del Cauca, nacido el 7 de abril de 1964. Consciente de sus raíces indígenas y de la visión de mundo dicotómica (*mundo negado / mundo impuesto*) que ya hemos mencionado, es consciente que si quería contrarrestar los efectos del paso y la intromisión del mundo occidental debía salir de su humilde tierra, aunque fuera una salida de casa, los recuerdos de no solo su madre, sino también lo que significa la tierra para él, una madre simbólica que de alguna manera están cerca de él.

Chikangana debía buscar desde afuera los mecanismos y herramientas que le permitieran salvaguardar los valores y tradiciones de su pueblo Yanakuna, de despertar la memoria del indígena desmemoriado, esa memoria que por vergüenza a que le llamen indígena no reconoce, ni se reconoce a sí mismo. Por tal razón, Chikangana pretende volver a darle valor a ese origen ancestral de tiempos sagrados y remotos, a ese vientre que forja la vida, porque para Chikangana, en el pasado está el futuro, es decir, no reconstruir el glorioso pasado indígena de antes de la Colonia, sino construir con lo que queda de las bases y con lo que se tiene a la mano, el futuro.

⁴ De acuerdo con Rocha (2012), es un término Aymara y Quechua inversión espacio-temporal del orden establecido, en el que lo de arriba quedara abajo y lo de abajo arriba.

Su trabajo como oralitor empezó desde el momento mismo en el que empieza a buscar nuevas formas de resistencia y recuperación de los valores y tradiciones, es decir, su trabajo como oralitor empezó con el paso por la universidad. Desde 1993, nuestro autor, comienza a publicar sus primeros poemas dispersos ya sea en revistas o en periódicos tales como *El Espectador*. Respecto a esto, Rocha (2012) menciona que en los primeros escritos, Chikangana habla como un despojado de la tierra, y recrea la imagen de la huaca olvidada, profanada y desolada que se hace presente en su poética.

En sus primeros escritos poéticos dispersos, refleja su sentir como indígena migrante. Esto fue el primer paso para alzar la voz colectiva como oralitor. En su trabajo de grado que le permitió optar por el título de Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia en 1997, se enfoca precisamente en su comunidad de origen. Si bien, en ese momento el país estaba dando un vuelco en el ámbito en la investigación antropológica y literaria pues antes de 1991 la mayoría de los trabajos antropológicos de las culturas orales en Colombia eran hechos por estudiosos de perspectiva occidental. En el caso del investigador indígena, como Berichá (Esperanza Aguablanca), escritora Uwa que escribe entre 1988 y 1992 su libro autoetnográfico y autobiográfico *Tengo los pies en la cabeza*,— considerado por Rocha un libro de difícil clasificación por contar historias y relatos mitológicos propios de los U'wa y testimonios de la propia autora y miembros de su comunidad — de igual manera Chikangana en su trabajo de grado reúne testimonios suyo y los de su gente yanakuna. Estos son una muestra de los tantos trabajos investigativos de tipo antropológico hechos por el propio nativo que se da cuenta de su mundo y que a través de su trabajo y de las herramientas que ofrece el mundo académico, comienza a crear conciencia no solo para sí sino para los miembros de su comunidad y aquellos que pertenecen a la sociedad mayoritaria.

La valorización, el rescate y refuerzo de los valores, tradiciones, costumbres, cantos es el trabajo del oralitor indígena, que al mismo tiempo le permite reflexionar sobre lo que tienen de su tradición oral y ancestralidad.

A continuación se dará paso a mostrar la trayectoria del autor, tanto en el plano nacional como internacional, así como también algunas consideraciones de Rocha Vivas acerca de la poética de Chikangana.

En el año de 1997, Chikangana publicó un artículo en el periódico *el Espectador* de Bogotá, titulado “La Oralitura”, en el cual anuncia a los lectores y al país sobre el movimiento de oralitores indígenas en América y justo en un periódico en el que suele publicar escritores, poetas y críticos literarios de Colombia (Rocha, 2013).

En 1998 Chikangana coincide con Elicura Chihualilaf, poeta mapuche de Chile, en festival de Poesía de Medellín, los proyectos con respecto a la oralitura coinciden de tal manera que Chihualilaf incluye los poemas de Chikangana en una antología que lleva por título *La palabra: sueño y flor de América*. Cabe mencionar que el oralitor mapuche ayuda a Chikangana en su proyección internacional.

En el año 2000, se publica en Bogotá, (Colombia) una antología en la que participan escritores de las llamadas minorías étnicas, indígenas y Rom (gitanos), titulada *Woumain, poesía indígena y gitana*.

En 2005 publica *El maternal de la koka en Colombia: alimento, espíritu y medicina ancestral de las culturas indígenas*, en compañía de otros escritores tales como Miguel Chindoy Buesakillo (poeta wayuu).

En el 2008, Chikangana participa en el Congreso de Escritores Indígenas de las Américas a cargo de la Universidad de California, en este congreso después de un largo tiempo sin aparecer, Fredy Chikangana asombra a sus colegas hablando y escribiendo en quechua, esto, fué resultado de su paso por el mundo andino quechua de Perú y Bolivia. Publica en ese mismo año *Kentipay llantantutamanta / El colibrí de la noche desnuda*, su primer libro de poesía bilingüe (quechua – español). Este fue publicado por los propios fondos del autor, por tanto de difícil adquisición. En este poemario, firma con otro nombre, el ya mencionado nombre en quechua Wiñay Malky que significa Raíz que permanece en el tiempo, como forma de reivindicación, recuperación y el retomar de sus raíces incaicas (ya se ha mencionado previamente sobre las raíces incas de los yanakuna). Es también ganador de un galardón internacional, recibe el premio Nosside de Poesía Global en Roma, Italia, convirtiéndose así en el primer poeta indígena colombiano en obtener un premio de talla internacional.

En 2010 a nivel nacional se presenta La Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas con colaboración del Ministerio de Cultura, entre los ocho libros de esta colección se encuentran una antología en la que están diferentes autores indígenas colombianos, entre ellos el autor en cuestión, y *Samay piscocok pponccopi muschcoypa / Espiritu de pájaro en pozos del ensueño*, el segundo libro de poesía bilingüe de Chikangana.

En 2011 se publica a nivel internacional otra colección antológica de Hedge Coke, escritora estadounidense de origen Cherokee, titulada *Sing, Poetry from the Indigenous Americans* la cual contiene versiones en inglés y español, en ella están los poemas de autores indígenas de Colombia tales como Hugo Jamioy, Hilario Chacin y Fredy Chikangana. Los poemas de este último también son publicados en la antología *Pütchi Biyá Uai, precursores: Antología Multilingüe de la Literatura Indígena Contemporánea en Colombia, Volumen I*, con colaboración de la Alcaldía Mayor de Bogotá.

Cabe mencionar que como oralitor, Chikangana es fundador y representante Yanamauta, que se refiere a los conocimientos y saberes Yanakunas desde el cual cuenta con la participación de toda la comunidad para el fortalecimiento de las tradiciones alrededor y desde la Pachamama / Madre tierra, la espiritualidad de la Chagra, los ríos y la palabra ancestral.

En este recuento de la trayectoria del autor vale destacar también como se ha desarrollado la poética del oralitor yanakuna, a partir de la mirada de Migue Rocha V., desde sus primeros poemas publicados de manera dispersa, en revistas literarias y periódicos, ya que él y el autor han colaborado conjuntamente en otros trabajos. Para Rocha, en la poética de Chikangana, se muestra la imagen de la huaca sumida en la oscuridad de su sueño en sus primeros escritos, conforme se desarrolla como escritor, sus poemas cambian ese sabor amargo de saberse atrapado en la misma tierra, a valorar la casa desde otro espacio, a valorar esa memoria que despierta a la luz trayendo las voces ancestrales que yacían enterrados y ahora renacen de las cenizas.

Desde que el autor comienza escribir, se ve el vacío de una tumba, o tierra desolada, abandonada en el olvido y sin vida en medio de la oscura noche. Rocha (2012) dice que la imagen que destaca es la de una *huaca sagrada*, aquello que se encuentra sepultado, enterrado en las entrañas de la tierra y que permanece bamboleándose en una especie de vaivén desolado.

Esta huaca olvidada, luego de siglos de estar dormida despierta en medio de la oscuridad, la huaca que se menciona es también los hermanos indígenas de Chikangana que han olvidado tal espiritualidad, el abandono mencionado corresponde también al abandono a la tierra, al trabajar con la chagra, esa conexión con la madre creadora, ese despertar es dado a través de la memoria. Es el llamado de la tierra que le dice al desolado, al desmemoriado «aquí estoy», renaciendo entre las cenizas que quedaron y se mezclaron en esas entrañas húmedas, profundas.

La voz que se viene gestando, es el despertar de los ancestros, de la voz, de la palabra sagrada despierta de esa muerte olvido, cuando las remembrances de ancestros vuelve a cobrar vida.

El despertar de la huaca, de los muertos es a través de la palabra del oralitor. Así lo expresa Rocha (2012)

“Una de las temáticas en la obra de Fredy, como escritor y líder comunitario, es claramente la del despertar la memoria a través de la palabra. Se convierte así, para sí y para los suyos en una especie de despertador poético” (p. 176 – 177)

Con esto queremos decir que mirar atrás y mirar delante, que es el lugar de la memoria, es también mirar abajo, mirar las raíces y ver que elementos de gran valor deben ser recatados, mostrados a la luz para que sigan floreciendo, y es también por lo visto una suerte de pachakuti, una inversión en el «orden» de las cosas, lo que antes estaba arriba para abajo y viceversa. De igual manera sucede con el tiempo, el tiempo de los recuerdos de ancestros vuelven a ser traídos a este espacio.

Lo que antes estuvo oculto y debajo de la tierra vuelve a nacer a través de la recuperación de la palabra de origen que igualmente hace parte de ese pachakuti inversión espacio-temporal, con esto además queremos decir con el autor, de la recuperación del quechua, lengua que, se presume, fue también parte de los yanakuna.

Los más recientes cantos de autor son esperanzadores. Alimento para las nuevas generaciones. Están llenos de optimismo y vida nueva. La noche oscura y misteriosa esta desapareciendo, “ahora hay mucho más, aunque en plena transformación. La lava aun no se ha

secado, el pájaro nocturno es sombra, el pájaro solar es luz, y viste de olor arco iris” (Rocha, 2012, p. 177).

El despertar de la memoria, de esta esperanza renovada que se hace desde la ciudad y provocan en el sujeto migrante indígena las remembranzas de la casa y lo dulces recuerdos de los tiempos remotos de la tierna infancia, que también son su fuente de inspiración, por eso Chikangana no deja de cantar a pesar de estar en otro espacio. La voz y la memoria despiertan desde la ciudad (Rocha, 2012). Por eso, él y sus hermanos oralitores volverán cantando “volveremos cantando / como el pájaro color arco iris que nos mira desde la distancia”.⁵

La poética de Chikangana, según Rocha no solo habla del retorno a lo ancestral, a inspirar nueva vida a la tierra, también es una reivindicación y una ofrenda de la palabra a ésta huaca que recién despierta.

La palabra de los abuelos no es sola tiene una fuente de inspiración que es la naturaleza. En la ciudad nada está vivo a excepción de las personas y mascotas, muy diferente del territorio originario, en el que todo tiene vida, todo se manifiesta, todo habla, (Rocha, 2012) es por eso que “los abuelos continúan hablando y a través de ellos vuelven a vivir los espíritus antiguos” (Rocha, 2012, p. 178).

La palabra de los abuelos, es también, la palabra del consejo, la Palabra Mayor, en esto se asemeja a la obra de Hugo Jamioy, quienes hacen parte, también, del área cultural andina.

Ambas culturas, tanto la de Jamioy como la de Chikangana (Camëntsá y Yanakuna, respectivamente) participan en un ámbito de influencia cultural quechua (Rocha, 2012, p.178). Por tanto, están próximas a las culturas de centro-andinas.

Las diferencias entre estos dos oralitores, es que los Camëntsá tiene como planta de pensamiento el yagé, mientras los yanakuna tienen la coca. Llegando a este punto, la poética de Chikangana también es comparada con la raíz de esta planta, pues se dice que cuando este arbusto es cortado, fumigado o quemado, es posible que la raíz aun perviva y permanezca en el tiempo.

⁵ Poema de Chikangana citado en (Rocha, 2012, p 177)

Pervivir a pesar del tiempo, de los cambios etc., es el fin último al cual apunta la misión de Chikangana y otros tantos oralitores como el, con respecto a su quehacer, la resistencia de lo ancestral que crece y gesta en medio de la oscura noche.

1.3 Desarrollo de la literatura indígena en Colombia.

Cuando hablamos de literatura indígena en Colombia, lo primero que se nos viene a la mente son sus implicaciones con las letras nacionales, su situación en el canon o a que tradición literaria pertenece. Para aclarar este asunto, se ha de dar un panorama muy general de la situación del ejercicio historiográfico de la literatura, posteriormente, una mirada al desarrollo de las literaturas indígenas en Colombia.

Para Álvaro Pineda (2009)⁶, anteriormente, el concepto de canon literario estaba ligado a producciones literarias de hombres de raza blanca, de clase social alta, que profesaban la fe católica y que habitaban en las ciudades más importantes de la provincia o en la capital, sin embargo en la década de los 70, comienza un cuestionamiento sobre los paradigmas de selección que no fueron suficientes para abarcar y dar razón del fenómeno literario surgente. En ese entonces circulaban distintas historias de la literatura y se hablaba de una organización por épocas (costumbrismo, romanticismo, modernismo etc.) o de tradición literaria (la Gruta simbólica, los Nuevos, Mito etc.), en tanto se dejaban por fuera otro tipo de producciones como la literatura escrita por mujeres, el ensayo, el relato oral, el periodismo, manifestaciones culturales de grupos indígenas o afrocolombianos, este cambio de paradigma fue gracias a la aparición de fenómenos literarios subalternos. En el caso indígena empezaron como una forma de reivindicación y recuperación de tierras, ahora el discurso se ha esparcido a otros ámbitos como el respeto a la diferencia y la educación bilingüe, y se manifiestan a través de nuevas posibilidades que entregan los medios y se incorporan al conocimiento tecnológico. (Pizarro, 2009)

⁶ Las reflexiones hechas por Pineda, están basadas en el libro *Una visión histórica de la literatura colombiana: elementos para la discusión, cuadernos de trabajo 1* (2009). Trabajo del grupo de investigación *Colombia: Tradiciones de la palabra*, coordinado por Olga Vallejo Murcia y Alfredo Laverde.

A finales de dicha década surgen nuevos estudios que proporcionan una propuestas, visiones y una orientación acerca de la historia literaria, Pineda (2009) destaca los realizados por Rafael Gutiérrez Girardot y Ángel Rama, además del recién fundado Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia el cual comenzó a difundir sus enseñanzas y junto con él, el *Manual de historia de Colombia* en 1982 bajo la dirección de Jaime J. Uribe, pero esto no significa que se hayan solucionado estos problemas, el sinnúmero de teorías proveniente de Estados Unidos intensifico aún más la situación.

Además de las circunstancias ya expuestas, a ésta le sumamos los estudios literarios cuyos trabajos monográficos se redujeron al estudio de una o un grupo de obras sin conclusiones generales, más que todo era “un juego de la imaginación que un raciocinio preciso y científico de consecuencias amplias” (Pineda, 2009, p. 126); la publicidad y las editoriales apropiaron de la función canonizadora del crítico y el historiador y convirtieron las producciones literarias y culturales en materiales de consumo masivo.

Pineda (2009) expone dos circunstancias que mejoraron el panorama, la formación de grupos de investigación, entre ellos jóvenes y profesionales dispuestos a organizar la gran cantidad de corpus literario y teórico; gracias al avance de la informática se creó el SILC (Sistema Electrónico de Información de la Literatura Colombiana).

A lo largo del artículo, Pineda deja como reflexión la independización del concepto de literatura del de Nación para alejarlo de la política, de esta manera la literatura podrá abarcar gamas más amplias, dejar de lado el concepto de canon y usar términos de menor carga semántica para un acercamiento más despreocupado hacia la obra literaria. La historia de la literatura debe adaptarse a los requerimientos de cada región; esto incluye manifestaciones populares y culturales afrocolombianas e indígenas, lo que se conoce como periodo debe estar sometido a una nueva consideración para así poder englobar lapsos temporales más amplios. De igual forma en palabras de Pineda (2009):

Considero que aún no es clara la forma de resolver la paradoja que se presenta al confrontar los conceptos de canon y tradición. Dada la variedad de manifestaciones culturales, se impone la necesidad de abrir un amplio abanico de “tradiciones” que cubran las necesidades del país. (p. 132)

Esto en primera medida podría ser una solución para un inmenso corpus de obras e historias de la literatura nacional que circulan a lo largo de la historia del país; sin embargo, en el caso de las literaturas indígenas en Colombia, no debe entenderse como un fenómeno o rama de la literatura colombiana, sino como una “literatura que forma parte de unas redes interculturales entre pueblos indígenas y a partir de allí con las naciones en que están inscritos. De hecho las redes en formación tienden a prevalecer aun sobre sus caracterizaciones nacionales” (Rocha, 2012, p. 48)

Cabe mencionar que en Colombia este tipo de producciones anteriormente estaban estrechamente relacionadas con la antropología y la lingüística (Rocha, 2012), pues investigadores foráneos contaban con la ayuda de informantes nativos para tales fines, sin embargo cuando el indígena empieza a tomar conciencia de su propio mundo, se da a la tarea de tomar el papel del investigador, para no descontextualizar bajo la mirada de parámetros hegemónicos lo que es propio. Es así como empieza a forjarse la literatura indígena. Según Rocha (2012) el trabajo investigativo de antropólogos y afines y las denominadas etnoliteraturas son las bases de la actual oraliteratura o literatura indígena en Colombia.

Lo que se ha dicho antes siguiendo a Álvaro Pineda, es una forma de tratar el fenómeno de la literatura aborígen en Colombia. Por otro lado, Miguel Rocha hace una clasificación en periodos del desarrollo de las literaturas indígenas hasta nuestros días, aclara que “no necesariamente sucesivos, y en varios aspectos simultáneos, a modo de actitudes, más que cronologías estrictas” (Rocha, 2012 p.55). El destaca cuatro periodos. El primero de ellos, lo denomina *el gran periodo o periodo precolombino* del que quedan pocas referencias alfabéticas por intermedio de los cronistas, entre las producciones culturales se encuentran pinturas y petroglifos rupestre, tejidos, objetos en madera, oro, hueso, esculturas y cerámicas pintadas, todas manifestaciones de la tradición oral. El segundo es *el periodo crónico*, y tiene lugar en la colonia, las narraciones míticas y demás tradiciones orales son silenciadas y demonizadas y otras pocas son tergiversadas por los cronistas españoles, la primera manifestación en este periodo ocurrió en 1584, líderes indígenas y mestizos como el cacique de Turmequé, don Diego de Torres junto con otros indígenas y mestizos hicieron llegar al rey español Felipe II una carta con sus reclamos, pero exponiendo su “lado español”. La carta no es necesariamente una obra literaria como tal pero es considerada como una de las primeras acciones de este periodo, ya que

para su producción se utilizó la escritura alfabética. La segunda actitud del periodo crónico estuvo marcada por la recolección de muestras étnicas y botánicas por parte de viajeros durante el romanticismo literario entre estos viajeros se destaca Alexander Von Humboldt, otras de las personalidades destacadas fué el autor de *María*, Jorge Isaacs quien publicó *Estudios sobre las tribus indígenas del estado de Magdalena*.

El periodo etnoliterario, simultáneo con el periodo actual (ya como se ha mencionado antes, éstos periodos no son necesariamente sucesivos), se interesa por recolectar materiales mítico-rituales con fines etnocientíficos. El interés y el rescate de las tradiciones orales, tiene como resultado el estudio sobre el pensamiento y las lenguas de las comunidades originarias. En este periodo los indígenas son tomados como informantes incluso si puede escribir, como en el caso de Maximiano José Roberto. Los criterios de producción, edición y difusión son tratados por las instituciones foráneas. Sin embargo, trabajos como los de Cristina Echavarría, Luis Guillermo Vasco, Fernando Urbina y Hugo Niño, marcan la diferencia, ya que sus investigaciones están orientadas desde y hacia las comunidades. Estos estudios han permitido el diálogo entre culturas inter e intracultural y motivado a los nativos indígenas a seguir construyendo en dichos estudios; así el investigador indígena deja de ser un informante para poder escribir e indagar siempre desde el pensamiento de su gente y su tierra de origen, ya que es él quien decide qué escribir y como lo escribe, aunque en algunas ocasiones sea usando la escritura del otro que, de acuerdo con Rocha (2012), este es el verdadero trabajo etnoliterario, aquel que es realizado por recopiladores nativos de las comunidades cuyos trabajos deben estar orientados con un enfoque etnográfico y etnolingüístico, en cuanto el hito inaugural de este periodo es la publicación del mito del Yurupary en *Bolletino della Società Geografica Italiana* con el nombre de *Leggenda dell' Jurupary*, publicado por E. Stradelli y el indígena Maximiano J. Roberto⁷. Finalmente el *periodo oraliterario*, inicia tras la nueva carta constitucional de 1991 que declara a Colombia como país multiétnico y multicultural, ésta es traducida a siete de las 65 lenguas indígenas actualmente vigentes en el país; y las reflexiones sobre la identidad, los orígenes y diversidad que surgieron a partir del quinto centenario de la llegada de Colón (Rocha,

⁷ Este no es precisamente un trabajo etnoliterario como lo ha definido M. Rocha, sin embargo cumple con las características ya mencionadas pues sabemos que Stradelli llegó al mito por medio de Maximiano como indígena informante

2013). A partir del siguiente año empiezan a visibilizarse la primera generación visible de escritores indígenas colombianos.

Este periodo se caracteriza por las obras y de escritores indígenas marcadamente literarias, en ellas se destaca la identidad colectiva y su vinculación con el arte oral verbal. Así como en el periodo etnoliterario, el oraliterario está inclinado a la producción y publicaciones de antologías, obras literarias entre otros, de escritores indígenas de todo el mundo, además de reconocimientos y premios otorgados a nivel nacional como internacional y congregaciones o mingas de pensamiento⁸, muy conocidas como el Festival Internacional de Poesía de Medellín en el que múltiples escritores de todo el mundo participan y leen sus poemas. Entre los más conocidos y que han interactuado con los escritores nacionales indígenas de Colombia están Jorge Cocum Pech y Elicura Chihuailaf, quienes participaron en el Festival de Poesía de Medellín. Entre reconocimientos y premios, Fredy Chikangana es merecedor del premio Nósside de Poesía Global, convirtiéndose así en el primer escritor indígena colombiano en recibir un premio internacional.

Entre los que perfilan como los más destacados de esta primera generación de escritores indígenas se encuentran Berichá, Miguel Ángel López, Vicenta María Siosi, Fredy Chikangana, entre otros.

En este periodo se abren los espacios para el diálogo entre escritores indígenas. Los epicentros con más relevancia para estos diálogos son México D.F., Medellín y Temuco. En México se crea en 1993 el ELIAC, una asociación de escritores y escritoras indígenas; Temuco, sede de la Universidad de la Frontera en Chile, casa de varias revistas y de encuentros literarios que sirven de base para la literatura del indígena mapuche, entre tales los más destacados son Elicura Chihuailaf y Jaime Huenun, éste último se distancia de Chihuailaf y en 2007 organiza “cantos ocultos” un encuentro internacional en el que se convocan los que él denomina “escritores indígenas latinoamericanos” (Rocha, 2013); por último, Medellín y Bogotá, considerados por Rocha (2013) como espacios intermedios en el que confluyen norte y sur de América en el ya mencionado Festival Internacional de Poesía.

⁸ “Trabajos colectivos e intergeneracionales en torno a la memoria, la palabra y la creatividad predominantemente oral y musical” (Rocha Vivas, 2012, p.40).

La década de los noventa en adelante, perfila para los escritores indígenas un antes y un después en la historia de las literaturas indígenas. Es una era de grandes cambios, es cuando se inaugura notablemente las letras ancestrales. Desde allí empiezan a ser reconocidas las obras literarias de escritores indígenas, tal es el caso de Malohe o Miguel Ángel López Hernández (poeta wayuu), quien en enero de 2000 gana el premio Casa de las Américas en Cuba con el libro *Encuentro de los senderos de Abya Yala* (Rocha, 2013). En el ámbito educativo, en mayo de ese mismo año, se cierra el convenio con el Instituto de Lingüística de Verano, cuya labor era de tipo misionario y consideraba “como folclor indígena a las artes verbales que para entonces ya adquirirían estatus de literaturas y oralidades en el país” (Rocha, 2013, p. 91) por otro lado, Berichá es nombrada mujer de año y condecorada en instituciones gubernamentales; a Chikangana se le otorga el premio de poesía de la Universidad Nacional. En el año 2001 esta universidad organiza el Primer Encuentro de Poesía Étnica en la sede Bogotá, en este encuentro se convoca por primera vez los poetas indígenas: Humberto Ak’abal, Jorge Miguel Cocom Pech y Elicura Chihuailaf (indígena maya k’iche de Guatemala, Maya yucateco de México y Mapuche de Chile respectivamente). En 2009 finaliza el diseño de la Ley de Lenguas Nativas, con colaboración de Jon Landaburu, lingüista vasco-francés y un equipo multicultural de afrodescendiente e indígenas del Ministerio de Cultura. En 2010 se publica La Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas, al mismo tiempo también La Biblioteca de Literatura Afrocolombiana gracias al Ministerio de Cultura que se distribuyó por escrito y por internet de forma gratuita.

De acuerdo con esto, el panorama para las letras ancestrales en Colombia se muestra optimista al reconocer estas literaturas como parte del corpus literario nacional, finalizando con las palabras de Rocha (2012) “una de las sugerentes expresiones originarias para aproximarse a lo que actualmente está pasando y a lo que podría suceder, es el término quechua *pachakuti*: cambio y transformación espacio-temporal; ante todo: vuelta, regreso e incluso reacomodo.” (p. 58).

1.4 Oralitura, una forma de salvaguardar el legado.

Oralidad y escritura, ambos términos son concebidos como opuestos debido a su forma de expresar lo verbal⁹, sin embargo la dicotomía de la palabra oral y escrito se hace más evidente por las siguientes razones: en la oralidad la palabra es fugaz, se desvanece en el aire y no hay cabida para adquirir nuevos conocimientos ya que si esto sucede los conocimientos de las comunidades orales se perderían en el olvido. Por otro lado la escritura es plasmar de forma física la palabra hablada, registrar la memoria en un papel pero “también se separa del entorno: una vez escrita, perdemos el gusto, el guiño, los brillantes ojos que nos miran, porque, aun cuando podamos transcribir las voces de la charla, jamás podremos hacer lo mismo con esos cuerpos que nos hablan”. (Galindo, García y Valencia, 2003, p. 34)

La escritura organiza los saberes, los parcela, contrario de la oralidad que los presenta de manera totalizante. La aparición de la escritura marca en la historia de la humanidad una separación del hombre de su condición primaria u hombre primitivo / religioso, y por ende, las prácticas propias de la tradición oral, otorgándole poco a poco cierto valor a lo escrito, conquistando así nuevos terrenos.

Para el caso de América, la escritura llegó despojando a los nativos de sus tierras, de hecho, la escritura desde el descubrimiento de América desempeñó un papel importante para la conquista de estos territorios. Los conquistadores, además, arribaron con una lengua distinta, y la transcripción de la palabra. Al respecto Rocha (2012) menciona que:

Ante los ojos nativos, parte del choque se produce por la imposibilidad de comprender las formas y las letras escritas en las banderas (...) así como por el raro impacto de una lengua extraña, el castellano, que además de ser incompresible, se transcribe en documentos que les despoja «legalmente» de sus tierras. (p. 80)

Fue así como la grafía de la palabra de los colonizadores desplazaron la palabra viva de los nativos de estas tierras, este acto, según Rocha (2012) “fue originalmente un acto de violencia contra los pueblos e identidades, y ante todo, una tecnología extranjera que sirvió para su control y sometimiento” (p. 79). Incluso en la actualidad la escritura se impone en el ámbito académico,

⁹ Entiéndase verbal en términos de Bajtín como toda expresión de la palabra sea oral o escrita. (Bajtín, 1985).

sobre todo cuando ésta se relaciona estrechamente con la noción de literatura. La tecnología de la escritura se convierte en parte fundamental en la construcción del discurso hegemónico y la tradición letrada, es entonces cuando “lo oral se margina de lo letrado por no obedecer a los modelos de tradición escritural”. (Freja de la Hoz, 2015, p. 13 – 14)

No obstante, la irrupción de esta nueva tecnología, no mermó ni silenció por completo las voces de los pueblos tradicionales, muchos se hicieron escuchar utilizando medios que no pertenecían a su tradición, ya sea por manifestaciones colectivas o cartas de protestas usando la palabra escrita y ajena, la que trajo consigo «el primer mundo». Es por eso que la Oralitura se convierte en un medio para manifestar las voces de aquellos pueblos que quedaron marginados por la escritura. Este nuevo concepto que busca asociar la escritura y la oralidad es tomada por los descendientes de africanos en América y los indígenas. En el caso antillano hace parte del *discurso creolizador* cuyo objetivo es rescatar las voces excluidas por la colonización y la construcción de discursos de contravalores que dismantelen los hegemónicos franceses (Arcila y Taborda, 2016). En un intento por dar claridad al término de Oralitura, Camilo A. Vargas Pardo (2013), — dado que dicho término es frecuentemente utilizado por escritores indígenas para denominar sus obras —, lo define desde su composición etimológica, él afirma que “este término se compone de los vocablos “oral” y “escritura”, sin embargo no es la única categoría para referirse al tipo de textos que conjugan tradiciones orales y literatura, puesto que se ha utilizado y propuesto categorías como literatura indígena, literatura oral, oraliteratura, etnotexto, etnopoésía, libros del cuarto mundo, etc.” (p. 108)¹⁰.

Cabe aclarar que en esta investigación nos centramos en la oralitura indígena, en todo caso, el rasgo más esencial de la oralitura es

Conjurar la oralidad con la escritura superando las dicotomías que se han gestado a lo largo de la historia de la humanidad. Oralitura es una palabra integradora, una fusión de conceptos que tiene en cuenta los matices que hay entre ellos, es decir, asume que toda escritura nace de un acto de naturaleza oral que no puede desconocer y del cual se alimenta, y que la

¹⁰ Con respecto a lo dicho por Vargas Pardo, abordaremos aquí la categoría utilizada por Chikangana, ya que le define su obra como oralitura, los otros términos mencionados por él, tales como etnopoésía, oraliteratura etc., se relacionan con el uso y los recursos artísticos y estéticos de la palabra, de la lengua nativa y su respectiva forma escrita. Este último es utilizado por el poeta Jorge Cocom Pech. Queremos aclarar de paso que otro término asociado con la literatura indígena es "etnoliteratura", sin embargo, esta es para las obras de tradición oral, sean cuentos, narraciones etc., transcritas por investigadores y antropólogos de la cultura occidental.

oralidad utiliza la escritura como mecanismo para trazar puentes de comunicación entre culturas y para salvar las tradiciones que encuentran en esta tecnología una manera de sobrevivir en el tiempo, por consiguiente nacen producciones escritas en donde florece la voz de la colectividad entre la voz personal para plasmar los universos simbólicos de las comunidades. (Arcila y Tabón, 2016, p. 1)

En el caso de Fredy Chikangana / Winay Malky adopta este término “con el fin de describir su obra de manera compatible con la noción propia del ejercicio de escritura” (Abello, 2015, p. 56), es decir, la escritura como forma de registrar la memoria y salvaguardar la tradición oral de su pueblo para compartirla, trazar un puente que conecte su mundo con otros, es por eso que el oralitor indígena adopta la tecnología de la escritura para hacerse notar, para levantar la voz colectiva, dejar de lado el silencio al cual fueron sometidos, se hace necesario mostrar su punto de vista y abandonar de una vez el rol de informante “eligiendo desde adentro qué contar, cómo decirlo y cómo no decirlo” (Rocha, 2012, p. 219). Es de esta manera que “estas obras no solo ponen fin al imperio de los indigenismos criollos¹¹ y mestizos, sino también constituye la literatura en territorio de agenciamiento indígena en el contexto contemporáneo de América Latina”. (Arias, Carcamo y del Valle Escalante, 2012, p. 7)

Para el sujeto indígena que emigra de sus comunidades a la urbe, la nostalgia, la ausencia de la casa, de la tierra, la palabra de los abuelos y el susurro de la naturaleza se vuelve en fuente de inspiración y motivación (Chikangana, 2013) para que a través de la palabra escrita puedan ser escuchados por la cultura mayoritaria; es entonces cuando la oralitura, se vuelve en el término que emplean los oralitores indígenas para definir su obra, y esta a su vez se convierte en un modo de expresar la memoria oral con lo escrito.

La noción de oralitura que se expondrá a continuación está relacionada con la visión que tiene Chikangana sobre este término y desde su propia experiencia como oralitor.

Para empezar, Oralitura, es un concepto nuevo, “el primer escritor indígena en retomarlo fue el poeta mapuche Elicura Chihuailaf cuando hizo referencia a una conexión existente entre la palabra de los abuelos y la transcripción literaria contemporánea que se viene gestando en

¹¹ Aguirre Beltrán (1992) citado por Del Valle Escalante (2013), define indigenismo como “la base orgánica de tal ideología [el indigenismo] está representado, no ciertamente por el indio sino por el mestizo” (p. 2). Los corchetes son del autor.

algunos creadores de los pueblos indígenas” (Chikangana, 2013, p.76 - 77). Sin embargo, como el mismo autor lo menciona, no es nuevo, cuando de otras culturas se habla, de hecho, este término, para algunos autores como el historiador africano Yoro Fall (1992, citado en De Friedemann, 1997) “retoma las expresiones y formas de nombrar el universo, los cantos y las leyendas de origen nativo para que en una especie de híbrido mantengan la esencia en el mundo indígena y puedan llegar a la sociedad en general” (Chikangana, 2013, p. 77). Por esta relación que hace entre lo oral y literatura es que muchos escritores indígenas lo han adoptado para designar sus obras escritas, Por otro lado, Chikangana (2013) asegura que otros conceptos como “etnoliteratura” o “voces aborígenes” no alcanzan a dimensionar lo que implica la oralitura.

La oralidad en los pueblos indígenas está en los mitos de creación, cantos ceremoniales, ritos cotidianos de vida, mandatos además de la manera como se transmite el arte para la vida de los pueblos indígenas, la lengua, la música, las actividades diarias alrededor de la madre tierra, lo que está presente en el mundo y lo que no está. (Chikangana, 2013, p. 77)

Por tal razón para Chikangana, la oralitura es también, como el mismo lo expresa, saber pulir la palabra para así poder transmitir, los gestos, música, imágenes y sonoridad de una lengua, a esto lo llama oralitura indígena.

El oralitor indígena, tiene como fuente de inspiración estos elementos de la oralidad, de su mundo y sus tradiciones, de igual manera la palabra de los mayores que es primordial, ya que, de acuerdo con el oralitor yanakuna, son ellos los verdaderos oralitores pues, ellos guardan la fuente primaria de los ancestros, por lo cual dicha palabra es original, a propósito, el autor comenta al respecto, “no escribo, alguien canta en mí” (Chikangana, 2013, p. 94).

La urbe también juega un papel importante al momento de la creación literaria en las obras de los cantores indígenas. Cuando el sujeto indígena migrante se encuentra en otro lugar que es ajeno a él, lo que no es su mundo, es el momento en el que la nostalgia por la casa, la chagra, la *tulpa*¹² y la palabra mayor, la palabra de los ancestros se evocan a través de la memoria. Es por esta razón que Chikangana considera que el indígena cuando llega a la ciudad,

¹² Es el fogón doméstico, este fuego sirve para cocinar y calentar la casa, es utilizado para leer las señales de lo venidero y alejar las malas energía (Luz Eneida Tumbo, 2014). Las cursivas son nuestras.

trae consigo parte de lo que son sus raíces, es decir, la tradición oral de su comunidad viaja con el indígena, él estando lejos de su territorio aún se siente parte de él, es ese hilo, ese cordón umbilical que lo ata a su tierra de origen, y concluye:

Si un indígena está fuera de su tierra de origen hace parte de ese cuerpo que le dio su mundo y su vida, por lo tanto tiene derecho pero también deberes; por eso en lo que denominamos creación existe el ligamento con lo comunitario que hace que el individuo no sea un protagonista solitario sino más bien un mensajero del quehacer de su pueblo indígena. (Chikangana, 2013 p. 78)

Volviendo a la idea de la importancia que cobra para el oralitor indígena, el contacto con la urbe, esta le proporciona de elementos que si bien no son parte de su tradición ni de su mundo, le ofrece la manera de expresar su sentir y la voz colectiva a través de la escritura, la cual fusiona con lo oral de su tradición, y no solamente eso, la internet se vuelve un medio útil para la difusión de estas oralituras, ya que en su mayoría, la producción de los escritores indígenas, son cuentos breves y poesía; y con el creciente uso de este medio es más fácil y más rápido llegar al lector, pues esta poesía y cuentos breves están al alcance de un vistazo entre los lectores en Colombia (Rocha, 2013).

Uno de los cuestionamientos que se hace con respecto a la oralitura está ligada con la autoría de un texto, pues en el mundo occidental el autor es uno; por tanto, el reconocimiento es individual, “en cambio en las culturas indígenas lo oral es colectivo, la creación en el arte y la belleza de la palabra es un acto que solo puede entenderse desde lo colectivo” (Chikangana, 2013, p. 79); es decir, una de las funciones del oralitor indígena es de actuar como mensajero para mantener lo colectivo, de lo contrario si el escritor solo escribe para sí, lo escrito pierde importancia ante la comunidad ya que no representa los valores que se pretende compartir y transmitir.

Pasa lo mismo con las investigaciones antropológicas realizadas por estudiosos del mundo occidental que descontextualiza las tradiciones orales. Comenta el oralitor caucano que los ancianos mencionan que cuando se les investiga o les toman foto se les arrebatan parte de su espiritualidad, pues esa información no se vuelve a sentir de forma tangible en la comunidad.

Por otra parte, en la oralitura está también la creación del sujeto indígena que escribe desde su sentir, la nostalgia de la tierra y el viaje de regreso a su propia memoria. La oralitura también es útil para realizar un auto examen sobre la propia cultura indígena, revisar “lo que hay en la expresión oral, lo que hay de ancestro y lo que ha sido prestado (...) que cantos siguen la voz de los ancianos, cuales podemos salvar del olvido” (Chikangana, 2013, p. 80). De hecho, “los textos más conmovedores pueden pasar a hacer parte de las tradiciones orales o ser memorizados a manera de canciones, como en el caso de la recepción yanakuna de algunos poemas de Chikangana. ” (Rocha, 2013, p. 86).

En fin, la oralitura indígena se ha convertido en una herramienta y forma de salvar el legado de los ancestros, de transmitir a través de la palabra esa espiritualidad que otorga la conexión sagrada con la madre naturaleza, con los vivos y los muertos, también es una manera de trazar un puente, de hecho el oralitor también tiene la función de servir como puente entre su mundo y el mundo occidental, de llevar consigo la palabra y crear conciencia de que existen otras culturas, otras visiones de mundo igual de valiosas que las sociedades urbanas para así dar paso a la construcción de una sociedad multicultural y plurilingüe.

CAPITULO 2
DEFINIENDO EL ARQUETIPO DE LA GRAN MADRE. SU INFLUENCIA
INTERNA Y EXTERNA, Y SU MANIFESTACION EN LA PRODUCCION CULTURAL
DEL HOMBRE.

2.1 Introducción al arquetipo.

El arquetipo es un concepto propuesto por el psiquiatra y psicoanalista Carl Gustav Jung, en una de sus obras más destacadas, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, inaugurando con esto una nueva forma de entender la psique humana en relación a las producciones culturales, artísticas y religiosas. La psicología profunda, como le llamaron los grandes académicos, más adelante sería escudriñada y ampliamente reflexionada desde distintos enfoques del conocimiento. El tema del arquetipo es algo que debido a su esencia meramente psíquica o imaginal, que relaciona tanto lo interno como lo externo en el ser humano, es difícil de conceptualizar o racionalizar concretamente.

Jung descubre el arquetipo estudiando las mitologías y religiones del mundo, dando cuenta que este, es una especie de patrón mental que proviene de lo profundo del ser humano, el inconsciente. Los arquetipos son como una serie de ideas primordiales y repetitivas que se desbordan de una fuente principal, esta fuente es la psique. El arquetipo es primitivo, nace desde el instante en que el hombre comienza a preguntarse por la existencia, por la muerte y por la creencia en un mundo superior al nuestro.

El arquetipo se desarrolla o emerge cuando el hombre comienza a desarrollarse a nivel de conciencia, esto sucede cuando el neandertal, hombre de las cavernas, en la era del paleolítico, culmina su evolución biológica y se inicia en peligrosa caza. La caza como explica Karen Armstrong (2005), era una actividad masculina altamente peligrosa, requería de mucho valor y de una alta dominación sobre el miedo a morir. El hombre del paleolítico necesitaba sobrevivir, comer para poder vivir y alimentar a la manada, en especial a las mujeres, que eran las que otorgaban la vida, por eso, se les consideraba como lo más importante, junto con sus hijos. Como

la caza era una actividad tan peligrosa y dolorosa, porque se veían en la penosa tarea de matar a otro ser vivo, en este caso los animales, vistos como sus semejantes, el neandertal inventó los ritos, tanto de iniciación, para arrancar el temor a los futuros cazadores, como de sacrificio, por los animales que dieron su vida para alimentarlos. Aquí no existía brecha entre el hombre, lo sagrado y los animales, todos eran iguales y no existía la concepción de lo otro. Pero no solo el miedo a la muerte originado por la actividad de la caza hizo que el neandertal desarrollara los primeros cultos y ritos, sino también la profunda admiración por la creación, por el cielo infinito; el imaginario en este ser primitivo se iba despertando poco a poco.

Para dar vida y existencia material a todo este imaginario que surgía en él, para sobrellevar la agonía de la violenta caza y la inminente muerte, el hombre primitivo dio vida al mito, además de los ritos sagrados. El mito es la materialización de lo interno en relación con lo externo, la forma inicial de conocimiento cuando la razón tal como la concebimos hoy, aún no estaba desarrollada. Por eso como explica Karen Armstrong, en su obra *Breve Historia del Mito* (2005), el hombre del paleolítico tenía que hacer uso del arquetipo y del mundo de las correspondencias para sobrevivir, para acercarse a lo divino y para combatir el miedo a la muerte. Y ya en palabras de ella, “toda realidad terrenal no es más que una pálida sombra de su arquetipo, el patrón original, del que es simplemente una copia imperfecta (K. Armstrong, pág. 14)”.

Definido de esta forma, el arquetipo es el modelo primordial de una fuente original, de la que emana toda la inteligencia del ser humano. El arquetipo y en consecuencia el mito, preceden al *Logos*. Según la doctrina de Heráclito sobre el ser, el *logos* es la inteligencia suprema, la conciencia magna que dirige al mundo, pero también es el pensamiento hecho acción, la palabra razonada de la que hacemos uso hoy en día. El *logos* es para Heráclito una fuerza divina, tanto material como espiritual, que dirige todo los procesos humanos y cósmicos, él esta fuera manifestado en la existencia pero también está dentro del ser humano, en su psique. Aunque el *logos*, como razón humana, tal como lo define Aristóteles, tiene otra forma de asimilar, abarcar y entender los procesos mentales y físicos tanto en el ser humano como de la misma creación, distinta al mito, ambos tienen origen en una misma fuente, la psique, y deben la materialización del conocimiento a los contenidos primerizos que emana de ella, los arquetipos.

Volviendo con el planteamiento de Jung, *la psique*, la define como el gran sistema mental del ser humano, creador de todos los procesos anímicos, asimilador de la realidad física y conceptualizador de esta misma. Jung divide a la psique en dos partes, inconsciente personal e inconsciente colectivo. El inconsciente personal es la memoria personal de cada ser humano, sus vivencias, su experiencia individual, sus recuerdos y su forma de ver el mundo. Mientras que el inconsciente colectivo es la memoria colectiva del ser humano como especie, es la posibilidad de compartir y experimentar las mismas ideas de forma general, esta es la razón de que el mito se haya experimentado de forma general en todas las culturas del mundo, en una misma época y a un mismo tiempo. Según Jung el inconsciente colectivo está presente de forma innata en el ser humano, como si este naciera ya programado, es la caja que almacena por decirlo así, todas las ideas de la humanidad, pero de forma inconsciente. La memoria colectiva, contiene dentro de ella, los patrones fundamentales y más primitivos de los que el ser humano ha hecho instrumento desde el mito hasta el logos, para poder entender la realidad, para poder sobrevivir, para procrear, para alimentarse y para acercarse a aquello que está más allá de la razón humana, dicho instrumento siguiendo con lo explicado inicialmente, es el arquetipo.

El arquetipo como lo expone Jung son imágenes fundamentales, heredadas y repetitivas que comparten todos los seres humanos, y que provienen del inconsciente colectivo, la parte oculta de la psique. El arquetipo emana de adentro, pero también es evocado por lo de afuera, por la experiencia directa con la realidad. Él no solo está allí, necesita ser motivado por la vida misma, por sucesos como la muerte, el tiempo y el éxtasis de la sexualidad. Por otra parte también sucede que no sea evocado, si no que asalte a la persona ocurrentemente, de forma violenta, como en las ensoñaciones, en los mismos sueños, y en los casos más extremos en las neurosis. El arquetipo, son imágenes, ideas, percepciones que la humanidad ha materializado en el mito de forma general, para entender, para conocer y para sobrellevar el sufrimiento que acarrea la muerte.

Él o los arquetipos, porque son muchos en su totalidad, han ido emergiendo paulatinamente en el ser humano, a medida que su conciencia se iba desarrollando. Uno de los primeros arquetipos en emerger fue el de la ascensión, en el paleolítico; dejemos claro que este suceso fue universal, se dio de forma general en todas las culturas arcaicas del mundo. Este arquetipo dio lugar a los dioses uránicos y a los mitos alrededor de este. El cielo era lo supremo, lo numinoso,

sin embargo, este arquetipo fue más tarde reemplazado por otras encarnaciones de lo sagrado, aparecieron las diosas mortuorias, los dioses del sexo, y los dioses cronidas. Karen Armstrong (2005) explica que si el mito no tiene un fundamento humano, que si no pone al ser humano en contacto directo con lo sagrado, y que si el mito no ayuda al hombre a entender su realidad y a vencer el terror a la muerte, entonces no tiene sentido, y de esta manera todo lo relacionado a este, desaparece. Esta es la causa de que los mitos hechos en honor a los dioses uránicos hayan perdido su relevancia y sentido humano, ya que para el hombre de las cavernas el cielo era inalterable, inalcanzable y ausente, no tenía ningún contacto con el ser humano debido a su inmensidad.

Una de las características que posee el arquetipo es que al ser proyecciones de adentro, más exactamente del inconsciente, está sujeto al cambio, a transformarse, esto porque la psique posee dos vectores o energías atrayentes entre sí, y a su vez el inconsciente que se encuentra dentro de ella también es ambivalente, entonces dependiendo del estado de conciencia en el que se encuentre dicha cultura, de sus prácticas culturales y religiosas, el arquetipo así se articulará. Por ejemplo la imagen del infierno, el tártaro o el inframundo, recurrente en las culturas griegas, romanas, germánicas, indoeuropeas, en los egipcios, en los babilónicos y más tarde en el cristianismo. En todas circula la misma concepción de un lugar horroroso donde se dirigen las almas luego de la muerte, para ser juzgadas y castigadas por los pecados cometidos en vida, también es descrito en su parte física de similar forma, cubierto de fuego, o agua, donde abunda la decadencia y la putrefacción.

En el cristianismo, la religión que dominó a occidente, solo hay un significado para el averno, y es el castigo por los pecados. Pero en las mitologías del mundo, religiones orientales y tribus indoeuropeas, sucede el infierno no solo como el lugar donde se expía el mal, sino que es también el lugar del origen de la vida, por donde también se entra en contacto con el cielo divino. Por ejemplo en Asgard, el inframundo escandinavo, yacen las raíces del árbol sagrado *Yggdrassil*, custodiado por una gran serpiente símbolo de destrucción y donde mora la diosa de la muerte. Este árbol sagrado sostiene los nueve mundos, algo parecido al árbol de la vida del judaísmo que contiene las diez *Sefirot*, las emanaciones divinas, que a su vez dividen al mundo en siete reinos, y el árbol del conocimiento que moraba en el paraíso del *Edén*.

El infierno, es un arquetipo, o por lo menos la percepción que tenemos de este, así como la muerte, los dragones, la luna, el fuego-agua, y el animus y el ánima. La mayoría de personas tienen ideas parecidas acerca de estos conceptos, o imágenes, muchos encuentran al agua como lugar de temor, los dragones son destrucción y el fuego es peligro, pero también son elementos sinónimo de vida, nacimiento y sexualidad.

Por otra parte, el arquetipo es dual, esto lo descubre también Jung, pero por ejemplo en el hombre del paleolítico, no existía diferencia entre malo o bueno, es decir este concepto no estaba racionalizado, todo era una sola cosa, no había brecha. Sin embargo si había conciencia parcial sobre una fuerza potente que se revestía de varios elementos y que dominaba la creación. Esto se ve reflejado en el hecho de que la diosa de la caza, fuera violenta y sanguinaria, pero también fuera venerada con respeto y admiración. Al igual que el significado de los ritos de iniciación donde el espíritu del hombre debía morir, para volver a renacer y así poder hacer frente a la mortal caza.

Más tarde en el neolítico, apareció la agricultura, que dio un giro sorprendente al desarrollo tanto psíquico como físico en el ser humano. Con la aparición de la agricultura, la visión del mundo se agigantó impresionantemente, y la mujer, lo femenino, fue el centro de este mundo. La mujer jugó un papel importante en el paleolítico porque era la razón más importante de la actividad de la caza, ya que ella era quien otorgaba vida, por tanto preservaba la especie. En el neolítico esto no solo siguió siendo de la misma forma, si no que a las mujeres se les equiparaba a las Diosas, cuestión que se explicara con más exactitud con el arquetipo de la gran madre, en la siguiente parte de este segundo capítulo capítulo.

2.2 El arquetipo de Gran madre.

Como se ha explicado, el arquetipo emergió en el ser humano cuando su psique apenas inicia el desarrollo, esto sucedió en el paleolítico, por influencia de la actividad de la caza y por el enfrentamiento continuo a la muerte. El imaginario en este hombre de las cavernas, apenas se construía, sin embargo ya existía una clara asimilación de la muerte, y como sobrellevarla a diario. Esto fue explicado con el significado de los primeros mitos atribuidos a la diosa femenina de la caza, que a su vez se relacionaba con las mujeres de las tribus, así como los ritos de iniciación y sacrificio, que no solo daban sentido al existir, si no que protegían contra la fatalidad.

Aquí había un significativo vestigio sobre la aparición de un arquetipo decisivo y supremo que más adelante sería el centro de la vida social, anímica y sexual del hombre primitivo y religioso, este es *el arquetipo de la gran madre*. Este arquetipo multiabarcador, se configuro exactamente con el paso del paleolítico a la era del neolítico, y con el descubrimiento de la agricultura, que fue fundamental en la construcción y comprensión de la mente humana, así como del comportamiento a nivel social. Karen Armstrong (2005) explica, que una de las influencias decisivas a la construcción de este arquetipo, es la imagen que el hombre primitivo se tenía de la mujer.

Las mujeres parían, daban a luz vida, protegían y alimentaban a los hombres, al igual que la tierra, entonces en imagen a la mujer, la tierra se convirtió en la Diosa madre de todo. En el neolítico se creía que todo acto humano era equiparable a la creación, que había un patrón y orden fundamental que dominaba todo, y que la vida terrenal era no más que una réplica, imperfecta, de la existencia divina. En respuesta, y siguiendo este orden divino, se pensó que la tierra concebía la vida de igual forma que la mujer, que las semillas eran el semen del macho y que la tierra las recibía en sus entrañas como fertilizantes. El acto sexual humano, era practicado en las plantaciones, para aumentar las fuerzas divinas y procreadoras de la madre tierra, y así asegurar una buena cosecha. Este imaginario maternal, fue creciendo y fortaleciéndose, la imagen de la diosa madre fue apoderándose de todo, en especial de la noche, de la luna, del agua, y el tiempo-muerte. Ya cuando abarco todo los procesos cósmicos y sociales del hombre primitivo, se convirtió en la conciencia suprema, en la conciencia matriarcal (E. Neumann, 2004)

que sobrevivió hasta la consolidación de las civilizaciones y religiones del mundo; en Mesoamérica, en Europa germánica e Indoeuropea y en Asia oriental.

El arquetipo materno se convirtió en algo sumamente abarcante y supremo. Se le hizo diosa omnipotente y se le transfiguró en la mujer y el vientre. Configuró la noción de muerte con relación al tiempo y los ritmos cósmicos, y se le hizo dueña única de la noche, de los animales, de la sabiduría y de la vida. De este imaginario nacieron las demás diosas madre, que parían a los primeros dioses macho, que a su vez eran sus esposos. En la teogonía de Hesíodo, la noche encarnaba una diosa suprema nacida del caos, Nix, que era hermana del Erebo, la oscuridad, pero también este se asimilaba como su hijo. Nix parió a los sueños, a Cronos-Tanatos y a Zeus, lo luminoso. Como podemos ver no es un dios supremo, como sucedía en el paleolítico con el cielo, sino una diosa hembra, quien les da la vida.

En las primeras civilizaciones y religiones del mundo, el arquetipo materno tomó aún más fuerza y dominio. El hombre religioso todavía guardaba mucho de su imaginario primitivo, y lo divino seguía siendo el centro de la vida social anímica. Apareció la escritura en muchas civilizaciones, se construyeron grandes ciudades y se erigieron magnos templos que rozaban el cielo, en honor a los dioses. Las sociedades se iban organizando poco a poco, y esta organización social y territorial dependía aun de los mensajes divinos que los dioses enviaban, del patrón primordial. La imagen de la diosa madre seguía siendo fundamental, en especial las diosas atribuidas a la luna y la noche, ya que era notoria una fuerte concordancia entre los estados de la luna y el crecimiento de las plantas, así como entre la noche, lo biológico y la mujer. De esta forma el arquetipo de la gran madre fue articulándose como toda una estructura social, anímica y religiosa. La imagen de la diosa madre, nació de la veneración de los hombres por la tierra que les daba el alimento, y por el respeto hacia las mujeres que cumplían el mismo papel que esa tierra sagrada. Aun así el imaginario materno no solo se quedó en la adoración de lo tónico, si no que esta dio cabida a un imaginario mucho más abarcador y complejo, como es la conciencia matriarcal.

De alguna forma, las guerras, la violencia, y los desastres naturales, hicieron que el hombre de las primeras civilizaciones fuera cambiando su forma de asimilar lo divino en relación a la realidad, y de forjar una visión mejor estructurada de la existencia, como la idea de la interminable lucha entre el *bien* y el *mal*, (K. Armstrong, 2005) del mundo dominado y separado

en dos por una fuerza divina y a la vez destructiva, y que dio origen a un sinfín de mitos cosmogónicos y teogónicos en diversas culturas. También, entre tanto, el mal se vio en el hombre, como reflejo del mal en los dioses, por ejemplo en *El bien y el mal en la cábala*, de Gershom Scholem (1994), historiador de las religiones, autor también en el círculo de Éranos. La cábala es una tradición esotérica y filosófica que tiene como objetivo el estudio de la Tora y los textos sagrados de la religión del judaísmo. Precisamente esta tradición aborda el complejo tema del mal, y las dos tensiones presentes en lo divino. En este tratado Scholem (1994), siguiendo los planteamientos hechos por los cabalistas, explica que en la cábala existen dos posturas, la que atribuye el mal como origen en el mismo Dios, como dos fuerzas o tensiones en la misma divinidad, y la que atribuye el mal a la naturaleza humana exclusivamente. Como podemos apreciar, el elemento dual, bien-mal, noche-día, caos-orden, seguía socavando el imaginario no solo del hombre primitivo, aunque en este último no estuviera tan bien racionalizado, pero ya existía esta asimilación de la dualidad como reflejo del doble metafísico. Posteriormente en las primeras civilizaciones que más tarde construyeron un sistema religioso bien sedimentado, como en el Hinduismo, lo sagrado tomo una noción mucho más compleja.

La imagen de lo femenino en especial fue tocada por esta asimilación del doble. La tierra era el lugar de la vida, pero también el lugar a donde iban los cuerpos sin vida. El hombre civilizado notaba que el mundo estaba dominado por el terrible tiempo, por los ritmos cósmicos, y que quien perpetuaba este ir y venir, no era más que la gran madre, el espíritu femenino pero que también era masculino, presente en todo el universo. El ser supremo tenía las características de los dos sexos, esto porque sus encarnaciones, como la luna, por ejemplo, unas veces se encontraba hinchada y otras veces ya había dado a luz, al hijo que a la vez era su esposo. Algo parecido pasa con Vishnnú, dios del panteón védico, al que se hallaba representado bajo veinticuatro apariencias o avatares: pez, tortuga, jabalí, héroe gigante, enano, a fin de organizar el mundo, luchar contra los Kshatrias y derrotar al demonio Ravana (N. Julien, 2008). Vishnnú es el dios supremo del hinduismo, aquel que es capaz no solo de transmutarse en cualquier ser, si no que para poder crear y preservar el universo, se divido así mismo en tres partes, Brahma, Vishnnú y Shiva. La imagen de Shiva, el dios danzante, es muy significativa, ya que es el destructor, pero también el que regenera mediante su Kali, diosa esposa, y más específicamente su energía femenina, procreadora y engendradora. Las Shaktis, son diosas femeninas, que a su vez son esposas de los dioses machos, sin embargo más exactamente, representan la dualidad del

mundo, y del ser humano, recordemos que el animus es el espíritu masculino en la mujer, y el ánima el espíritu femenino en el hombre.

El arquetipo materno, a través de estas características y muchas más, se transformó en una súper conciencia, en una forma de vida, organización social y reproductiva. El arquetipo de la gran madre, lo estudió a profundidad el antropólogo Erich Neumann, miembro del selecto grupo *Círculo de Éranos*, una tertulia y organización académica filosófica y científica, que tenía como objetivo adentrarse en temas complejos e inexplorados por el ser humano, en especial lo inconsciente. El *círculo de éranos*, fue inspirado por el trabajo que hizo Carl Jung, sobre la psique humana, y de allí saldrían posteriormente trabajos multidisciplinarios de gran impacto académico y social. Erich Neumann fue uno de estos importantes académicos, y en su investigación, descubrió que el inconsciente configuró al arquetipo materno y que terminó siendo una estructura mental que vivió y que aún vive dentro del ser humano en los primeros años de vida, en la etapa de la niñez, y en el adulto creativo posteriormente.

Este arquetipo surge y se ha venido desarrollando, desde el neolítico con la iniciación en la agricultura y el culto a las diosas madre. Sin embargo Neumann (2004) explica que no solo fue el primer arquetipo en emerger como forma de conciencia, si no él más importante. Que su motivación se debe no solo al paso de la caza a la agricultura, si no que este tiene un origen más profundo y complejo dentro del ser humano, este origen es la psique hermafrodita y el inconsciente femenino. Jung divide a la psique en inconsciente colectivo e inconsciente personal, pero Neumann (2004) la divide en inconsciente femenino y conciencia masculina, esto quiere decir que, una de las razones de que el hombre primitivo hiciera de la creación una gran hembra engendradora, es que vivía bajo el influjo del inconsciente, la primera conciencia en desarrollarse, que era femenina y que dominaba al sistema mental del hombre.

Este fenómeno del desarrollo de esta súper conciencia, Neumann (2004) lo explico en fases, la primera la llamó, la fase de indiferenciación del uroboros hermafrodita, donde el inconsciente y la conciencia se mantenían subyugados a la psique, no había diferencia, porque la psique no entiende de dobles, ella simplemente capta por un solo estado. Esto es, por explicarlo de esta forma, la fase del caos mental dentro del ser humano, nada estaba diferenciado, y el hombre antes de la caza, vivía casi que por simple instinto. Luego en la segunda fase, aunque no se efectúa separación, si hay diferenciación, y emerge primero el inconsciente, de simbólica

femenina. El inconsciente es como un pozo profundo, enlagueado, lleno de imágenes distorsionadas, de allí surgen los demonios, los dioses, los temores, pero también surge la creatividad, el arte, las hierofanías, y las estremecedoras pasiones. Esta podría ser la causa de que el arte en las primeras civilizaciones, así como el arte religioso fuera tan sublime e impactante, elevándolo a un plano casi divino.

Todo lo anterior es, en efecto producto de vivir bajo el influjo de inconsciente. En esta segunda fase mental, el inconsciente emergió como el vector dominante, es decir, de las dos caras de la psique, esta conciencia femenina tomo el poder, pero sin separarse. Así el inconsciente configuró el arquetipo de la gran madre y el imaginario de que todo en la creación son encarnaciones y emanaciones de un mismo ser supremo, como sucede en las religiones panteístas y en las tribus americanas. El inconsciente entonces se convirtió en la gran diosa omnipotente y estableció el matriarcado; su otro polo, que es como su hermano, se convirtió en hijo-esposo. Como la conciencia masculina, se encontraba en fase de niño, aun no estaba desarrollada, este se subyugó al inconsciente como instrumento de fertilización, como esposo y a la vez hijo, con que el inconsciente perpetuaba la producción de conocimiento, un conocimiento mítico-simbólico claro está.

Fuera del ser humano, este proceso era casi el mismo, la diosa tierra y la luna en especial representaban al inconsciente. La tierra era hembra en esencia porque tenía la capacidad de crear vida igual que la mujer, pero ya sabemos que esto era producto de la materialización del conocimiento influido por la madre psíquica, el inconsciente. La luna también era representante de esta conciencia, y su significado era aún más evidente, puesto que la luna funcionaba por ritmos. Unas veces se le veía redonda y llena, como si estuviera preñaba y otras veces estaba decrecida como si hubiera dado a luz. El sol era el producto, era el hijo parido, pero también el amante, lo masculino por tanto yacía dentro de ella, en espíritu fuego. En esta segunda fase de diferenciación, el inconsciente era hembra-macho, porque no había separado a la conciencia masculina de ella, si no que figuraban como uno solo. La conciencia matriarcal, ya como construcción social y religiosa, producto de este imaginario, era totalitaria, todo acontecía en ella misma, y nada tenía razón de ser u sentido separado de esta.

En la tercera y última fase, la fase de separación, comienza a desarrollarse la conciencia masculina, queriendo usurpar el lugar del inconsciente. La conciencia masculina ya no desea

estar subyugada al inconsciente por lo que se fortalece, logra la ilusión de una separación y se instala como el sistema psíquico dominante, para finalmente emerger en su totalidad el arquetipo del padre. Este arquetipo reprimió y condeno al vector femenino al olvido, apoderándose de todos sus atributos creadores. Esta es la causa de que la conciencia matriarcal haya pasado como irrelevante en la cultura occidental, por ser considerada como algo arcaico, desechos de lo primitivo en el ser humano y por relacionarse al inconsciente y a lo femenino. Occidente es una cultura propiamente patriarcal y racional, donde la mujer ha sido relegada al igual que el inconsciente, a lo voluble, a lo sexual, al deseo irracional, es decir a lo peligroso. Gilbert Durand (2004) hace un análisis antropológico del imaginario primitivo y civilizado-religioso, donde da cuenta los orígenes y motivaciones de este miedo a la otra parte, a lo otro, que conllevaron indiscutiblemente a la separación y la condena del espíritu femenino.

Luego de la separación, naturalmente todo conocimiento que se relacione a lo inconsciente, también fue condenado. El mito murió, por lo menos su valor humano, y lo masculino finalmente se apropió de la realidad, como el centro del mundo, tal como lo hizo una vez la religión cristiana. Este fue un proceso que involucro miles de años, y el paso del mito al logos, o del matriarcado al patriarcado no fue algo que sucedió de un momento a otro.

Como hemos dicho, las causas de que el arquetipo y el conocimiento abismal que ocultaba el mito, haya pasado inadvertido, irrelevante y arcaico en la mentalidad occidental, especialmente el arquetipo que involucra lo femenino, es debido a que occidente sea una cultura paterna, antropocéntrica y relacionada a los valores greco-romanos. Desde la abolición de la edad media, la época más oscura y decadente del hombre occidental, hasta la aparición del siglo de las luces, todo tipo de conocimiento que no fuera empírico racionalista y que no se ajustara a los cánones de veracidad impuestos por la nueva madre ciencia, era inmediatamente rechazado. El teocentrismo, la religión cristiana, la idea de dios, y naturalmente todo el conocimiento ancestral fue satanizado, rechazado y condenado al olvido, en pro del progreso. Con esto se desvaneció la nube oscura que puso el cristianismo desmedido, pero también se desvaneció lo mejor del ser humano.

La ilustración fue la causante de esto, de esparcir las nubes negras y el miedo enfermizo que la iglesia cristiana había forjado en occidente. El siglo de las luces fue la gran figura, brillaba con todo el esplendor de grandes filósofos, Kant, Hegel y Nietzsche, que a su vez traían de

nuevo las ideas de los antiguos filósofos griegos, como Platón y Aristóteles. De ahí vino el ideal de la razón, del antropocentrismo, y de que el mundo giraba en torno al hombre, a la lucidez de la virtud, a la belleza del arte y a los valores de la ética y la moral heredados de las culturas romanas y griegas. Justo con la ilustración se quiebra el vínculo con lo sagrado, con la religión, y con todo conocimiento que derivara en especulación y en lo metafísico. Pero también se abrió la brecha al doble, a lo otro, al vacío existencial, a la angustia y al sin sentido de la vida, ya que se llegó al extremo de lo opuesto, se perdió el centro, y por tanto el equilibrio entre las fuerzas que dominan al hombre.

El hombre occidental se refugió entonces en el arte, en la literatura especialmente, y surgió en respuesta al nihilismo exacerbado de la ilustración, el ideal romántico. Los grandes poetas fueron las figuras más representativas de esta nueva forma de pensamiento. Los escritores, pintores y escultores románticos se caracterizaron por la liberación del espíritu, por la reivindicación de las pasiones y de lo imaginario. El romanticismo no solo dio pie a que se redescubriera el imaginario arquetípico y el inconsciente, debido a que traían consigo el mito de nuevo a la vida, sino que inauguró una nueva forma de entender el espíritu humano. El romanticismo logró que el hombre occidental sintiera de nuevo interés en el pasado, en las grandes civilizaciones de oriente, e incluso en la antigua Grecia y Roma, arrastrando el mito para ser nuevamente pensado, ya sin el prejuicio ilustrado. Este movimiento de las artes y el espíritu abordaba temas como el doble, lo religioso pero visto con nuevos ojos, la filosofía védica, el mal y las ensueñas como fuente de inspiración.

2.3 La dualidad en las culturas primitivas y matriarcales.

Desde que el ser humano primitivo comenzó a tener conciencia de su situación en el mundo, cuando ya no vivía solo por instinto, y se hizo consciente de la muerte, surgió también el miedo. El hombre primitivo supo que además de la vida que gozaban sin explicación alguna, esta era inseparable de la fatal muerte. El miedo a la muerte siempre ha estado presente en el ser humano primitivo y el civilizado. Ambos poco a poco fueron creando formas y herramientas, para vencer tanto al temor, como a la propia muerte. Esto se ve reflejado con el significado de los primeros ritos de iniciación y sacrificio, generalmente atribuidos a una Diosa. Luego con el hombre pre civilizado, esto siguió siendo de la misma forma con los ritos a las diosas madres, bélicas y procreadoras al tiempo.

Siempre hubo la conciencia de que dos potencias dominaban el mundo y al hombre. No solo en el hecho de observar el juego entre la noche y el día, el sol y la luna, si no en especial la perturbadora e inseparable conexión entre la vida y la muerte. Luego el hombre civilizado, logro sintetizar aún más este imaginario con la composición de las religiones, y por distintas razones, como la guerra, los conflictos de intereses, y las monarquías en el antiguo mundo, grandes religiones como por ejemplo el cristianismo, ocultaron tras una simbólica casi en su totalidad lumínica masculina, la otra cara de lo divino, lo oscuro femenino. Sin embargo, esto fue parcialmente, pues la diosa terrible insistía en aparecer de forma abrupta, y aún en los grandes templos y textos sagrados se le veía representada, pero ya no como la gran diosa madre, malévola y benévola a la vez, si no como solo lo demoniaco que había que derrocar, o como explica Fucanelli (2005) simplemente reducida a las vírgenes protectoras del hogar. Este proceso, en que la diosa madre fue poco a poco mutilada y asaltada, Saldarriaga (1999) le llamo suplantación simbólica y lo explica con la siguiente cita.

Este proceso de degradación simbólica, este movimiento divisorio y separador de aquello que originalmente yacía unido, no ha sido un proceso diáfano; se ha producido por medio de un desinvertimiento simbólico profundamente sutil y refinado, al menos en occidente y ha implicado un ocultamiento de elementos que se encontraban presentes es la mitología y la cultura antigua, así como la revalorización de otros que no constituían valor alguno dentro de esta mitología y la instauración de algunos que eran inexistentes. (M. Saldarriaga, pág.241)

Pero esto no sucedió en todas las religiones, sobretodo en el vedismo y las civilizaciones orientales, que al parecer no sufrieron la falta ruptura de lo sagrado. En el mediterráneo, la antigua Persia, Babilonia, y el antiguo Egipto, antes del judaísmo, así como en los mayas de la América precolombina, no se separaba, mucho menos se ocultaba el otro aspecto de la divinidad, que quizá era el más significativo y temible, esto porque aún vivían bajo el orbe armonizador. Como se ha explicado todo el imaginario religioso, que aún guardaba mucho de lo mitológico, y que primordialmente se caracterizaba por ser siempre ambivalente, se sintetizó en símbolos, metáforas, imágenes y estatuas de los primeros templos y ciudades sagradas. Esto representaba mucho más que simples cultos y veneración hacia los dioses, se había convertido en una construcción social, de poder y política, recordemos que muchos de los monarcas orientales y occidentales, se proclamaban a sí mismos como representantes de los dioses, y gobernaban según ellos, por designio divino. El rey o monarca, encarnaba los tres poderes, legislativo, militar y judicial, que por correspondencia provenían de lo sagrado (G. Durand, 2004).

Allí, en las primeras civilizaciones y religiones todavía gobernaba el arquetipo de la gran madre, excepto en el cristianismo que como sabemos ya habría hecho el cambio hacia el patriarcado. La gran madre era más que una diosa fructificadora y devoradora, era una conciencia suprema, un estado del espíritu humano en unión imperecedera con la creación, porque ella era presentación del cosmos físico e interno, del amor y de la muerte. Una especie de conciencia magna que se manifestaba en energía psíquica y física en todos los seres del mundo, así como en los fenómenos cósmicos más sobrecogedores. Para Rudolf Otto, el misterio y fascinación de esta fuerza suprema, las hierofanías, lo etéreo del cielo y lo insondable del abismo, eran en lo fundamental el origen del sentimiento religioso.

Gilbert Durand (2004), antropólogo e historiador de las religiones, explica en su tratado *Las estructuras antropológicas del imaginario*, que el mito y la religión nacen respectivamente, o tienen una motivación en el miedo que sentía el ser humano por la muerte y el paso del tiempo. El suceso del terror a la temporalidad, Durand (2004) lo identifico no solo con la religión cristiana, si no en todas aquellas que alrededor del mundo abordó para su estudio, este miedo estuvo reflejado incluso en civilizaciones orientales, como lo muestran los vedas antiguos que son textos sagrados de carácter literario previos al hinduismo religioso. Inicialmente explico que el miedo a la temporalidad fue colectivo y que por razones diversas, el temor se condensa en la

imagen de diosas telúricas, demonios sexuales, en la noche, el abismo, ogros, y seres teoriomorfos.

Las caras del tiempo, como le llamo Durand (2004) a los miedos representados en símbolos animados, como las serpientes, bestias de los mares, toros y harpías, fueron en su gran mayoría exorcizadas, mediante un profundo conocimiento simbólico, sagrado, pero sobre todo unificador, y posteriormente los miedos fueron transformados en talismanes benéficos, por esta causa es muy común ver en civilizaciones antiguas como las americanas, sumerias y asirias, imágenes de dioses andrógenos, que provienen del fuego y del agua, esfinges y dioses con rostro animal, siempre dando a entender la ambivalencia de lo sagrado. A esto añade Durand (2004) en el régimen diurno, que inicialmente para el imaginario mitológico y matriarcal, los símbolos que hoy en día son para la religión cristiana atributos de pureza, virilidad y ascensión, como el pez, el pájaro, el toro y la bestia leviatán, era originalmente atributos fálicos, símbolos sexuales derivados de la gran madre, que con la ruptura como ya sabemos, pasaron a ser parte exclusiva de lo masculino diurno.

Vemos con lo anterior que la noción de la doble personalidad de la gran madre y lo sagrado era clara y evidente en el imaginario ancestral, y unificar a este doble que se creía había sido dividido en el principio de los tiempos, era la visión de las religiones matriarcales, todo por el bien de la humanidad, y ante lo posible para desaparecer el dolor y sufrimiento que acarrea el transcurrir fugaz de la vida. Pero para el imaginario de occidente cristiano que ya había poseído a su otra parte, lo femenino que yacía condensado en la faz del tiempo y la muerte, o más exactamente siendo lo femenino encarnación de la propia muerte y temporalidad, la noción del doble no era aceptable y optó no por la eufemización y conciliación, si no siguió el camino de la negación y la lucha mediante los símbolos ascensionales y el robo de los atributos fálicos que originalmente pertenecían a la madre, para posteriormente ser redoblados y adjudicados al arquetipo del Gran Monarca.

La energía libidinal se pone entonces bajo la autoridad de un monarca divino y paternal, y de la pulsión solo tolera su agresividad varonil y su combatividad, las que sazona con purificaciones ascéticas y bautismales. Otras veces, por el contrario, la libido contemporizara con las suavidades del tiempo, invirtiendo, como desde el interior, el régimen afectivo de las imágenes de la muerte, de la carne y de la noche; y entonces, el aspecto femenino maternal

de la libido será valorizado, los esquemas imaginarios se curvaran hacia la regresión y, bajo tal régimen, la libido se transfigura en un símbolo materno. (Baudouin, *Le triomphe du heros*, citado por, Durand, 2004, p.202-203)

Lo que explica la anterior cita es que con el cambio de vector en el dominio de la psique totalitaria, de las manos de lo femenino a las de lo masculino, la libido queda a disposición en este caso del arquetipo del gran monarca, articulado por la conciencia patriarcal, por tanto la energía libidinal se transformara y dejara fluir solo aquello que sea del deseo de la conciencia masculina, que actúa en este caso como un filtro que solo accede el paso a la pulsión agresiva, a la virilidad, el dominio y rectitud, y que sabemos originalmente son atributos pertenecientes al seno de la gran madre hermafrodita, quedando esta reducida solo a lo ginecológico y peligroso. Que es precisamente lo que sucede con todas las imágenes que rodean la simbología del arte religioso cristiano, la virilidad e imponentia de los ángeles militares, vestidos de coraza y armados con espada, las catedrales altas vigiladas siempre por un monarca divino, masculino y con gran poder. A diferencia de lo femenino, reducida a simples vírgenes postradas siempre a los pies de un salvador, llorando e implorando piedad. Pero por otra parte puede pasar que los valores se redoblen de nuevo, y la libido se adjudique a lo matriarcal anterior, siendo las imágenes que antes eran valorizadas como lo negativo, positivas. Esta es la curvatura donde descansa todo en el mundo, tanto la materia como el espíritu y lo que está más allá de ambos. Para el matriarcado y el patriarcado es de igual forma, aunque lo vivencien distintamente.

Para vencer este miedo que vivía en el imaginario colectivo de las primeras edades del hombre, muchas religiones descubrieron o se idearon la forma de entender y aceptar a lo otro, y construyeron un sistema tanto religioso como social que les permitiera crear armonía con la naturaleza y dialogar con aquello oscuro que también vivía dentro del ser humano, este fue el sistema matriarcal, un balance entre las fuerzas que dominaban al mundo, pero sobre todo una forma de aplacar el miedo a la muerte.

Occidente cristiano también vivió este miedo, y producto de la incomprensión a lo desconocido como a su propia naturaleza humana, decidió romper el vínculo eterno con su gemelo el inconsciente femenino, con sus diosas, con sus ritos paganos, con la serpiente y con la gran noche. Así se construyó el imaginario diurno, todo lejos de la noche, que incitaba al pecado,

a la caída, a la carne y a la muerte. Armado siempre con la espada, el cetro y la luz, de esta manera lucha la religión cristiana con el doble, contra las caras del tiempo que son representaciones y encarnaciones de esos miedos fatales de los hombres a la temporalidad, y que la mayoría de estas representaciones del miedo al tiempo se verían más adelante en la imagen de la mujer y lo femenino. La lucha armada que lleva acabo occidente utilizando los símbolos que robo a lo femenino y que convirtió en sus armas, no serían más que una forma de protección contra esa misma madre. La luz en un pasado, no era contraposición de la oscuridad, pues lo luminoso nacía de ella, como lo explica el mito griego del caos.

Por otro lado, Marta Saldarriaga (1999) quien sigue y sintetiza muy bien la teoría jungiana, argumenta en su estudio *Los hijos de la gran diosa*, que el origen del mito y de lo religioso radica en el puente, en el punto de inflexión de las dos pulsiones de la energía libidinal, cuyo resultado es el símbolo, quien hacia posible el desciframiento del conocimiento, al ser el puente que unía las dos conciencias. Esto quiere decir que la convergencia o el choque entre estas dos pulsiones producen la imagen simbólica que se radica en el inconsciente, y que es punto de partida para la producción y asimilación del conocimiento.

La psique, y la anergia libidinal, tanto para esta autora, como para Jung son el inicio de todo. Es decir, la psique, como núcleo y origen de las dos tensiones, crea, conduce y posibilita, justo mediante esta interacción, todos los procesos internos y externos del ser humano, como el lenguaje, el conocimiento y la sexualidad, es el origen por tanto, del éxtasis, de los enfrentamientos y miedos del hombre, pero más exactamente es el origen del doble.

El conflicto dentro del ser humano, comienza por ser un conflicto y un desorden interno producto de la separación. Saldarriaga (1999) para explicar esto introduce primero la libido y su fusión, según la apreciación que ella hace respecto al modelo jungiano. Argumenta que, la libido es la energía vital, ella se encuentra en la psique y posee dos pulsiones, representadas por el inconsciente y la conciencia. Ambas se encuentran en constante movimiento y es la interacción de estas dos tensiones lo que produce el arquetipo, la imagen primordial, que se manifiesta en el imaginario más adelante con el símbolo.

Con la separación y enfrentamiento de los dos sistemas psíquicos, inconsciente y conciencia, la energía libidinal se autotrasforma en el vector que le sea asignado bajo dominio,

por tanto el símbolo, hijo, producto de la convergencia entre las dos pulsiones pierde su capacidad de trascendencia, que es precisamente la superación de los opuestos, la no ruptura, donde al unificarse el doble, el símbolo sigue proyectado, transformándose y produciendo imágenes colectivas, que ya todos conocemos de ante mano, estas son las leyendas, los mitos, cantos, la poesía y arte, creando así el balance que sostiene la armonía en la psique humana, la relación entre lo físico y espiritual, entre la naturaleza y el hombre, y finalmente entre la humanidad y lo divino.

Como se ha dicho, sin esta acción armonizante, creadora y mensajera del símbolo, el ser humano pierde la capacidad de trascendencia, por tanto la capacidad para crear transformar y transformarse así mismo. Este fenómeno de no ruptura, es el estado inicial con la madre, el estado del uroboros hermafrodita, en palabras de Neumann (2003), donde el inconsciente domina, pero no separa, por tanto no hay diferenciación, ni incisión.

La dualidad es entonces, el resultado de la separación de la gran madre, que sucedió cuando la conciencia masculina, entro en fase de conflicto, tomó autonomía propia y se separó del inconsciente, rompiendo el vínculo de la madre, llegando a concebir las dos conciencias como opuestas. Realmente a nivel psíquico existen dos conciencias, pero la diferencia radica en cómo se asimilaba esto hoy y como se asimilaba ayer. Al respecto Saldarriaga (1999) afirma: “La gran madre era la portadora de la unidad primigenia que se dividió, generando con su partición lo creado y originando con ella las parejas de opuestos. En este sentido, la gran madre, como unidad primigenia, es el seno desde el cual, por partición –partenogénesis- surgió todo lo viviente”. Como lo explica la cita anterior, la separación de una u otra forma se tenía que efectuar, pues la concordancia entre ambas es la forma en que se accede a un conocimiento mucho más profundo sobre las sustancias que componen al universo y sus seres. Sin embargo occidente, asimilo este proceso de separación como absoluta diferenciación, es decir la razón no acepto lo otro, y le reprimió. Entonces no es solo que se haya roto la relación original con la madre, si no que la interacción que se debía efectuar entre los dos vectores, resultado de este quiebre, no se llevó acabo, llevando a la energía vital a ser estática y fosilizada, imprescindible a la creación del símbolo.

Durand (2004), por su parte articula muy bien la forma en la cual las primeras culturas, así como las matriarcales y luego el patriarcado occidental, ven, asimilan y clasifican los símbolos

nacidos del imaginario materno. Para este autor existes dos sistemas o regímenes: régimen nocturno, donde estarían las culturas primitivas, las primeras civilizaciones y el matriarcado religioso. Luego por oposición, estaría el régimen diurno, relacionado directamente a la religión cristiana-católica, que es el eje de todo el conflicto. Durand (2004), al analizar todas las culturas del mundo mediante un estudio antropológico y mitológico, descubrió que todas tenían algo en común, el miedo a la muerte y al tiempo, y todas idearon formas para vencerlo, desde el hombre de la caza, hasta el agricultor y civilizado. Estos tres, aun vivían bajo el influjo del inconsciente, y resultado de esto la muerte y el tiempo no eran vistos como enemigo, pero si se les temía, es decir no era vencer a la muerte en enfrentamiento y lucha, si no exorcizarlo, negarlo, y aceptarle como condiciones necesarias para la creación. Las encarnaciones de la muerte y el tiempo siempre eran diosas, destructoras, telúricas, relacionadas a la noche, a los abismo de agua y a las cloacas. Pero también eran diosas de la agricultura, de la sexualidad, del arte y la sabiduría. Diosas que encarnaban la noche y a la vez el día, la luz y la oscuridad, diosas que mediante la armonía y transmutación de su mismo ser, creaban nueva vida. Vemos aquí, en el régimen nocturno de Durand (2004), que el entrelazamiento entre los dos vectores de esta diosa hermafrodita posibilitaba la creación, el cambio, y perpetuaba la existencia.

Esta era una visión muy distinta a la del régimen diurno o de la luz. La forma de atenuar el paso del tiempo y el temor a la muerte, no era exorcizando y eufeminizando mediante la noción de los ciclos eternos, los ritmos sagrados, el descenso al vientre o los símbolos de la inversión de lo nefasto y negativo del fatal final (Durand, 2004). Si no, mediante la lucha, el enfrentamiento, a las caras del tiempo, venciendo a la madre transformada en monstruo-dragón, y moralizada en pecado, junto a un arsenal de símbolos cortopunzates, de elevación, del ángel militar, evitando en lo posible la caída. Aquí no hay cabida para la aceptación, para la conciliación muchos menos la armonía. Aun así, esto finalmente no es más que la búsqueda incesante de la trascendencia y la nostalgia de volver al paraíso donde no existía el dolor, opuesto a la inmanencia del imaginario nocturno.

El cosmos divino en un principio, y más adelante en las culturas matriarcales, era considerado como una sola extensión, como algo supremo que mediante sus emanaciones o encarnaciones se explayaba por toda la existencia. El origen de la dualidad, según Durand

(2004), es consecuencia del enfrentamiento y de la resistencia del hombre contra lo otro, la otra fuerza imprescindible a el mismo.

Como podemos apreciar, allí radica el problema del doble, la forma en cómo se asimila una naturaleza que es en esencia inseparable de la otra, el hombre es inmanente a lo sagrado, como a su otra conciencia. En el momento en que se efectúa el cambio del matriarcado al patriarcado, el doble se concibe como el opuesto, como lo otro sin relación intrínseca, que se debe suprimir y dominar. La noción de totalidad y de concordancia entre el macrocosmos-microcosmos, también se desintegra, y el mundo se emancipo en lucha de poderes. La dualidad es entonces, producto del miedo, de la resistencia ante el devenir, al cambio y al ritmo que conlleva ineludiblemente al final del ciclo de la vida.

Por ejemplo en el paraíso del Edén del mito de la creación cristiano, no existía lo otro, no había incisión, todo era etéreo y encantador por que no existía el dolor, el placer sexual, el pecado, muchos menos el mal. Pero una vez probado el fruto prohibido, el hombre inmediatamente conoció lo otro, el mal, el placer, el deseo, y una vez expulsados del paraíso de la perfección del bien y del amor, el anhelo del ser humano fue superar a lo otro, aquello que precisamente fue la causa de su caída, moralizada en fruto prohibido y pecado, esto es, el conocimiento, la otra verdad detrás de la divinidad, infinitamente arraigada al mal y la sexualidad. Pero al adán y Eva de occidente no le interesa esa verdad, no quiere saber de lo otro oscuro y perturbador, solo quiere volver a ser puro e inocente, desea volver a la bola de cristal del paraíso del edén junto a su padre omnipotente, y de la gran verdad femenina, fatal, monstruosa y ginecológica, que quizás conoció, no desea volver a saber nunca más. Ahora esto no quiere decir que las culturas matriarcales no experimentaran la dualidad como algo también temeroso, sino que la destrucción- construcción eran procesos intrínsecos al existir. Nuevamente esto se ve muy bien simbolizado en el tambor de Shiva, que al tocarle destruye, para luego volver a construir, y preservar la vida. La lucha contra el tiempo solo trae más miedo y dolor, siempre es mejor un descenso lento al vientre, que una caída abrupta al abismo (Durand, 2004).

2.4 La dualidad en la literatura de occidente.

En la literatura de occidente, desde Europa hasta Hispanoamérica y Norteamérica, podemos apreciar en centenares de autores tanto líricos como narrativos, el tema del doble. De la literatura norteamericana se destaca el gran poeta y cuentista Edgar Allan Poe, considerado el descubridor del inconsciente, y una influencia decisiva a través de su narrativa a los estudios de la pulsión humana. Cuentos como *el pozo y el péndulo*, *el corazón delator* y *la máscara de la muerte roja*, se caracterizan por estar ambientados en lugares lúgubres, con una atmósfera oscura y deprimente, los personajes suelen ser hombres con impulsos y deseos caóticos, algunos con doble personalidad y con un encanto por lo perturbador, pero también atormentados y atraídos por el miedo a lo desconocido que habita dentro del alma, simbolizada muchas veces por pozos, grutas, lagunas cenagosas y encuentros directos con la muerte.

En Sur América encontramos a Jorge Luis Borges, con cuentos como *el jardín de los senderos que se bifurcan*, *las ruinas circulares*, y *la biblioteca de babel*. Este autor aborda la noción del doble de una forma mucho más compleja y metafísica, así articula a su increíble narrativa la idea de los universos paralelos, de la otra realidad que escapa al hombre y que está ligado a lo inconsciente y la divinidad. El otro mundo, el mundo de los espejos, de los fractales, las proyecciones y lo onírico sirven como base y unen a nuestra realidad, que es tan solo un reflejo de ese otro universo, de lo otro incognoscible a la razón humana, según este importante autor. El mundo fractario es representado precisamente en *el jardín de los senderos que se bifurcan*, donde un camino en forma de espiral lleva a otra dimensión con habitaciones de espejos amarillos que a su vez reflejan o son el puente a otros mundos, y esos mundos son el reflejo de los otros, infinitamente. Si lo relacionamos con los mándalas hindúes, podemos entender de forma más sencilla esta idea de la realidad como un gran fractal multidimensional, que a la vez que es caótico es orden, sonido y movimiento. Nuestra realidad se sitúa en un punto de ese fractal, y es réplica del mismo, como si fuéramos un mini fractal con mini fractales dentro del mismo, y de esta manera se refleja el mundo dentro de otros mundos.

El extraño caso de Doctor Jekyll y Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson es quizá la novela más representativa y que inaugura la temática de la dualidad en la literatura inglesa del siglo XIX. La obra narrativa cuenta la historia de un hombre con trastorno de doble personalidad, una de las cuales estaba condesada en maldad pura, sin existencia de conciencia, ni moral o

razón, y con ausencia absoluta de bien, que lo lleva a cometer crímenes monstruosos y demoniacos. En la literatura rusa Fiodor Dostoyevsky también hace referencia a la lucha entre el bien y mal, especialmente con la novela *Crimen y Castigo*, donde un joven universitario decide cometer un espantoso crimen, alegando que hace un bien a la sociedad, sin embargo con el pasar de los días, la culpa lo agobia tanto que decide confesar su horrendo asesinato.

De esta forma podemos apreciar en muchos autores de la literatura universal la eterna lucha del hombre contra aquello que vive dentro de él, el mal. Ya sea moralizado en pecado, ya sea la muerte como encarnación del mal, o ya sean los propios actos humanos, todo gira alrededor de lo otro, de lo ominoso y execrable y lo bueno y bondadoso. Así la literatura, como las demás expresiones artísticas, van a ser el lugar por excelencia de esta lucha de poderes, y esto lo podemos apreciar en nuestro autor yanakuna Fredy Chikangana con los maravillosos cantos de *Espíritu de pájaro en pozos de ensueño*.

CAPITULO 3

LAS CONFIGURACIONES DEL ARQUETIPO DE LA GRAN MADRE EN LOS CANTOS DE ESPÍRITU DE PÁJARO EN POZOS DE ENSUEÑO

3.1 Preámbulo.

En este tercer capítulo analizaremos fundamentalmente como se presenta el arquetipo de la gran madre en los cantos de *espíritu de pájaro en pozos de ensueño* (2010), junto a sus encarnaciones y representaciones más significativas dentro de esta poesía; la muerte ligada al tiempo, la vida, y el retorno al vientre incubador, así como también la incidencia en la configuración del imaginario ancestral y posteriormente la influencia en el imaginario poético del autor. Esto último tiene que ver con el hecho de que la cultura Yanakuna es una etnia ancestral, con herencia y sombras casi en su totalidad de los antepasados Incas, una gran cultura primitiva. Por tanto si los Incas son una civilización primitiva y matriarcal, regidos en su pasado por el arquetipo materno, los Yanakunas van a heredar y a seguir con esta forma de pensamiento y naturalmente alimentaran la conciencia que les fue traspasada por los ancestros, mediante la oralidad, los cantos e historias.

Sabemos, estudiando las teorías ya expuestas, que la conciencia por la cual se van a regir los Yanakunas es el inconsciente, aunque ya no sea tan patente como en el pasado, sin embargo aún van a estar bajo el influjo de la gran madre. Teniendo en cuenta este importante hecho, el arquetipo femenino influye pujantemente en el imaginario poético del autor, debido a su herencia indígena, en la producción y elaboración artística y estética de su obra poética, ya que da pie al desborde del sentimiento, a la pasión del alma, a la admiración de la belleza de la creación, esto en conjunto también a la experiencia del autor con la literatura y el mundo occidental, pues aunque el autor ha manifestado en múltiples ocasiones escribir sobre la voz de su pueblo, como oralitor, y que su obra no está sujeta a un solo individuo sino que es el pensamiento colectivo, el alma de su pueblo y de la gran madre tierra plasmada en esos maravillosos cantos, debemos, aun así destacar su estética individual y su visión del mundo, sin dejar de lado su quehacer

colectivo, pues de esto también trata la oralitura, de construir un puente entre las visiones del mundo de las culturas orales y la tradición literaria moderna hispanoamericana. Finalmente también queremos agregar que esta hermosa poesía dedicada en su mayoría a la sagrada madre tierra ayuda e incide en la perpetuación y reivindicación de la tradición ancestral yanakuna, a su legado como cultura mítica, a su forma de conocimiento, a la oralidad y demás prácticas culturales.

Entre tanto, continuando con el planteamiento principal, para demostrar la existencia del arquetipo femenino en la poesía de Fredy Chicangana (2010), y sus ambiguas y profundas configuraciones, tendremos en cuenta las teorías de línea occidental expuestas en el segundo capítulo junto a los argumentos más importantes que posee cada una, estas son el régimen nocturno de Durand (2004), de donde extraeremos las metáforas del descenso al vientre, la caída y el retorno al vientre materno, y el arquetipo de la gran madre de Neumann (1994), donde utilizaremos el concepto de matriarcado y la imagen de lo femenino, que digamos este último sea el planteamiento que une y teje toda la constelación que gira en torno a la idea de lo femenino como núcleo originario del existir y como espíritu superior responsable de la armonía cósmica.

Esta armonía sabemos que se articula a partir de la existencia del doble y su movimiento rotativo, constante y transformador, al igual que todo el imaginario que a partir de este doble se ha construido, ya sea en occidente, ya sea en la cultura yanakuna. Hemos dicho, entrelazando la teoría de Jung, de Neumann y Durand, así como otras consideraciones, que la gran madre posee en esencia una energía ambivalente, y que es en este choque de fuerzas que se produce generalmente todo en el universo, tanto la materia como la conciencia, y el espíritu, esto así lo podemos resaltar con palabras de Durand (2004): “Los dos regímenes de la imagen, tanto el régimen nocturno, como el diurno son por tanto los dos aspectos o caras de los símbolos de la libido (pg.202)”. Si se enfrentan o conviven estas dos fuerzas, es lo que analizaremos en la primera parte de este tercer y último capítulo.

3.2 La duplicidad como estado intrínseco a la creación-cosmos.

En esta primera parte del análisis hermenéutico y literario, abordaremos la idea de la dualidad articulada en la poesía de *Espíritu de pájaro en pozos de ensueño* (2010), entendiendo esta como resultado de la separación del estado original de la madre, señalada también en la cosmogonía yanakuna, indispensable para llevar a cabo en el principio de los tiempos la creación del mundo, y la producción interminable de los ciclos cósmicos, pero entendida esta también como la causa de que entrara el mal al mundo, el mal encarnado para la cultura Yanakuna en la conciencia del hombre occidental.

La dualidad es la posibilidad de articular dos fuerzas integradas en un mismo ser, esta dualidad siempre se veía simbolizada en dos parejas que conformaron al mundo y crearon todo en los inicios de los tiempos, en la mayoría de mitos cosmogónicos. Ya sean Rea-Urano, en la tradición griega, Apsu-Tiamat en los babilónicos, Izanami-Izanagi en la mitología japonesa (Julien, 2008); y que en esencia eran energías opuestas, macho y hembra, luz y oscuridad, pero que al conjugarse rompieron precisamente con ese destino fatídico de no ser, de lo amorfo, del caos donde no se diferenciaban sus naturalezas y del abismo existente entre los dos. Sin este entrelazamiento de poderes, no hay forma, materia, o espíritu, ejemplo de esto son las células sexuales en el hombre y la mujer, que tiene que juntarse para luego ser una y alumbrar vida. La relación entre los opuestos ha sido ampliamente debatida, meditada y retratada desde la época mitológica y religiosa, hasta el logos filosófico de los griegos, llegando a la conclusión, que pese a su naturaleza desconocida, por lo menos la naturaleza atribuida a los oscuro, estos dos vectores son inseparables, son un mismo ser.

Sigmund Freud más adelante, en el psicoanálisis, en uno de sus tratados dedicado precisamente a tratar de explicar la naturaleza y relación de las dos fuerzas que viven dentro del ser humano, utiliza una extraordinaria metáfora extraída del mito griego, la del Eros y el Tanatos.

Eros, el deseo erótico, hijo de la noche y Erebo, encargado de la armonía cósmica, según Hesíodo y los órficos era uno de los elementos primordiales del mundo, un dios creador (Dictionnaire des Mythes, 2008). *Eros* era la encarnación del amor, del ser de Platón, del mundo de las ideas, pero también era el deseo sexual, por tanto, la fuerza de la creación y la vida. Por otra

parte, se encuentra *Tanatos*, dios de la muerte, hijo también del Erebo y la Noche, hermano de Eros y gemelo de Hipnos, el dios del sueño, de aquí que la muerte sea la caída al sueño eterno.

Tanatos encarnaba la muerte no violenta, el final de los ciclos biológicos, y el halito de la vida que se extinguía al final de esta. Eros-Tanatos simbolizaban para Freud las dos pulsiones internas del ser humano, el deseo de la vida, que a la vez que ama-crea, se convierte en deseo de muerte-destrucción, esto último parafraseado a Durand (2004), quien también recrea este pasaje a propósito del Eros-Tanatos, sugiriendo en otras palabras que en efecto ambos son la misma energía libidinal, que ama y desea en general, sin identificar si este es deseo de muerte (Tanatos), deseo sexual, incestuoso, o amor bondadoso (Eros), de acuerdo con Freud el hombre está atrapado y se debate día a día entre estas dos fuerzas, sin poder vencerla, igual que lo reafirma la siguiente cita:

Es esta ambigüedad lo que ya señalaba Platón, en el célebre pasaje del *banquete* donde Eros es definido como hijo de recurso y pobreza. Pero además hay otra ambigüedad que funda las anteriores: y es que el amor, al tiempo que ama, puede cargarse de odio y deseo de muerte, mientras que recíprocamente, la muerte, podrá ser amada en una suerte de *amor fati* que imagina en ella el fin de las tribulaciones temporales (Durand. 2004 p.201)

El dualismo siempre ha estado representado de infinitas formas en todas las culturas del mundo, en cantos, en estatuas, en leyendas, en mitos, en textos sagrados; como el origen fundamental y primordial del cosmos. Incluso el filósofo Platón, como lo señalaba Durand, debate en el diálogo *Fedón o del alma*, la existencia de estos dos principios, opuestos pero son inseparables, por ejemplo que el placer y dolor no se encuentran nunca a un mismo tiempo, pero que cuando se experimenta uno, a la vez hay que aceptar el otro, ya que son inseparables.

Muchos son los mitos que en centenares de culturas muestran ya sea el origen de la existencia mediante la separación de los principios bien y mal, luz o tinieblas o la separación de un cuerpo en dos como lo muestra el mito del andrógino. Por ejemplo, el mito del caos en la mitología griega que ha sido de insistente estudio, explica que al inicio de todo, existía el *caos* que era una masa informe, sin separación, que contenía todo, tanto lo material como lo espiritual, pero esta masa informe no fue lo primero que existió, según la interpretación de Ovidio en la *Metamorfosis*, si no que este fue creado por Cronos. Cuenta el mito que Cronos, dios del

tiempo, de las edades, se entrelazó sobre el gran huevo (caos) primigenio y lo separo. Aquí cronos podría interpretarse también como una súper conciencia, ya que cronos es tiempo, y el tiempo es asimilado al agua que fluye, y el agua es a su vez conciencia (el inconsciente). La serpiente también es uno de los grandes símbolos y misterios para las culturas ancestrales, pues creen que es la que sostiene al mundo, es decir es la que separo y dio vida, pero también es la misma muerte, el uroboros.

Semejante a este mito cosmogónico, encontramos que dentro del Sintoísmo, la antigua tradición religiosa japonesa, el mito de la creación cuenta también que antes de toda la existía presidía el Kami: “el espíritu de toda la creación y el alma de la humanidad (...) el Kami es el origen del cielo y de la tierra, la naturaleza espiritual de toda la creación y el destino de la humanidad. El Kami es inmaterial, y sin embargo ha dado vida a todo lo material (Dictionaire des Mytes, 2008 p.125)”. Relacionándolo a Cronos, el Kami junto con este son conciencia, la conciencia suprema, la que no tiene origen y final, la que siempre existió y dio origen a todo.

El hombre occidental siempre se debate entre estas dos fuerzas, siempre desea vencer a lo otro, sin embargo para las culturas ancestrales, por ejemplo los Yanakunas esta será sin duda la causa de su destrucción. Por esta causa una de las visiones que se presentan en los poemas que analizamos, es el deseo de unificación del doble, no en el sentido de volver a lo amorfo y lo indiferenciado de la nada, sino de restituir el ritmo, la colisión físico-espiritual a las dos energías de las que surgió el mundo. En estos cantos siempre vamos apreciar que es tan importante la noche como el día, lo masculino como lo femenino, y la muerte como la vida. Que aunque si hay razón para temerle a lo otro, es mejor aceptarle y adorarle. Lo femenino en especial es el centro de estos maravillosos cantos, una apología a la gran madre, a sus atributos, a sus encarnaciones y a sus demonios donde no hay diferencia entre la realidad y lo fantástico. Por ejemplo la siguiente cita explica muy bien lo que los cantos del poemario *Espíritu de pájaro en pozos de ensueño* saca a la luz con toda esa maravillosa poética, y que intenta de cierta forma recuperar esa capacidad de asimilar la vida de una forma integrativa y totalitaria. Recuperar ese vínculo afectivo-maternal y religioso que se rompió con la separación de las dos conciencias:

Frente a las caras del tiempo por lo tanto, se dibuja otra actitud imaginativa, consiste en captar las fuerzas vitales del devenir, en exorcizar los ídolos mortíferos de cronos, en transformarlos en talismanes benéficos, en incorporar las tranquilizadoras figuras de

contantes, de ciclos que en el propio seno del devenir parecen realizar un designio eterno (Durand 2004, p.199).

Lo anterior da cuenta de un cambio de dominio y perspectiva frente a la muerte, y sobre todo frente a como culturas como los Yanakunas, por ejemplo experimentan no solo la muerte y el devenir si no la existencia y la misma divinidad. La cultura yanakuna es una etnia descendiente de los Incas, una gran civilización mesoamericana, y por tanto casi toda la visión del mundo es heredada de ellos, de los ancestros, antes de la llegada de los colonos. Con el cruce de culturas puede que algunos aspectos hayan cambiado en los Yanakunas. Así que aunque son una etnia propiamente matriarcal, no queremos decir con esto que a nivel psíquico la conciencia patriarcal no exista en ellos, ya que ella como conciencia existe en todos los seres humanos, solo que es asimilada de forma distinta.

La poesía de *Espíritu de pájaro en pozos de ensueño* son cantos que buscan sacar del enorme confinamiento al gran espíritu femenino, a la gran madre, buscan que sea liberada de las cadenas de la conciencia occidental. Es la voz que susurra dentro del alma humana porque no puede gritar, susurra en los bosques lejanos, susurra dentro de la conciencia destructiva de la cultura patriarcal, pero que es ignorada. Los cantos a la madre o de la madre tierra desean por fin la unión, la reconciliación con su otra parte, porque finalmente son un todo. En la cosmogonía yanakuna fue precisamente la dualidad la que dio origen al mundo, mediante la separación de un ser que fue uno.

Por otra parte la gran madre como ya se ha dicho, siempre va a ser ambivalente (Durand, 2004), en su aspecto benéfico y terrible, como macho y como hembra, porque representa la totalidad, de la que proviene la vida humana, la vida animal, y lo inmaterial, insistiendo que sin esta dualidad no se puede concebir la existencia. Esto podemos reafirmarlo en palabras de Durand:

Del mismo modo, las grandes Diosas, que en tales constelaciones, van a reemplazar al gran soberano varón, y único de la imaginación religiosa de la trascendencia serán a la vez benéficas, protectoras del hogar, dadoras de maternidad; pero en caso necesario conservan una secuela de la femineidad temible y, al mismo tiempo, son Diosas terribles, belicosas y sanguinarias” (Durand, 2004 p.207).

Esto lo entiende también la cultura yanakuna y lo expresa en sus cantos, así el gran espíritu femenino unas veces es pájaro de muerte, otras humo que gira al cielo, otras, fuego hogareño. El siguiente fragmento del poema *tierra*, retrata muy bien este aspecto dual del espíritu materno:

*La tierra,
Es el comienzo de la alegría y el llanto;
En ella vive la placenta roja
Convertida en piedra negra,
En ella están los rituales de seres subterráneos
Que amarran nuestra sangre
Con las lianas del tiempo.
En esa tierra
Esta la pluma del tucán
Que guarda el colorido de la vida,
El aroma y el sabor de todas las hierbas
Que nos llevan al cielo y al infierno (...)*
(Chikangana, 2010, p.23)

Podríamos comenzar por el fragmento que dice “*la tierra es el comienzo de la alegría y el llanto*”, ya aquí podemos evidenciar su ambivalencia, es decir; sería el comienzo de la vida, la alegría y el llanto del nacimiento, sin embargo esto también podría interpretarse como la alegría que produce el nacimiento de una nueva vida contrapuesto al llanto de la muerte, del sufrimiento, del dolor por el eminente final.

Más adelante de la quinta a la décima estrofa dice: “*en ella están los rituales de los seres subterráneos / que amarran nuestra sangre / con las lianas del tiempo./ En esa tierra / está la pluma del tucán / que guarda el colorido de la vida*”. Aquí podemos ver que comienza hablando sobre los seres subterráneos, llamados en la religión cristiana como en otras, demonios, que en

el significado de la estrofa son dueños del tiempo-muerte. En Durand lo tónico es asimilado al inframundo, al pecado, a la caída, al abismo, en valoración negativa para conciencia Diurna o al descenso al útero materno con valoración positiva para la conciencia nocturna. Luego se dice también que esa misma tierra posee la pluma del tucán, que es dueña del color de la vida, en este sentido no solo es benéfica y procreadora si no que guarda el secreto de la existencia, la sustancia de la que se vale lo sagrado elaborar y engendrar la vida. En palabras más sencillas la tierra es aquí vida-muerte.

Por último, la octava y novena estrofa dice; *el aroma y el sabor de todas las hierbas, que nos llevan al cielo y al infierno*, resume todo lo anterior, podemos evidenciar aun con más exactitud la ambivalencia de la gran madre a partir de este último. La tierra aquí es el lugar del inicio de los tiempos, y el final de estos, es ambivalente porque se redobla para alumbrar vida y para destruirla cuando llegue el momento.

En *Estructuras antropológicas del imaginario*, en el régimen nocturno, Durand expone este doble del arquetipo femenino en un capítulo llamado la “copa y descenso”, que más adelante abordaremos, teniendo en cuenta precisamente la metáfora del descenso para explicar minuciosamente en que se relaciona a la poética de Chikangana, y para explicar mejor en que consiste este tema del descenso en estos cantos así como su significado. Por ahora analicemos esta cita.

En el seno de esta conciencia que da vuelta por redoblamiento, todas las imágenes que por sí mismas se prestan al redoblamiento van a ser privilegiadas; Bachelard observa en E.A. Poe inversiones constantes a propósito de las metáforas acuáticas: el agua dobla, desdobla, redobla al mundo y los seres. Naturalmente el reflejo es factor de redoblamiento, el fondo del lago se vuelve el cielo, los peces son sus pájaros. En esta perspectiva hay una revalorización del espejo y del doble. De igual modo, en Keyserling destaca imágenes del “laberinto redoblado”: la tierra devorada camina en el interior del gusano “al mismo tiempo que el gusano camina en la tierra” (Durand, 2004, pág. 216).

Como lo muestra la cita, el espíritu femenino es ambivalente por naturaleza, como es el mundo entero, todo está sujeto al cambio a transformarse y sobre todo a relacionarse y conectarse unas cosas con otras. La naturaleza como ser femenino, como madre, sufre de este estado y todas aquellas imágenes que se relacionen a su seno, van a ser reflejo de este

desdoblamiento, ya que van a seguir el patrón fundamental, como la luna y el agua, símbolo del reflejo por excelencia, que a su vez es símbolo de la misma conciencia femenina. Pero en el anterior poema, podemos ver que este estado de la gran madre no es un aspecto negativo, nos muestra la inversión de los valores como algo absolutamente intrínseco al mundo. Mediante el redoblamiento de las imágenes y los valores el mundo es, y puede ser, puede perpetuarse a sí mismo, y perpetuar a sus seres, por tanto es un estado íntimamente sagrado, sin derecho a ser profanado mucho menos interrumpido, este es el privilegio del que goza la existencia, pero que el hombre occidental no puede ver ni aceptar.

Recordemos que en el arquetipo de la gran madre, la luna también sufre a menudo un redoblamiento, unas veces es el dios macho que preña a las mujeres en las noches de plenilunio, según algunas leyendas ancestrales, y otras veces es la diosa madre engendradora de la vegetación, que a su vez encarna a las aguas de la vida y otra a las aguas abisales. La luna vista desde el arquetipo de la gran madre, es la misma encarnación de esta conciencia, es símbolo del inconsciente, ella se presenta como un ser divino incomprensible e inalcanzable al hombre, bajo su mando las noches son la fábrica de producción, y regeneración de la materia y el espíritu, existe una conexión impalpable entre ella y los bosques, los animales y la noche.

En el poema *Minga de la primera a la quinta estrofa*, vuelve a mostrarse este doblete o esta ambivalencia del espíritu femenino; “*con el pie sobre la madre tierra / somos uno para todos sobre el ancho cielo / venimos del sol / pero también somos seres de la noche / del relámpago y del trueno*” (Chikangana, 2010, p.31). La ambivalencia es clara, pero volvemos a recalcar que no es la misma ambivalencia que atribuye la conciencia patriarcal al arquetipo de la madre, ya que, primero que todo, la conciencia patriarcal no reconoce a su otra parte, la reprime y niega, aquí el poema muestra una clara aceptación de todas sus manifestaciones, de todos los principios de la existencia, tanto benéficas como destructores. De igual forma de la primera a la segunda estrofa del poema *Nosotros, la noche y el cielo infinito* reafirman lo planteado: “*entre amor y fuate, noche misteriosa y cielo azul; entre vida y / muerte / entre sol y paramo corrió mi niñez*” (Chikangana, 2010, p.41).

El doble, por tanto es tema fundamental en los cantos de espíritu de pájaro en pozos de ensueño “*entre amor y fuate, entre vida y muerte*”. La ambivalencia vista desde las dos conciencias no es la misma, pues como hemos referenciado, la cultura yanakuna es una cultura

propriadamente matriarcal, y sus manifestaciones artísticas como los cantos, son expresiones del espíritu, de la gran madre tierra, de todo ese ese imaginario ancestral. Queremos terminar este apartado con estas profundas palabras Durand:

El profundo espejo sombrío está en el fondo del hombre. Allí está el claroscuro terrible (...) es más que la imagen, es el simulacro, y en el simulacro está el espectro (...) al inclinarnos sobre ese pozo (...) percibimos a una distancia abismal, en un círculo estrecho, el mundo inmenso". En esta admirable constelación donde la ambigüedad se mezcla con la profundidad, con el abismo revalorizado, con el círculo y la inversión (...) (Durand, 2004, p. 217).

3.3 Muerte como retorno al vientre materno.

Otra de las grandes configuraciones del arquetipo femenino que queremos abordar y explicar en este trabajo es la muerte, como encarnación de ella misma y como retorno al vientre incubador. La idea del retorno al vientre o a la placenta roja, como los Yanakunas le llaman, es constante y sobresaliente en muchos de los cantos de *Espíritu de pájaro en pozos de ensueño*. El retorno al vientre es volver al vacío, es descender, no al abismo como suele suceder con la caída del régimen diurno, en palabras de Durand (2004), si no descender al vientre de la antigua madre. La muerte es percibida como eso, como el retorno a la condición original, al inicio de los tiempos, al huevo, a las entrañadas de la madre tierra, que en este caso hace las veces del ser sagrado. La muerte no es solo la posibilidad de la alineación con el espíritu divino, de volver a ser junto a ella un solo ser, si no de volver a la vida, ya no como humano, si no como pájaro, como estrellas, y cualquier otro ser en el mundo.

Los cantos de *Espíritu de pájaro en pozos de ensueño*, además de ser primordialmente un llamado a la recuperación de su legado ancestral, de su cultura y de sus tierras, esto así se demuestra alrededor de casi toda la poética; guardan también una profunda y misteriosa sabiduría, acerca de cómo debe el hombre asimilar la existencia, y todo lo que ella implica, es decir, la muerte y la vida misma. Como puede el hombre acercarse a la divinidad y como puede aceptar la inminente muerte. Todas las culturas primitivas han reflexionado sobre lo metafísico, aquello que está más allá de la razón humana, solo que lo han hecho a través del mito, de las

leyendas, o de los cantos. Por eso hemos escudriñado hasta lo profundo de esta poesía y revelar aquello que quieren transmitirnos.

Para los Yanakunas, como cultura ancestral descendientes de los Incas, la tierra es y va a encarnar a la gran madre, lo sagrado, va a ser quien los pare al mundo, quien les da de comer, quien los inicia en la sabiduría de la agricultura, la procreación, la muerte y la vida, la dueña de la creación, va ser el ser divino, la iniciadora de la palabra, de aquí que los cantos de Fredy Chikangana sean de la madre tierra y para la madre tierra. Porque la palabra también nace de ella, de su sabiduría. Esto en la medida que es un espíritu que crea, que da vida, pero para que esto sea posible necesita del otro principio, que es intrínseco de ella, lo masculino que acontece en ella misma. Entonces es un espíritu femenino en la medida que crea, que pare, que engendra, pero esencialmente es espíritu totalitario, macho-hembra.

Siguiendo con el tema del retorno al vientre materno, hay varios poemas en los que se expresa el deseo de volver a los huesos, a la tierra, a la alineación. En estos cantos podemos evidenciar con seguridad que la tierra es el elemento tónico y además es la madre de todo, por tanto, mediante el redoblamiento personifica a la muerte en tanto que volver a lo amorfo. Sería algo como la regresión, pero no de la forma en que el régimen diurno o la conciencia patriarcal lo experimentan, si no como la posibilidad de renacer y deseo de eternidad; eternidad entendida aquí como la unión con la creación y la vida después de la muerte, pero ya no como humano, si no como otros seres, otras posibilidades.

El poema *La cabeza* muestra muy bien la concepción que los Yanakunas tienen de la tierra como el gran útero que les da la posibilidad del volver a la vida, luego de la muerte, de volver a encarnar en otros seres, de ser estrellas, nubes rojizas, pluma y silencio, de alinearse junto con la gran madre tierra, de volver a ser uno junto a ella, de retorno a sus entrañas, de ser todos y a la vez uno.

Y desde la madre tierra hablo una cabeza

No hemos muerto, dijo.

Estamos en el silencio de las estrellas

En el cielo azul y las nubes rojizas

En el silencio de la noche

En la pluma que habla sobre el agua

En la cascada que golpea la piedra

Estamos como ayer:

En la lucha interminable

(Chikangana, 2010, p.103)

De nuevo en el poema *la tierra*, en las estrofas finales podemos reafirmar esta hipótesis:

(...)

A esa tierra negra o amarilla

irán estos huesos

cuando la boca del tiempo los haya chupado;

Volveremos entonces a esa placenta,

a esa pluma, al agua que toca los cuerpos

Iremos a cantar entre los hilos verdes de esas hierbas (...)

(Chikangana, 2010, p.23)

No parece que la muerte aquí fuera concebida de forma nefasta, la muerte siempre va a ser un suceso temible, pero estos cantos parecen expresar todo lo contrario, han exorcizado los terrores del tiempo para convertirlos en ciclos inminentes pero eternos, y en absoluto misterio y unificación con la creación. Ya que una vez llegada la muerte, volverán a la placenta roja, como ellos le llaman, volverán a alinearse junto con ella para ser eternidad. Durand (2004) argumenta que precisamente una de las armas de que se vale el régimen nocturno es la de exorcizar el

miedo, de no luchar contra el tiempo y así hasta la espera de la vida eterna. Ya aquí no va a ser la caída nefasta del imaginario occidental, si no que va a ser el descenso casi que voluntario a las entrañas, no del abismo, si no al vientre, al gran útero, y así volver a ser semilla.

Muchas religiones experimentan el estado inicial de la creación como un gran mar, tal es el caso del poema babilónico *Enuma Elish*, (ya que el agua es relacionada también al vientre y a la conciencia), o como un huevo, o una masa sin forma en el caso de otras culturas. Por ejemplo, la serpiente *Quetzalcóatl* de los mayas, la *Trimurti* o trinidad hindú, representaban un ser que mediante el redoblamiento, representaba todo, y que con la separación dio origen al mundo, así por ejemplo, como lo expone Durand en esta cita en palabras de Bachelard.

Como lo describe Bachelard, todo movimiento explorador de los secretos del devenir comienza por un desarrollo involutivo, y Desoille, en su segunda obra, estudia los sueños de descenso, que son sueños de retorno tanto como una aclimatación o un consentimiento a la condición temporal. (Durand, 2004, pág. 208, parafraseando a G. Bachelard, *La terre et rêveries der Repos*, pag.5 y R. Desoille, *Le rêve éveillé en psychothérapie*, pag.150)

La condición temporal, de cierta forma también es una vuelta a la condición inicial, al principio de los tiempos, de vuelta al espacio materno. Este poema es muy interesante ya que precisamente, sugiere que solo a través de la muerte se puede volver al estado inicial, “*volveremos a esa placenta, a esa pluma / al agua que toca los cuerpos*”. Volverán al útero materno, (Quetzalcóatl, la trinidad) volverán a lo amorfo para nuevamente ser vida. A propósito del agua y su relación al estado inicial: “El agua nos lleva, el agua nos acuna, el agua nos adormece el agua nos devuelve a nuestra madre (Lamartine, *confidencies*, p.51, citado por Bachelard, p.178, citado por Durand, 2004, p.241)”

Continuando con la primera estrofa del poema *la tierra*, “*A esa tierra negra o amarilla / irán estos huesos / cuando la boca del tiempo los haya chupado*”. Aquí por ejemplo se aprecia ya el cambio de perspectiva, en cuanto a la madre terrible, en la parte que dice “*cundo la boca del tiempo nos haya chupado*”, la boca del tiempo, sería la boca de la madre, porque ella también encarna el tiempo, sin embargo, aquí utiliza la palabra chupar, engullir, ya no es morder ni manducar, como en el imaginario diurno, siguiendo a Durand (2004). Por qué manducar es una característica del monstruo, del terror, de la sangre. Y la madre aquí precisamente, ya ha dejado de ser el monstruo sanguinario que cuida el tesoro de los abismos. Por tanto, el tiempo ha dejado

de asimilarse con absoluto terror, y aunque guarda algo de perturbado, precisamente es mejor aceptarlo que luchar contra él, porque sin duda el descenso se convertiría en caída. Entonces *volver a la tierra negra o amarilla*, es descender por el túnel espacio-tiempo, donde todo acaba y donde todo surge, es volver al huevo.

En el poema *breve tiempo* podemos apreciar también esta actitud pasivo-receptiva, y esta fascinación por el misterio de la creación, donde cada cosa, cada fenómeno se experimenta como la manifestación más sublime, divina y mística de lo sagrado. Aunque estas palabras solo sean aproximaciones a ese estado de espíritu en que es imposible describir la grandeza del universo.

La candela devora los troncos

y luces multicolores de su cuerpo surgen.

Se desliza la brasa con su boca ardiente.

Hay cenizas en el atardecer.

Sentado en un banco viejo

yo pienso

en el tiempo, en el amor, en la muerte.

(Chikangana, 2010, p.33)

“*La candela devora los troncos / y luces multicolores de su cuerpo surgen / se desliza la brasa con su boca ardiente*”. Comencemos con la analogía del fuego en esta parte del poema, que tiene un doble sentido, uno atribuido a la madre paridora, es decir va a ser correspondiente con el útero materno, ya que el vientre además de ser oscuro y lleno de agua, es cálido, posee fuego dentro de él, entonces en este sentido es vida. Y por otra parte está la asimilación del fuego devorador, la boca ardiente de la muerte, que solo las cenizas dejan, en este sentido es muerte. Sin embargo, en resumidas cuentas va a tener el mismo significado que hemos estado discutiendo, y es el del arquetipo materno como un gran monarca masculino-femenino, madre terrible y madre bondadosa.

También puede interpretarse como el paso del tiempo, el tiempo que consume con su brasa ardiente, hasta la inminente destrucción, pero para que exista creación, debe primero haber destrucción. Entonces ya no sería el tiempo lineal-nefasto, que significaría en occidente el final de todo, si no que es más un tiempo circular-urobórico, un tiempo que al tiempo que es muerte-destrucción, es inicio-renacimiento.

“*Hay cenizas en el atardecer. / Sentado en un banco viejo / yo pienso / en el tiempo, en el amor, en la muerte*”. En el régimen nocturno, Durand utiliza la cita de un autor que dice: “uno de los rasgos característicos del Eros es arrastrar a Tánatos (Bonaparte, *Psychanalyse et Antropologie*, 1952, p.86, citado por Durand, 2004, p.201)”. Miremos a Eros, Cronos y Tánatos como si fueran trillizos, esto quiere decir que los tres no solo nacen juntos, se desarrollan y conviven juntos, si no que se desencadenan como un mismo ser sobre toda la creación y dentro del ser humano, revistiéndose de odio, de amor, vejez, destrucción, muerte, y vida. Los tres son parte intrínseca del cosmos y de la divinidad, son la Trimurti hindú, o la serpiente Quetzalcóatl, es en esencia un mismo ser con muchas caras. La asimilación de estos tres principios como uno solo es un rasgo característico de las culturas matriarcales, porque son el secreto de la vida, sin ellos la gran madre no podría concebirlos al mundo, esto ya lo hemos explicado con anterioridad, y creemos que esto se ve muy bien reflejado en la estrofa anterior. Por esa razón, Eros, Tánatos y Cronos, son inseparables. De aquí que el más profundo deseo que se experimenta en estos cantos sea el de volver a “*ser uno para todos sobre el ancho cielo*”. Por consiguiente el deseo insistente de alineación es predominante en casi toda la poesía de *Espíritu de pájaro en pozos de ensueño*, sea con el ancho cielo, o sea con la placenta roja, porque todo es ella misma. A propósito de esto, la siguiente cita afirma este fenómeno en donde lo alto, es igual que lo bajo, es decir el cielo igual al infierno:

El descenso nos invita a una transmutación directa de los valores de la imaginación, y Harding, cita a los gnósticos, para quienes “subir o descender equivale a lo mismo”, asociando a esta concepción de la inversión la doctrina mística de Blake, por la cual el descenso también es un camino hacia lo absoluto, paradójicamente, se desciende para remontar el tiempo y encontrar las quietudes prenatales (Durand, 2004, p.210-211)

El descenso al tiempo que es la búsqueda de la eternidad mediante los ciclos maternos, podría ser también una búsqueda del secreto del origen de la vida. No es que en esencia lo alto

sea igual a lo bajo, si no que hacen parte del mismo ser supremo, son sus atributos mágicos con los cuales impulsa las corrientes cósmicas. Puede que en el alto cielo se encuentre el secreto de la vida, pero también puede que se halle en los límites del abismo. Aun así, muchas culturas siguen situando lo bajo como origen fundamental de vida. Para los alquimistas la tierra era un ser mágico, era capaz de parir el precioso oro, por tanto siempre buscaban imitarla, descubrir su secreto. En incontables historias del folclore alrededor del mundo, las cavidades, cuevas, abismos, cloacas, guardan grandes misterios y que una vez se ingresa en ellas prometen revelar esa gran verdad, además de esto era lugar de ritos, orgias e iniciación. En los Yanakunas la ascensión y el descenso parecieran tener la misma acepción, es decir lo alto es tan importante como lo bajo, y aunque la imagen del descenso se muestra como soberana, la imagen de la ascensión y la luz también suelen presentarse con sumo poder, en la imagen del arcoíris, es decir como una transmutación o redoblamiento de la divinidad, representado por ejemplo en los siguientes poemas.

Seres de la liana prodigiosa

En aquella perdida aldea

los hombres convertidos en pájaros

alumbran con sus colores de fuego

sobre los techos de las casas.

Ellos vigilan el sueño de los vivos

para que al amanecer

reanimen el camino

con el corazón liviano de tantas penas.

Si alguien los contempla

podrá entender la danza de sus plumas

en la oscuridad,

el canto silencioso

de antiguos mensajes

y las formas circulares

que relampaguean de sus plumas (...)

(Chicangana, 2010, p.49)

Este poema es muy significativo y misterioso, ya que se centra en la imagen simbólica del fuego místico y sagrado, el fuego que calma el sufrimiento, y alivia el alma, el fuego protector y creador. Pero también muestra el simbolismo del pájaro, que al igual que la mayoría de arquetipos se redobla. Sin embargo, en casi todas las culturas el pájaro es un símbolo benéfico, es relacionado naturalmente al vuelo, a los cielos, a la luz, al monarca, a la trascendencia, hace parte de los símbolos de la ascensión (Durand, 2004), junto a la flecha y la espada. Pero también puede darse que sea asimilado al pájaro de muerte, como el caso del cuervo, o como en el mito de Prometeo, donde un halcón le pica el hígado cada día que le vuelve a nacer, en un interminable ciclo de sufrimiento. Aquí el pájaro es una especie de ser misterioso cubierto en fuego, que danza, y que trae el mensaje secreto a los vivos, y cuida de ellos. Esto se ve reflejado de la primera a la quinta estrofa: *“los hombres convertidos en pájaros / alumbran con sus colores de fuego / ellos vigilan el sueño de los vivos / para que al amanecer / reanimen el camino”*. Tanto el fuego como el pájaro son elementos en este caso, de ascensión, de luz divina que protege contra el sufrimiento en vida, mientras llegan a la posada eterna, y vuelven al principio de los tiempos. Sin embargo podemos decir que el fuego también es un elemento de descenso, lo encontramos impregnado en el vientre de la gran madre, como un elemento que condiciona la incubación de la vida, pero también como un símbolo sexual, que por percusión y fricción, fecunda.

Por otra parte, creemos también, que este canto podría tener un significado aún más profundo que el atribuido al simple fuego protector y que indudablemente sigue ligado al descenso. Creemos que los hombres pájaros en efecto son guardianes del sueño o del inframundo, pero además de esto, parecen ser híbridos vástagos de la noche, habitantes del abismo infernal, y

que su único objetivo es custodiar a todos aquellos que caen en los brazos de Morfeo, el sueño, su regreso seguro a la vigilia. En este caso, son también intermediarios entre lo onírico y la conciencia, son seres de luz y oscuridad. Caer al sueño de la noche, es caer de cierta forma al mundo de Tanatos-Hipnos, los gemelos inseparables. Es el sueño una especie de descenso al inframundo, donde podría enfrentarse a los peligros de muerte, por eso los hombres pájaros vigilan con colores de arcoíris, es decir con la luz sagrada, la vuelta a la vigilia, a la vida, y así “*al amanecer reanimen el camino*”. Esta asimilación del sueño al descenso a la morada de hades, que es el inconsciente, la explica muy bien James Hillman (1994) en *el sueño y el inframundo*. Básicamente lo que plantea este autor es que el viaje al sueño, lo onírico, es un viaje a lo profundo del inconsciente, entonces para explicar esto utiliza la metáfora del descenso al inframundo, es decir inframundo es igual a inconsciente dentro del ser humano. La relación con el anterior canto la podemos encontrar en el tema del sueño, el poema hace referencia a los peligros de lo onírico, ya que es un descenso, como una pequeña muerte, al igual que lo explica Hillman, dormir es igual a caer a mundo de lo inconsciente, de los peligros, pero también donde se halla la verdad, lo espiritual. Retomando el poema *seres de la liana prodigiosa*, en la segunda estrofa dice:

(...)

Si alguien los contempla

podrá entender la danza de sus plumas

en la oscuridad,

el canto silencioso

de antiguos mensajes

y las formas circulares

que relampaguean de sus plumas

Si los hombres pájaros son guardianes del sueño, a su vez también son mensajeros de otros mundos, es decir son la misma personificación del sueño como mensaje divino “*si alguien*

los contempla / podrá entender la danza de sus plumas” y “(...) el canto silencioso / de antiguos mensajes / y las formas circulares / que relampaguean desde sus plumas”. En la mitología griega, los *Oniros* eran las mil personificaciones del sueño. Los oniros eran seres alados, hijos de la noche, pero también del sueño, siendo este también hijo de la noche. Morfeo era una de esas transmutaciones y se encargaba de los sueños proféticos y benéficos, trayendo el mensaje de los dioses a los reyes. En el sentido del poema los hombres pájaros entonces también se encargarían de traer el mensaje del mundo supra-terrenal. La danza de estos seres alados en la oscuridad es una especie de investidura secreta, de mensaje divino que se oculta, y que los hombres vivos, a través del relampaguear de sus plumas, a través de la luz del conocimiento deben descifrar.

El descenso para Durand (2004), está relacionado con el retorno al vientre incubador, con el calor tenue lejos del fuego cegador y destructor. También simboliza el microcosmos, una caída o descenso en miniatura según su valoración negativa o positiva. En los poemas que hemos analizado, parece un descenso positivo indudablemente, no existe una sexualización como tal de la caída, pues el vientre materno no encarna el microcosmos del pecado, como se presenta en el imaginario Diurno. La imagen del descenso al vientre de la madre tierra, como los Yanakunas le llaman, es fundamental en la poesía de Fredy Chikangana, es decir en incontables veces se expresa el deseo de volver a la “gran placenta”. Esto supone que luego de la muerte los restos mortales volverán a renacer, la placenta es sinónimo de una nueva vida, una madre que ha parido un nuevo ser al mundo; este fenómeno Durand lo nombra como el “complejo de retorno a la madre”, a la morada inicial, y lo reafirma en palabras de Eliade.

La vida no es otra cosa que la separación de las entrañas de la tierra, la muerte se reduce a un retorno a uno (...) el deseo tan frecuente de ser enterrado en el suelo de la patria, no es más que una forma profana del autoctonismo místico, de la necesidad de volver a su propia casa”, escribe Eliade, marcado así profundamente, en el seno del simbolismo de la intimidad, el isomorfismo del retorno, de la muerte y la morada (Eliade, *Traite*, p. 222, citado por Durand, 2004, p. 244)

De acuerdo con lo anterior, tanto la vida como la muerte se reducen en un vaivén, todos los seres nacen del vientre materno y a él vuelven, al vientre de la tierra. Ahora este aspecto de la vida como desprendimiento del útero materno, lo explicaremos de forma más amplia en el

siguiente apartado. Dejando claro con esto que sin importar en que época de la humanidad nos encontremos, las vivencias y pasiones fundamentales van a ser las mismas en todos los seres, y la vida y la muerte siguen gobernado y socavando el destino mortal de los seres humanos.

3.4 Vida como desprendimiento de las entrañas de la tierra.

La concepción sobre la vida, en estos cantos es concebida como un desprendimiento de las entrañas de la tierra que a su vez es el mismo universo. Con esto queremos decir que la vida de toda la existencia se gesta dentro de las entrañas del gran espíritu o el macrocosmos, y dentro de este macrocosmos o espíritu supremo se encuentra la madre tierra, que es como la extensión de este universo. La madre tierra es en el imaginario yanakuna un ser hermafrodita, que engendra todo, una gran madre de la cual nos desprendemos para ver la luz de la vida, por eso es equiparable a las mujeres, o las mujeres son equiparables a la tierra, pues de su útero nos desprendemos para nacer. La existencia es como el hijo que se separa del útero materno para nacer al mundo, pero que sin embargo sigue recibiendo alimento y sigue unido al seno de su madre, bajo su cuidado y protección. Recordemos que en el inicio de los tiempos, todo surgió de un desprendimiento del vientre original, como lo cuentan los grandes mitos. Gracias a este desprendimiento se formó la creación; entonces siguiendo este orden fundamental todos nos formamos dentro de un vientre donde a razón de una separación nacemos. Los Yanakunas tiene la visión de que la tierra es la madre suprema, madre de madres, ser divino que alumbra todo, incluso la conciencia, el conocimiento y la sagrada palabra. Así lo puede mostrar el poema *madre tierra*.

*Madre, perfecta e indescriptible
me concibes al mundo y alimentas
a tu sustancia,
a tus pechos de mujer,
a tu arcilla negra
me inclino con el corazón.*

Hoja soy

en tu cuerpo soy árbol

hierba de tu piel

semilla de tu siembra.

Ahora respiramos el mismo aire

bajo una lluvia brava y esquiva nos hablan en secreto.

Somos ese mismo camino

el agua, el fuego

el canto que sacude,

la raíz de hierba

que protege contra la muerte.

(Chikangana, 2010, p.57)

“Madre, perfecta e indescriptible / me concibes al mundo y alimentas / a tu sustancia / a tus pechos de mujer / a tu arcilla negra”. En esta primera parte del poema muestra como los engendra y los alimenta, a sus hijos, y a la vez señala como se retroalimenta ella misma, *“a su arcilla negra”* que es como su sustancia, el tejido que tiene que mantener vivo, para dar vida. Esto sugiere que también ella se fecunda, como lo explica Neumann (1994) en la conciencia matriarcal, con el fenómeno de las fases de la luna y su simbólica, usando como referencia este hermoso Himno al dios luna de Ur, del panteón babilónico:

El animal joven más fuerte con gruesos cuernos y miembros perfectos, de coloridas barbas, lleno de fuerza y abundancia,

fruto que a si mismo se produce, deseado por lo alto, visión feliz,

de cuya abundancia nunca se puede uno ver saciado,

cuerpo materno, paridora de todo, que con las criaturas vivas

habita una luminosa morada,

*padre indulgente y compasivo, que la vida de todas las naciones,
en sus manos sostiene* (Die Religion der Babylonier und Assyrer, hg, Ungand, p.165,
Citado por Neumann, 1994, p.60)

Quisimos hacer un paralelo con este poema babilónico, porque creemos que concuerda bien con la visión que se presenta en el poema *madre tierra* y que queremos explicar de la siguiente manera: Esta visión, es la imagen de la madre tierra como un ser hermafrodita, semejante al dios Ur. Ambos poemas se refieren a un ser que es autosuficiente, perfecto y hermoso, pero sobre todo se presenta como un ser fructificador, dador de riquezas, dueño de la noche y el día, un ser divino que comprende las dos naturalezas y que integra los opuestos. Neumann (1994), usa este himno para referenciar la autofecundación de la Luna, a su naturaleza hermafrodita, que es engendrador y fecundador, encarnación de la gran madre, como lo deja entrever en la siguiente cita:

«el animal joven más fuerte con gruesos cuernos y miembros perfectos, de coloridas barbas, lleno de fuerza y abundancia»: esta imagen de la luna como animal y fecundador, como dionisiaco poder fálico que incrementa la vida, y que, en tanto joven amante y hombre, en tanto donador de placer y engendrador, se encuentra en el punto medio de la vida matriarcal femenina, pertenece aun a la fase de la gran madre y a su ritual de fertilidad, encargado de satisfacer la necesidad más elemental de la humanidad, la alimentación (Neumann, 1994, p. 60)

La luna es masculino-femenino, es una representante de la conciencia matriarcal, como lo insinúa Neumann en la anterior cita. Con esto la luna, como autentica encarnación de la gran madre tiene la importante tarea de influir en la vegetación de la noche para que sea fértil y fructificado y así asegurar alimentación de sus seres. Podemos evidenciar que en todos los aspectos, existe el principio de la dualidad, tanto en el hombre y la mujer, y en su parte psíquica, así como en la naturaleza. Para las culturas matriarcales, como es el caso de los Yanakunas, la tierra es asimilada no solo como el inicio de la vida, como una concepción que generalmente sucede sobre la noche, en lo oscuro y oculto, si no que esta concepción se convierte en un acontecimiento en que interviene ella misma como totalidad que es, como madre, como hijo y como fruto, parafraseando a Neumann. Con esto, podemos decir que tanto el himno al dios Ur,

como el poema a la madre tierra, calan en el mismo significado y describen al ser omnipotente como perfecto e indescriptible, con todos los atributos del mundo, y con la posibilidad de ser un ser y a la vez todos, así lo demuestra esta cita:

La participación del yo matriarcal con la luna, al igual que la participación con la propia Gran Madre, va más allá del hecho de ser la compañera del amante-luna y llega hasta la identificación con él. Su naturaleza hermafroditica se evidencia en que recibe al espíritu lunar, al señor y amante no solo de fuera, sino que también lo lleva en sí misma como unidad divina que es, al mismo tiempo, hijo amante y padre e hijo (Neumann, 1994, p.88)

Esta es la concepción de la vida que podemos apreciar en estos cantos, en este poema, como un proceso que involucra la totalidad, tanto dentro como fuera, tanto a ella misma, su sustancia, como su fruto. *“me concibes al mundo y alimentas / a tu sustancia / a tus pechos de mujer / a tu arcilla negra”*. La concepción no solo alumbra al hijo si no que la madre cambia, es un proceso que involucra todo el ser. El hijo está dentro de la madre y a su vez ella vive dentro de él, porque él recibe su sustancia, mediante el alimento.

Siguiendo con este mismo poema, en la segunda y tercera estrofa dice *“Hoja soy / en tu cuerpo soy árbol / hierba de tu piel / semilla de tu siembra. / Ahora respiramos el mismo aire / bajo una lluvia brava y esquiva, nos hablan en secreto”*. La vida sigue siendo un fenómeno que acontece a la totalidad, que integra el mundo físico y el espiritual, acontece en nosotros porque primero acontece en ella. *“Ahora respiramos el mismo aire”*, el existir entonces es una unión eterna con la madre, al igual que la muerte, porque así como la creación, y por ende, el hombre, son inseparables, lo mismo es la vida y la muerte, porque son proyecciones del macrocosmos. Tratemos de articular esto con lo mencionado anteriormente, respecto de la triada *Eros*, que simboliza la vida, *Tanatos*, que es el final de esta, la muerte, y *Cronos* que es el tiempo, es decir la misma muerte, todos inseparables, y conjugados en este ser omnipotente.

Finalizando con la última estrofa, dice *“Somos ese mismo camino / el agua, el fuego / el canto que sacude / la raíz de hierba / que protege contra la muerte”*. El agua como ya hemos dicho se asimila al inicio de los tiempos, también a lo ginecológico (Durand, 2004) por estar relacionado al vientre y a la mujer; el fuego también hemos dicho que se corresponde al calor tenue del vientre en gestación, como la sangre, que dicen que es fuego dentro del ser humano; agua y fuego conjugados, son vida. Este fragmento entonces habla del conjunto de la vida, el

conjunto del ser humano y la creación, como lo son el fuego y el agua dentro del vientre de la madre. Además está presente el elemento benéfico, la madre protectora, ya que las madres en su regazo protegen contra el daño, su vientre es un resguardo del peligro físico y de los temores psíquicos, del dolor y de la muerte, aunque paradójicamente volver a su vientre signifique morir bajo su propia mano. Si en ella está la vida y está la muerte, también está lo que salva (E. Neumann, 1994), así como el fuego cálido está dentro del vientre, es “*la raíz de hierba / que protege contra la muerte*”, es el talismán benéfico (Durand, 2004).

Vencer el miedo a la muerte no es enfrentarla con espada y coraza, si no metamorfosearla, revestirla de ciclos eternos (Durand, 2004). No es resistirse y negarle, como normalmente suele hacer la cultura y el imaginario occidental, si no aceptarla y ser capaz contrarrestar su energía mortífera, agresiva y desconocida, pues de lo bueno y la vida sabemos mucho, pero de la muerte y lo oscuro poco se sabe. Esa es la gran diferencia entre las formas de conciencias, la manera en cómo nos enfrentamos a la muerte y la vida, como las concebimos; la muerte vista de forma terrorífica y la muerte pasiva. Como ya hemos dicho, el triunfo de la conciencia femenina, por estar bajo el influjo del inconsciente, siempre va a ser el de poder hacer frente a la fatalidad y el filo del tiempo de forma pasiva, sin la lucha, sin resistirse, si no simplemente aceptándola en su lecho.

El arquetipo de la gran madre, entiende y capta el devenir y la muerte como condiciones necesarias del existir, como una unidad eterna, un ciclo perenne que debe aceptarse, comprenderse e interiorizarse, ya que son la misma vida y el final de esta, pero también significa el renacimiento, el comienzo de otra vida y otro ciclo. La conciencia matriarcal, bajo el dominio de la gran madre no separa ni desintegra, o en palabras de Durand (2004) siempre busca el convenio, en este caso el convenio con su otra parte.

Terminamos con la última estrofa del poema *quechua es mi corazón*, que afirma de nuevo el psiquismo pasivo-receptivo de esta conciencia, así como la imagen de la gran madre, como la diosa paridora del mundo.

(...)

Quechua es la tierra madre

a quien pertenecemos,

la que abriga la placenta

y nos pare al mundo,

en una minga de lucha y lunas permanentes.

(Chikangana, 2010, p.97)

3.5 Palabra como creación del mundo.

Lo femenino es en estos cantos la gran labradora de la vida, el pensamiento e incluso la palabra nacen de ella, como lo constata el siguiente fragmento del canto *El alto vuelo de Quintín Lame*; “y de tus aguas de indio broto el mar de tu pensamiento” (Chikangana, 2010, p.25). El agua es el elemento femenino por excelencia, está ligado al inconsciente, a las aguas prenatales, al abismo, a la humedad de la noche, incluso Durand dice que es el elemento más temido, pero también es vida. Entonces así como lo biológico nace de las aguas, lo oscuro y la humedad, así es el pensamiento y la palabra, se forjan en lo profundo del inconsciente. “De tus aguas de indio”, podría asimilarse como, de tu conciencia de indio, o de tu “ser” de agua, “broto el mar de tu pensamiento”, es nació la luz, la sabiduría y por ende la palabra, porque la palabra es pensamiento. Todo nace del *mar* interior, de las aguas del inconsciente, incluso la razón conciencia, no identificada con la cultura yanakuna, pero tan propio de occidente.

Por ejemplo, en el mencionado poema babilónico de la creación *Enuma Elish* dice que cuando nada había sido creado ni nombrado, existían dos Dioses primordiales, estos eran Apsu dios del agua dulce, y Tiamat, diosa de las aguas saladas. Esto nos dice que antes que existiera la creación, ya existía el agua, que era la conciencia, donde aguas de vida y aguas de muerte se conjugaba en un solo ser. Allí nació el pensamiento que antecede a todo, por esa razón la gran madre además de ser la creadora de la vida, es por tanto creadora de la luz del pensamiento, la auténtica diosa de la sabiduría. “La luna es la conciencia que nace, el espíritu como nacido, la luz como parto de la noche. El conocimiento como fruto pertenece a la esencia de la conciencia matriarcal” (Neumann, 1994, p. 83).

Ponemos de manifiesto esta sentencia de Neumann, para demostrar que tanto lo biológico como lo psíquico, nacen del inconsciente. La luna aquí se muestra como parida de la noche, la luz nacida de la oscuridad. Y a su vez la luna recordemos que es representante de la conciencia matriarcal, que a la vez es vástago del inconsciente. Así de igual forma es el conocimiento, la palabra en este caso, frutos de la noche, de las aguas de la conciencia madre, como lo expresa la primera estrofa del poema *soy un cantor*, “*soy un cantor en esta tierra / y busco palabras en el lago que me atraviesa*” (Chikangana, 2010, p. 107).

Por otro lado en el siguiente poema *cantos de la tierra*, en la primera estrofa, la muerte está relacionada a la palabra, es decir la muerte de la palabra es el olvido, la memoria muere cuando se olvida, por eso cantan para recordar, para que la palabra perdure, se renueve, para que se haga la memoria de los ancestros, y también para que la sabiduría de la madre tierra sea transmitida a todos:

(...)

Canto hoy como antes cantaron

como terca semilla que niega a la muerte,

Así como gota que alimenta la fuente (...)

(Chikangana, 2010, p.109)

3.6 Tiempo, danza y fuego.

Una de las manifestaciones del tiempo que más deplora el imaginario occidental, es la caída, ya sea al abismo, a la dentadura del monstruo infernal, a las aguas turbulentas, pero también entre tanto es aún más execrable la caída relacionada con lo estrictamente sexual, a la tentación de la carne y el pecado, encarnados en su totalidad en la imagen de lo femenino y la mujer. Sabemos que la caída para el imaginario occidental ha sido símbolo de condena, no solo en su aspecto temporal relacionado a la muerte, o la decadencia, sino en su aspecto moral y ético. Por ejemplo si analizamos desde el aspecto de la aversión al tiempo y la decrepitud, tenemos en la famosa novela el *Retrato de Dorian Gray*, al personaje protagónico inmerso en esta angustia temporal, por la pérdida de la candidez de la juventud, y que conforme van pasando los años esta angustia también se convierte en un problema de virtud, moral y corrupción, donde lo bueno y lo malo toman un papel imprescindible. Ya que, entre tanto, el tiempo en la cultura occidental es la encarnación de la muerte y la fatalidad.

Pero, en los cantos de *Espíritu de pájaro en pozos de ensueño*, el tiempo no es solo aceptado y transformado, si no esperado y en algunos poemas incluso parece ser deseado con anhelo, esto porque luego de cumplido el ciclo de la vida, pasaran a la posada eterna. Muchos poemas expresan final, desechos, reguero de huesos, huellas de lo cotidiano, como evidencias del filosófico paso del tiempo, y a esto le sigue un sentimiento de melancolía y nostalgia, pero también de esperanza sobre otros nuevos tiempos, sobre nuevas vidas dentro de otros universos, siendo otros seres, o siendo uno junto al ser supremo. Por otra parte, este sentimiento de desazón sobre el tiempo pasado y futuro hace referencia también a la condición en la que se encuentra la etnia yanakuna, a la irrupción de la cultura occidental en sus tierras, y al sufrimiento de los ancestros en manos de los hombres blancos. Definitivamente hay dolor por el pasado imposible de olvidar y por el futuro incierto debido a la mano destructiva del hombre occidental. Aun así estos cantos son cantos también a la resistencia, a la vida, al amor de la madre naturaleza que nos alienta a resistir el sufrimiento, a esperar con fervor el fin de los tiempos oscuros de la condición terrenal y la llegada de la vida eterna.

Unido a esto, encontramos además que el tiempo se encuentra relacionado y conjugado en el vientre de la gran madre, se encuentra entre otras cosas, manipulado por los seres subterráneos, por el inframundo, y la placenta roja. En pocas palabras el tiempo es la misma

muerte, y la misma madre. Este no solo determina el inicio de la vida sino que, como todos sabemos es el único labrador del destino mortal. Y aunque Eros, Cronos, Tanatos (vida, tiempo, muerte) juntos son un mismo ser, el tiempo es el elemento más complejo e indeterminado.

El tiempo no se encuentra representado en el mundo terrenal, y solo se sabe que existe porque existe la muerte, que digamos es su representación física. El tiempo es tan misterioso que solo a través de lo metafísico, de las metáforas y los símbolos, podemos acercarnos a su naturaleza. Sabemos gracias al imaginario mítico, y su extraordinaria forma de asimilar al tiempo, que su naturaleza es circular, repetitiva e inmutable. Cronos primigenio, el tiempo en la tradición órfica griega, fue lo que siempre existió, decíase que era hijo del gran océano primordial, y que separó y dio forma al mundo. Sin embargo, cronos era más que eso, Cronos era la primera conciencia del mundo, que surgió del mar de la inconciencia. El tiempo surgió de la mar de donde todo surge, por tanto es hijo, padre, madre, muerte y vida.

Por otra parte, vemos también en estos cantos una misteriosa relación entre el fuego, la danza y el tiempo. El fuego se presenta como un elemento supremo, mágico y sobretodo musical. El fuego que desciende de los cielos nocturnos y danza al sonido de tambor y flauta. La analogía entre estos dos podría interpretarse por el movimiento que realiza el fuego, moviéndose de un lado a otro, como si realmente bailara, de esta manera lo hace equiparable al tiempo. El movimiento es uno de los fundamentos de la existencia, de la materia, tanto para destrucción como regeneración, tanto para vida, como muerte. Además el tiempo precisamente se cimienta y tiene su sentido en el movimiento, en el fluir, en el ir y venir, como el agua y las estaciones planetarias.

Además de esto encontramos que la danza también es movimiento repetitivo, en este sentido el movimiento es música, ritmo, danza, percusión (ya que el golpe crea ondas y sonido, que a su vez son movimiento), fuego y tiempo. Las ondas dentro del agua son movimiento y el ritmo en el cosmos organiza toda la existencia. Hay un fuego que se produce por golpe, el golpe o choque también genera vibraciones y las vibraciones son en el hinduismo religioso creadores de materia, dan forma a lo amorfo, es decir, la analogía del fuego que danza, es en si el dios que danza y crea movimiento, ritmo, que es a la vez el tiempo, pero también al tiempo que produce los ritmos cósmicos así mismo se autoproduce a él, recordemos que el golpe y frote produce fuego.

La cuestión radica en que no es el fuego el que crea los tiempos, es la música, el sonido, la que crea al fuego, ella lo contiene, por eso los Yanakunas bailan y cantan al fuego, al hijo de la danza. Recordemos que música, es igual a ritmo, a noche, a mujer, a fricción, por tanto a fuego. Esto ratifica aún más la soberanía del arquetipo femenino. La tierra en este caso es la madre procreadora, contiene todos estos atributos en su vientre, fuego, ritmo y tiempo, elementos con los que se concibe vida. En los siguientes poemas vamos a ver las distintas formas en que se concibe la idea del fuego, así como la relación entre éste, la danza y el tiempo.

Fuego

Cuando los colores del atardecer

Han descendido a la tierra

Espíritu de fuego despierta:

con su danza del tiempo ilumina la memoria

calienta la presencia humana

con su voz de jaguar

y en abrazo con el viento.

En el amor del leño seco hay niños de arco iris

destellos de antiguos guerreros

hay sol, estrella, cielo azul, círculo del tiempo

mensajes de vida y muerte.

Eres danza de jaguar y colibrí,

eres vuelo de pájaro en el infinito espacio.

Padre espíritu de fuego,

eres esencia que transforma y purifica,

fuerza, vida, sol que florece eternamente.

(Chikangana, 2010, p.69)

Este canto al fuego se desborda en su significado, el fuego danza y con ella crea el tiempo, “*espíritu de fuego despierta / y con su danza del tiempo ilumina la memoria*”. El fuego aquí se presenta como un espíritu de luz que despierta a la hora del crepúsculo, es espíritu de ascensión, que desciende desde las montañas, recordemos que según Eliade (1957), las montañas se sitúan como el centro del cosmos, como un lugar fuera del tiempo humano que conecta este mundo con el otro, es por excelencia un lugar sagrado. Entonces el espíritu fuego viene desde lo alto, representa lo etéreo, la luz de la vida y del conocimiento.

Siguiendo con el poema *fuego*, en la primera estrofa “*espíritu de fuego despierta / con su danza del tiempo a iluminar la memoria*” esto sugiere que el fuego danza y sostiene los tiempos, es decir, cómo se explicó anteriormente, danzar es perpetuar los ritmos cósmicos, para crear así crear los ciclos y por ende al mismo tiempo y la existencia. Este fenómeno de la danza en relación al ritmo cósmico lo podemos ejemplificar con el significado atribuido al gran dios de la destrucción Shiva, (o dios danzante), que según la mitología hindú, mediante su tambor, crea los ciclos de la vida, y así mismo los destruye, en el sentido del poema danza y fuego son vida. Al igual que el simbolismo de la luna en la conciencia matriarcal, que mediante los ritmos lunares, se redobla, y una veces es macho, otras hembra, unas noches es benéfica y otras maléfica, pero esencialmente lo que la hace transformarse es el ritmo. Como la luna aquí el fuego se redobla, y es fuego benévolo. Luego dice que este fuego ilumina la memoria, es decir trae la luz de la verdad, la auténtica sabiduría. El fuego trae el mensaje divino desde lo alto, por eso es pájaro de luz, ascensión, y por tanto este es un fuego creador, creador de conocimiento.

En la tercera estrofa de este mismo poema *Fuego* dice, “*En el amor del leño seco hay niños de arco iris / destellos de antiguos guerreros / hay sol, estrella, cielo azul, círculo del tiempo / mensajes de vida y muerte*”. Seguimos con el fuego creador y el fuego sabio que trae el mensaje oculto, sobre la vida y la muerte. Como ya hemos dicho el fuego es símbolo de ascensión, de pureza y de la luz de la sabiduría. Pero más que esto, el fuego es un símbolo

mágico, capaz de transformar, de transmutar y de transmutarse, como en los antiguos alquimistas. Padre fuego protege, transforma los tiempos oscuros y tormentosos en tiempos de luz y esperanza, alienta la conciencia y abriga contra el sufrimiento. La luz del conocimiento transforma en este caso la conciencia, con su mensaje divino sobre la vida, el tiempo y la muerte “*hay sol (...) círculo de tiempo y mensaje de vida y muerte*”

(...)

Eres danza de jaguar y colibrí,

eres vuelo de pájaro en el infinito espacio.

Padre espíritu de fuego,

eres esencia que transforma y purifica,

fuerza, vida, sol que florece eternamente.

En esta estrofa final se afirma lo dicho, volvemos al fuego danzante, que crea los ciclos y perpetua el tiempo, en este sentido es fuego engendrador. También es fuego transformador y purificador, que a la vez que cambia trae el mensaje sagrado, el mensaje de sí mismo para la totalidad, es decir toda clase de vida. Otro aspecto importante es que el fuego aquí, como en el poema *seres de liana prodigiosa*, es un espíritu que desciende de los cielos nocturnos, es decir es espíritu hijo de la noche (recordemos lo dicho sobre la luz parida de la oscuridad), esto lo podemos deducir por que la imagen del fuego se presenta como un ser mágico-musical, danzante, protector, creador de vida (muerte) y de conocimiento, y recordemos que en el arquetipo de la gran madre, la conciencia matriarcal es también la auténtica dueña de lo mágico, de los conjuros de la noche, y del misterio de lo biológico, junto con su representante la luna, (Neumann,1994).

Entonces el fuego vendría siendo un atributo o hijo-esposo de la conciencia femenina, es en palabras más sencillas la manifestación masculina de la noche, de la gran madre. Este aspecto lo podemos ver en la imagen del dios egipcio Thot, equivalente del Hermes griego. Thot es un dios creador de la sabiduría, la música, los conjuros, de la magia y a su vez es representante de la

luna, es decir un auténtico representante del aspecto femenino del ser divino, en este caso de la conciencia matriarcal. Lo importante de todo este análisis sobre el elemento de luz, es demostrar que es un redoblamiento más del arquetipo materno, es en esencia ella misma. Ascensión aquí, es igual a descenso, ambos un puente hacia lo absoluto (Durand, 2004).

CONCLUSIÓN.

Con este trabajo buscamos resaltar la importancia de las culturas tradicionales en nuestro país, el magno conocimiento que ocultan sus prácticas culturales, como lo es la oralidad. La poesía de Fredy Chikangana es una muestra de que la conciencia ancestral aún no ha muerto, de que es posible unir dos conciencias en apariencia opuestas y distintas. La poesía de este autor nos invita a reconciliarnos con nuestro pasado indígena, a reconciliarnos con la gran madre, tanto a nivel de conciencia, como lo es el inconsciente femenino, como con su representante físico, la madre tierra. Estos cantos son de la madre tierra y para la madre tierra, pero también son cantos a la conciencia, a lo inconsciente, a lo otro que vive dentro de nosotros y que fue condenado al olvido. Por esta razón fue de gran importancia abordar las mencionadas teorías, para poder así entender el espíritu indígena, como es su forma de pensar y entender el mundo, íntimamente arraigada al pasado primitivo y a la gran madre.

Mediante las teorías del psicoanálisis de Jung, la hermenéutica de Neumann y el análisis antropológico de Durand sobre las culturas del mundo, dimos cuenta de la existencia del arquetipo de la gran madre en los cantos del oralizador Fredy Chikangana, explicando a fondo que esto se debe a que la etnia Yanakuna, por ser una cultura ancestral heredada de los Incas, se rige aún por el inconsciente femenino. Resultado de este influjo, la visión del mundo que se reviste de poesía en estos cantos, es de unión y reconciliación de los opuestos, de respeto por los dos principios cósmicos, por la totalidad, por el doble que vive en nosotros, por el macrocosmo y el microcosmos, y así poder llegar a ser un solo ser. También busca que aceptemos la inevitable muerte, el paso del tiempo, que entendamos como opera el mundo, y que todo se rige por el ciclo divino. Esta es la naturaleza del arquetipo de la gran madre, que aunque es peligro y arrebató, es armonía y estabilidad.

Creemos que esta poesía representa el espíritu indígena en su totalidad, en su esencia más pura, espiritual y humana. Es una producción artística de gran valor literario y humano, que ayuda al enriquecimiento de nuestra cultura, a que conozcamos y entendamos nuestras raíces indígenas de las cuales nos sentimos ajenos. Esta poesía no solo contribuye al enriquecimiento del patrimonio artístico, cultural y social de Colombia, si no que ayuda a que la cultura yanakuna

sea exaltada y valorada de muchas maneras, que su legado ancestral sea reivindicado y perpetuado, para que viva eternamente en nuestra memoria.

De muchas formas los cantos no solo son la voz de dolor e ira de los indígenas por las injusticias a las que han sido sometidos, no que su rabia va más allá de ellos mismos, su dolor es algo que trasciende la carne, y que se aferra justo en el alma. El dolor por el sufrimiento de la madre tierra, por la naturaleza profanada y mutilada, por sus tierras sagradas manchadas con sangre indígena. Sin embargo aún hay espacio para ovacionar a esta gran madre tierra, para hablar de su amor, de la pasión con que los creó, de las maravillas de la creación que les otorga, del fuego divino que calienta sus hogares, de las mariposas de colores, y del misterio de las noches. Estos son cantos a la vida, a la eternidad, a la humanidad, a la resistencia, a la belleza, cantos que sin duda guardan muchas más enseñanzas de las que pudimos descubrir y muchos más secretos por descifrar.

Esperamos con la realización de este trabajo alentar a seguir investigando dentro de estas tierras con tanto por explorar, a estos senderos místicos, en estos sagrados cantos que nos conectan con nuestro pasado, cuando éramos cercanos a la divinidad, cuando escuchábamos la voz del espíritu supremo en los bosques y cielos del mundo, cuando éramos uno solo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Abello G., G. (2015). *La poética del agua en la poesía de Wiñay Malky / Fredy Chikangana: una aproximación a la oralitura indígena del Macizo colombiano* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/15938/AbelloGoisGabrielaDelMar2015.pdf?sequence=1>
- Aguirre B., G. (1992). *El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- Arcila J., P., y Taborda C., K. (2016). *La oralitura: un espacio para pensar con el corazón*. (Tesis de pregrado). Universidad tecnológica de Pereira, Pereira.
- Arias, A., Carcamo – Huechante, L. y Del Valle Escalante, E. (2012). Literaturas de Abya Yala. *Lasaforum*, XLIII, (1): 7 – 10
- Armstrong, K. (2005). *Breve historia del Mito*. Barcelona: Salamandra, S.A.
- Chikangana, F. (2013). Oralitura como un viaje a la memoria. En Lepe, L. M. (Ed.) *Oralidad y Escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. (pp. 75 – 97). México D.F.: Palabras de Vuelta.
- (2010). *Espíritu de Pájaro en pozos del Ensueño*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- De Friedemann, N. (Ed.). (1997). Las dos orillas del río. En *Etnopoesía del agua. Amazonia y Litoral Pacífico*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Durand, G. (2004). *Estructuras Antropológicas del Imaginario*. México: Fondo de cultura económica.
- Eliade, M. (1957). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.

- El penante. (8 de marzo del 2016). *Enuma Elish* (texto completo). Bogotá: E-Cultura Group.
Recuperado de: <https://educacion.elpensante.com/enuma-elish-texto-completo/>
- Freja de la Hoz, A. (2015). *La literatura Oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y Caribe colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fulcanelli. (1993). *El misterio de las catedrales*. Barcelona: Debolsillo.
- Galindo C., M., García L., C. y Valencia C., J. (2003). *Mitos y leyendas de Colombia: tradición indígena y campesina*. Bogotá: Intermedio editores / Círculo de Lectores.
- Hillman, J. (1994). El sueño y el inframundo. En *Arquetipos y símbolos colectivos*. Ortiz O., A. (Ed.). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Barcelona: Anthropos.
- Julien, N. (2008). *Enciclopedia de Mitos*. España: SWING.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos en inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- López G., C. (Julio de 1999). “La construcción de la casa Yanacona”. Etnicidad y transformación del espacio social en el Macizo colombiano. *Revista de antropología y sociología*. (1), 42 – 53. Recuperado de: [http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes0\(1\)_5.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes0(1)_5.pdf)
- Neumann, E. (1994). La Conciencia Matriarcal y la luna. En *Arquetipos y símbolos colectivos*. Ortiz O., A. (Ed.), *Arquetipos y Símbolos Colectivos*. (pp. 45 - 96) Barcelona: Anthropos.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Otto, Rudolf. (2009). *Ensayo sobre lo numinoso*. Madrid: Editorial Trotta.
- Pineda B., A. (2009). Tradición o canon: hacia una historia posible de la literatura. *Estudios de literatura colombiana*, (25) 125 – 133.

- Pizarro, A. (2009). Temas de historiografía latinoamericana del siglo XX. En Vallejo M., O. y Laverde O., A. (Ed.), *Una visión histórica de la literatura colombiana. Cuadernos de trabajo I*. (pp. 147 – 158). Medellín: La carreta editores.
- Ricoeur, P. (2000). *Del texto a la acción*. Argentina: Fondo de cultura económica.
- Rocha V., M. (2012). *Palabras mayores Palabras vivas. Tradiciones mítico-literarias en Colombia*. Bogotá: Ed. Taurus.
- (2013). Oralituras y literaturas Indígenas en Colombia: de las Constitución de 1991 a la Ley de lenguas de 2010. *A contracorriente*, 10 (3), 74 – 107.
- Saldarriaga V., M. (diciembre, 1999). *Los hijos de la gran Diosa*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Scholem, G. (1994). El bien y el mal en la cábala. En *Arquetipos y símbolos colectivos*. Ortiz O., A. (pp. 97 - 133). Barcelona: Anthropos.
- Tumbo, L. (2014). *Ipx kwet peku'j. Alrededor de la Tulpa*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Vargas P., C. (marzo 14 de 2013). Tras los ecos de una semilla. Una mirada a tres casos de la poesía indígena en Colombia. *Estudios de literatura colombiana*, 32, 103 – 119
- Valle Escalante, E. (2013). Teorizando las literaturas indígenas. *A contracorriente*. 10 (3), 1 – 20.
- Vallejo M, O. y Laverde O., A. (2009). *Una visión histórica de la literatura colombiana: elementos para la discusión. Cuadernos de trabajo I*. Medellín: La carreta editores.
- Watchel, N. (1971). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530 – 1570)*. Madrid: Alianza.
- Zambrano., C.V. (1993). *Hombres de páramo y montaña, los Yanaconas del Macizo colombiano*. Bogotá: Instituto colombiano de antropología. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/hombres/indice.htm>

————— (2000). Mito y etnicidad entre los Yanaconas del Macizo colombiano. *Mitológicas*.
15, 19 – 35. Recuperado de: <http://www.casadelcauca.org/wp->

BIBLIOGRAFÍA.

Aldana M., A. y Atencia S., J. (2012). *Anlisis hermenéutico de la expresión homoerotica en los adoradores de la luna, de Jaime Mnarrique Ardila*. (Tesis de pregrado). Universidad de Cartagena, Cartagena.

Almazan, Ángel. (1 de mayo de 2013). La gran madre como arquetipo en Erich Neumann [mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://jungmundoimaginal.blogspot.com.co/2013/05/la-gran-madre-como-arquetipo-en-erich.html>

Aristóteles. (1875). *Metafísica Aristóteles*. Madrid: Biblioteca filosófica.

Eliade, M. (1993). *Cosmología y alquimia babilónicas*. Barcelona: Paidós.

————— (1994). *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Ediciones Altaya S.A.

————— (1972). *Tratado de historia de las religiones*. México: Ediciones Era

Ferraris, M. (2000). *La hermenéutica*. México: Taurus.

Maglia, G. y Moñino, Y. (2015). Oralitura de San Basilio de Palenque: temas europeos, africanos y criollos. *Cuadernos de literatura*, 19 (38), 171 – 201

Medina M., P. (Ed.). (2013). *Maestros que hacen historia. Tejedores de sentido: entre voces, silencios y memorias*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Niño, H. (1978). *Literatura de Colombia aborígen*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.

Platón, (1998). *Diálogos Platón*. Bogotá: Panamericana.

Rayuela Cosmocomica. (23 de agosto de 2008). El doble en la literatura [mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://larayuelacosmicomica.blogspot.com.co/2008/08/el-doble-en-la-literatura.html>

Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Argentina: Fondo de cultura económica.

Rocha, M. (Ed.). (2010). *Antes el amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Sánchez, G. E. y Molina E., H. (Ed.). (2010). *Documentos para la historia del movimiento indígena contemporáneo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.