

Cuerpo y representación en los rituales chamánicos yanomami *

ACUÑA DELGADO, ÁNGEL
Universidad de Granada, España
e-mail: acuna@ugr.es

RESUMEN

Se presenta aquí los resultados del trabajo realizado sobre las implicaciones que el cuerpo posee en el ritual chamánico dentro de las comunidades yanomami de Mabetiteri y Mamashatioteri, ubicadas ambas en el Alto río Ocamo, estado Amazonas, Venezuela. En primer lugar planteamos la construcción social y cultural del cuerpo en movimiento; para seguidamente ubicar y delimitar el marco conceptual acerca de la concepción de la persona yanomami, la noción de *hékura* y de *shapori*. Seguidamente ofrecemos una descripción sobre el proceso del *hékuramou*, en donde el cuerpo ocupa un papel central como medio de representación y centramos la atención en la eficacia simbólica del ritual chamánico, orientado generalmente hacia la adivinación y la curación, en base al papel que, entre otros elementos, juega el cuerpo como vehículo de transformación y encarnación de seres sobrenaturales.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo, representación, chamanismo, ritual, yanomami.

The depiction of the human body in shamanic rites amongst the yanomami tribes

ABSTRACT

This paper presents the findings of research on the significance that human body movements convey in shamanic rituals amongst the Mabetiteri and Mamashatioteri communities of the Yanomami people located on the Alto Rio Ocamo in the State of Amazonas in Venezuela. Firstly we discuss the social and cultural paradigms within which the meanings that human body movement imply are conceived. We then establish the conceptualization of the persona by the Yanomami under categories known as *hékura* and *shapori*. We then go on to describe *hékuramou*, through which the body takes on a central role as the agent of manifestation of a power that is an effective cause rather than a physical. The shamanic ritual is usually oriented toward divination and healing, processes that are based on the part the body plays as a vehicle of transformation and incarnation for supernatural beings.

KEY WORDS: body, manifestation, shamanism, ritual, yanomami

* Recibido: 12-01-2009. Aceptado: 19-02-2009

1. Planteamiento de la cuestión

La construcción cultural del cuerpo constituye un tema de estudio aplicable a cualquier grupo humano, sin excepción, dado que todos tenemos y somos cuerpo y la cultura es el principal atributo de la especie; sin embargo, aunque cada grupo social posea sus propias técnicas corporales y su manera singular de dotarlas de contenido práctico y simbólico, existen en la actualidad pueblos estrechamente apegados a la naturaleza, con escaso desarrollo de satisfactores culturales de tipo artificial (tecnología industrial) impuesto por su modo de vida, y no utilizan la escritura como medio habitual de transmisión/adquisición de conocimientos, las cuales dotan al cuerpo de un enorme sentido comunicativo y hacen que cobre, en comparación con otros grupos, más relevancia aún como instrumento de lenguaje. Es el caso Yanomami, pueblo que despliega mucha imaginación de recursos corporales y motrices en su forma de estar en el mundo.

Las comunidades yanomami viven en la selva tropical húmeda, ocupan un territorio que se extiende a ambos lados de la frontera entre Venezuela y Brasil, aunque más de la mitad de la población se encuentra del lado venezolano, en los estados Amazonas y Bolívar. El grupo étnico Yanomami está dividido, desde un punto de vista lingüístico en cuatro subgrupos: los Yanomami, que viven esencialmente en el estado Amazonas de Venezuela; los Yanoman, asentados en Brasil; los Sanema y los Yanam, que se encuentran más al norte (estado Bolívar) y se distribuyen entre Venezuela y Brasil (Mattei Muller, 2007). Juntos constituyen la familia lingüística yanomami (o Yanoama), conocidos inicialmente como Waica, Guaharibos, Shamataari, Shiriana, etc., antes de que fuera utilizada su propia autodenominación. El término “yanomami” significa “ser humano”.

Aun siendo en este momento uno de los pueblos más aislados del planeta, han atraído la atención de muchos antropólogos culturales y físicos, así como cineastas, y posiblemente sea en

estos momentos de los que más etnografía y documentos audiovisuales se ha generado. El cuerpo, sin embargo, aunque se ha estudiado a fondo desde un punto de vista biológico (somatotipos, dermatoglifos, grupos sanguíneos, etc.) (Neel, 1978) y se haya referenciado en muchos aspectos de la cultura material (alimentación, trabajo, descanso, manualidades, etc.) y no material (danza, juego, lucha, gestualidad en la interacción, rituales, etc.) (Barandiarán, 1965; Cocco, 1972; Chagnon, 1968; Lizot, [1976] 1978; Chiappino; 2003, Alés, 2003), no se ha llegado a profundizar ni a tratar de manera sistemática, ni como principal centro de atención desde una perspectiva socio-cultural.

En base al trabajo de campo desarrollado en las comunidades de Mabetitheri y Mamashatiotheri (río Ocamo) durante los meses de noviembre-diciembre de 2004 y enero-febrero de 2006, nos centraremos aquí en una contingencia que ha ocupado el interés de muchos autores, y de la que mucho se ha escrito, para reflexionar sobre ella desde la óptica corporal, nos referimos al chamanismo. Básicamente, las preguntas que se van a tratar de responder son las siguientes: ¿Qué papel ocupa el cuerpo en la acción chamánica? ¿Cómo se usa, con qué intención y qué efectos produce? ¿Cómo a través del cuerpo en movimiento se representa el drama de la enfermedad? ¿Cómo favorece la comunicación interpersonal y de éstas con los seres sobrenaturales? ¿Cómo se convierte en un agente esencial para propiciar la eficacia simbólica? Antes de ello, no obstante, será preciso hacer algunas aclaraciones sobre el contexto etnográfico, así como caracterizar y justificar la acción chamánica en sí misma dentro de ese escenario.

2. Contexto etnográfico y conceptos básicos

En territorio venezolano, según el censo indígena nacional 2001, los Yanomami suman un total de 12.234 miembros, lo que supone un 2.2% de la población indígena venezolana, de los cuales 12.019 viven en área rural y 215 en área urbana; cifras ofi-

ciales que no parece ajustarse a la realidad, ya que se estima que puede haber algo más de 23.000 (Allais, 2003). El aislamiento geográfico, apartados de los centros urbanos y suburbanos de influencia criolla, y la independencia general sobre los misioneros ha permitido a los Yanomami mantener la solidez cultural que los caracteriza, aunque, no todos se encuentran en la misma situación, existiendo un margen de diversidad interna en cuanto al proceso de aculturación.

En la orilla del cauce medio del río Ocamo la comunidad de Mabetitheri contaba con 66 personas (31 varones y 35 féminas), y a una hora de camino, río abajo, la comunidad de Mamas-hathiotheri, de reciente creación, sumaba 12 personas (6 varones y 6 féminas); cifras (tomadas en enero de 2006) nada estables de un año para otro, dado que el movimiento de población y los procesos de fusión y fisión son una constante.

Ambas comunidades mantienen el estilo de vida que caracteriza en este momento a los pobladores yanomami de la región. Poseen una economía de subsistencia basada en la horticultura del conuco, de donde obtienen plátano, yuca, ocumo, caña de azúcar, maíz, entre otros productos; así como en la pesca, la caza y la recolección silvestre. La dieta es variada, aunque también se conocen períodos de hambruna. La práctica del intercambio por trueque es muy común como forma de transacción no sólo económica sino también social, ya que se prestan servicios; mientras que el comercio con el exterior es prácticamente inexistente. El *shapono* o casa comunal circular ha sido suplantada aquí por viviendas familiares cerradas dispuestas circularmente en torno a una plazoleta central. La vida social es intensa, la mayor parte del tiempo se está dentro del *shapono* y diariamente se producen reuniones de hombres para conversar e insuflar *yopo*, y efectuar actos de curación.

Aunque no es tan frecuente como, al parecer, ocurría hace una generación atrás, a lo largo del ciclo anual, las familias salen

del *shapono* para hacer *wayumi* por espacio de una o varias semanas; en ese tiempo construyen un cobertizo en el lugar elegido, alejado del *shapono* central, para vivir de la recolección de los frutos de temporada, así como de la caza y la pesca, práctica que alivia la sobreexplotación del mismo terreno y mitiga así el impacto ecológico.

Se trata de una sociedad igualitaria, y muy poco estratificada; al margen de las diferencias de género, que son notables en el ejercicio de papeles sociales, sólo existen dos tipos de personas que sobresalen del resto: el *pata* o jefe de la comunidad y el *shapori* o chamán, que es el único que posee una tarea especializada en relación con la salud y la enfermedad¹. El hombre tiene encomendadas generalmente las tareas de abastecimiento y producción de alimentos, construye el *shapono*, fabrica armas y es quien va a la guerra cuando se genera. La mujer también participa en parte del abastecimiento, fabrica utensilios de cestería y se ocupa especialmente de la crianza y la preparación de alimentos. Hombre y mujer, no obstante, conocen lo necesario para sobrevivir de manera autosuficiente en caso de encontrarse solos en la selva, la autonomía de funcionamiento se aprende desde muy corta edad.

Dentro de la mitología, los actuales Yanomami provienen de la Tercera Humanidad o Creación y son los descendientes y herederos culturales de *Omawë* u *Omao*, héroe creador y benefactor cultural en los tiempos mitológicos, que junto a su hermano *Soao* o *Yoawë* (pareja primordial) sobrevivió a la inundación de las aguas por haber subido a la cima del monte *Moiyokëki*, lugar de origen de la Tercera Creación donde surgió, después del diluvio, la humanidad actual, diferenciada en hombres y mujeres, animales y *hékuras* (Eguillor García, 1984). Según el mito de la Primera Humanidad o Creación, los Yanomami descendieron de la sangre de *Piriporiwë*, convertida en luna en su intento de huída al cielo, tras haber sido flechado por *Suhirinaríwë*, su esposo. De esa sangre sólo surgieron hombres guerreros (*waitheri*) (Eguillor

García, 1984: 138-140). La Segunda Humanidad se conoce como el mito de “el hombre de la pantorrilla preñada”, en cuanto que *Shiaporiwë* se abrió un hueco en la pantorrilla y le pidió a *Kanoporiwë* que le eyaculara adentro, la descendencia estuvo constituida por mujeres que formaron pareja con los varones yanomami ya existentes y crearon familia (Eguillor García, 1984).

Entre los principales valores reconocidos por los Yanomami destacan ser *waitheri*, es decir, guerrero, valiente, bravo, estoico, con capacidad de sacrificio y de aguante ante el combate; y ser generoso, compartir con los demás, desprendido de los objetos materiales, no mezquino.

En la concepción de la persona existen tres nociones básicas a la que es preciso unir una cuarta como complementaria y esencial al mismo tiempo:

1. El *noreshi* o *noneshi* es el espíritu inmortal o verdadero Yo (Barandiarán, 1965), que retorna con los antepasados, ascendiendo después de la muerte del cuerpo a la región de las almas, al *shaponopi*. Ascensión lograda por el fuego de cremación de los huesos, los cuales una vez pulverizados y disueltos en carato de plátano o de yuca son tomados por la comunidad en la celebración del *reahu* para que las virtudes del difunto queden entre todos. El *noreshi* se encuentra ubicado en el esternón, razón por la que los Yanomami se saludan golpeándose con fuerza en el pecho para hacer vibrar sus *noreshi*, y en las luchas ceremoniales se golpean mutuamente el pecho para poner a prueba su fortaleza. Traducido como “sombra” o “imagen”, Lizot (1975: 60) también lo entiende como doble del ser humano que está encarnado en un animal de cierta especie, motivo por el cual el *shapori* debe realizar un *noreshimou* cuando una persona enferma, o sea, imitar (o transformarse en) el doble animal para atraer su *noreshi* extraviado o robado y devolverle la energía.

2. El *no-porepi*, *nobolebé* o *bolé* (“nube”) representa el fuego o calor interno que se genera en la persona y le da vida. Se localiza en el centro del costillar (Barandiarán, 1965: 2).

3. El *toholilí* constituye el “soplo vital”, sustanciado en la respiración como manifestación externa del calor interno. “El *toholilí* calienta la sangre, la carne y los huesos” (Ibíd., 1965: 3).

El *nobolebé* y el *toholilí* se unen al fuego de la cremación y empujan con su aire caliente al *noreshi* (Yo inmortal) para que suba al cielo al encuentro con *Omawë* y los antepasados de su pueblo.

Además de estos tres elementos que conforman la parte espiritual de la persona, hay que señalar uno más que, desde fuera, carga de energía al cuerpo y espíritu pudiéndose introducir en su interior, nos referimos al *hékura* o *híkola* personal.

La concepción metafísica de los *hékuras* es fundamental para entender la religión y la ritualidad yanomami. Cada persona posee su doble totémico, un *hékura* que anima a su *noreshi* y encarna sus cualidades anímicas. Los *hékuras* poseen, sin embargo, una concepción bastante más amplia, dado que se identifica sobre todo como las esencias específicas, “los prototipos de los reinos animal, vegetal y mineral” (Ibíd., 1965: 5). Sería algo así como “el espíritu-energía progenitor de todos los individuos concretos y reales de una misma especie, o, mejor dicho, como la fuente-madre de la energía vital o sustancial específica de cada especie” (Ibíd., 1965: 6). Entre los seres humanos los hombres poseen *hékuras* personales, las mujeres por su parte poseen un *hékura* compartido, representado por “*haanekasá*”, del mundo de las aguas (el otro Yo de la mujer yanomami), siendo la nutria su doble totémico, y son los *shaporis* (chamanes) los especialistas socialmente reconocidos para que se comuniquen con ellos.

La relación y el conocimiento de los *hékuras* es fundamental en el tratamiento de la enfermedad, y en la interpretación de cualquier acontecimiento, elemento básico en la cosmovisión

yanomami. Prácticamente cada especie animal, vegetal, fenómeno cósmico o meteorológico, tiene su *hékura*: *maspe* (piapoco o tucán), *monó* (armadillo pequeño), *okó* (cangrejo), *olalá* (corroncho o pez bocón), *koshiló* (el fuego), *periporiwë* (la luna), *motokeriwë* (el sol), *sosó* (sapo), *kironani* (jaguar), *kusumí* (chicharra sagrada), *tilodí* (zamuro real). Cada *hékura* al ser llamado entra y sale del cuerpo del *shapori* por una determinada parte (dedos de las manos, de los pies, costado, cabeza, etc.), instalándose en su pecho. Cada chamán dispone de una serie de *hékuras* auxiliares o aliados que reúne en su pecho para la curación, siendo necesario disponer de un *hékura* personal fuerte para resistir el peso de los *hékuras* que convoque. Cada *hékura* tiene un cierto grado de poder, encabezando la jerarquía el *tilodí*, encarnado en el zamuro real.

El *hekuramou*, la acción de relacionarse con los *hékuras*, dirigida por el *shapori*, lejos de ser extraordinaria, acontece prácticamente a diario, e incluso varias veces al día. El *shapori* no sólo tiene una gran responsabilidad sino también una enorme tarea, el oficio es absorbente y su dedicación plena, lo cual lo cubre de gran prestigio. Las condiciones de vida y la particular visión del mundo yanomami justifican la vigencia e insistencia en el *hékuramou*: las dolencias y enfermedades con distinto grado de importancia son un hecho permanente, sobre todo entre niños muy pequeños y personas mayores, problemas de salud siempre atribuíbles a causas sobrenaturales. Pero además del interés terapéutico, la relación con los *hékuras* se convierte asimismo en excusa para la interacción social, en un motivo para pasar el rato, compartir y transportarse con el *yopo* (enteógeno elaborado con la semilla de *ebena* que procede del árbol *Andrenanthera* Peregrina mezclada con la corteza del árbol *Elizabeth Princeps* o *yokoana*).

3. Hekuramou: cuerpo y representación

De entre todos los rituales yanomami con intervención chamánica, el *hékuramou* es el realizado con más frecuencia, el término expresa la idea de actuar para atraer a los *hékuras*, y la actuación pone en escena una serie de recursos corporales (danza, escenificación, pintura, ornamentación) y lingüísticos (discursos, conversaciones, cantos, sonidos onomatopéyicos) suficientemente persuasivos para lograr su cometido.

Durante las dos estancias que permanecemos en las comunidades de Mabetitheri y Mamashatiotheri, todos los días, de manera invariable se realizó al menos un *hékuramou*, y en muchos casos dos y tres durante el día y la noche. De manera regular, pasado el medio día, de vuelta ya los hombres de su actividad en el conuco, o de la caza o pesca, se procede a la reunión varonil para pasar el rato, dos o tres horas, tomando *yopo*; en ese intervalo, lo normal es que aparezca alguna persona con dolencias que está recibiendo el tratamiento del *shapori* o solicita su ayuda por primera vez. En otros casos la reunión se realiza expresamente para curar a algún necesitado de manera urgente. Cada *shapono* o comunidad cuenta por lo común con al menos un *shapori*, Mabetitheri y Mamashatiotheri contaban cada una con uno, los cuales personalizaban su puesta en escena marcándola con su propio sello; no obstante, sea como sea, el *hékuramou* se ajusta de forma general al siguiente proceso en su desarrollo:

1. El *shapori* prepara el *yopo* mezclando con las manos las semillas de *ebena* con las cenizas de *yokoana* hasta hacer una pasta que luego tostará en una chapa al fuego hasta dejar un fino polvo oscuro color café. La elaboración completa dura aproximadamente una hora.

2. Llegada de los asistentes al *shapono* de reunión y colocación en círculo, sentados en cuclillas. El *shapori* se coloca en un lugar central junto al *yopo* y con el *makohiro* (carrizo insuflador) sopla con fuerza una o dos veces *yopo* a las fosas nasales de todo

hombre que se le acerque con esa intención. Inmediatamente, la reacción de la persona enyopada es de golpearse el pecho, espalda, nalgas, rascarse la cabeza, tener arcadas, vómitos; a partir de ahí el moqueo y salivación será constante hasta el final del acto²; con la mirada perdida por la borrachera se coloca en cuclillas en su posición con el *pee* (tabaco liado con ceniza) bajo el labio inferior³. Todo ello se produce sin que los asistentes dejen de conversar, normalmente de manera distendida entre ellos.

3. Una vez todos han tomado al menos una dosis de *yopo*, al *shapori* se le administran tres, cuatro o más dosis seguidas y comienza su representación en la que conjuga la palabra con el gesto para convocar a los *hékuras* y hacerlos visibles a todos, así como para entretener a los allí presentes. El protocolo de cada *shapori*, salvo casos extraordinarios, viene a ser el mismo, ya que convoca a los *hékuras* auxiliares con los que se halla familiarizado; en tal sentido produce gestos y sonidos que imitan al pájaro mosca, al mono aullador, a la paloma torcaz, al armadillo, la garza, etc.; cada uno de ellos se irá introduciendo en su interior por una región de su cuerpo hasta instalarse en el pecho. Escenifica el lugar de donde viene y el viaje que ha de hacer hasta encontrarlos en tierras lejanas, atravesando el monte, los ríos, el aire; con gran maestría gesticula con el rostro, lo contrae y lo expande, eleva las cejas, abre los párpados, frunce el entrecejo, enseña los dientes, dando así muestra de miedo, alegría, enfado, tristeza, etc., según el caso. Produce danzas miméticas; adopta de continuo posiciones características con las piernas semiflexionadas, el tronco inclinado adelante, mira a uno y otro lado con curiosidad o asombro, con un brazo estirado señala con el dedo hacia la puerta o una sombra en la pared, apoya su mano sobre su frente a modo de visera y otea el horizonte; son todas ellas gestoformas muy comunes, al igual que el sonido *bbrrrrrbrrrrrrbrrrrrr* que evoca la intrusión de espíritus maléficos en el poblado, que hay que expulsar; y otros sonidos propios del animal o espíritu que represen-

ta, exclamaciones, explosiones de risa, entonaciones de voz. En muchas ocasiones, cuando el caso, por su gravedad, así lo exige, ha de atraer al *hékura* sol y para ello ha de subir alto y viajar por la vía láctea, con el riesgo de acabar abrasado por el intenso calor; o sortear las flechas que le lanzan los *hékuras* enemigos, combatir con ellos; o soportar en su pecho el peso de los *hékuras* más poderosos como el jaguar, la tortuga morrocoy o el zamuro real; encarna fuerzas cósmicas como el trueno, la luna o el sol. Como prueba del peligro que corre, con frecuencia el *shapori* cae al suelo abatido, inmóvil por un momento, como muerto, pero de nuevo regresa para continuar su función.

La pintura corporal u *oni* (con el rojo que simboliza la vida y el negro que simboliza la muerte) y los ornamentos o *pauxi* (brazaletes, corona de plumas, cola de mono, plumón) que en muchos casos lleva el *shapori*, constituye una réplica de la belleza y colorido del mundo de los *hékuras*, y, junto con el uso de algunos implementos como el arco y las flechas, o los cestos que cargan las mujeres, le dará más visibilidad y veracidad a su acción, representará mejor el aspecto de los *hékuras* y al mismo tiempo será mejor observado dentro del mundo invisible en el que se sumerge. Los atavíos y dibujos corporales por tanto hace que se extienda la imagen del *shapori* más allá de los límites de su propio cuerpo, para percibir y evocar la belleza de lo invisible, de los *hékuras*, favorece su viaje chamánico y tiene un carácter transformatorio.

4. Con los *hékuras* ya en su interior o en proceso aún de llamada, el *shapori* se dirige a la persona enferma, colocada en el centro o en un lugar del círculo que forman los asistentes (sentada en cuclillas, tumbada en el chinchorro o sujeta en brazos de la madre), y orienta su acción hacia ella: la mira, le sonrío, la toca, le cubre la cabeza y la frente con las manos al tiempo que diagnostica las causas del mal, le simula golpes en la parte del cuerpo dolorida, le presiona el vientre con las manos y simula atrapar algo, la soba, le chupa el pecho o los párpados y escupe en el suelo lo suc-

cionado, le frota los ojos y aprieta los puños hasta agarrar el mal de dentro que expulsa fuera del poblado o hacia el interior de la tierra con gesto enérgico de manos, de dentro a fuera, de arriba a abajo, con la palma de las manos hacia el suelo, acompañado todo ello de gritos, contundentes: taíííí. La gestoforma se acompaña de discursos y cantos dirigidos al enfermo y al público. Entre los relatos contados por el *shapori* de Mamashatiotheri reproducimos el dirigido a una mujer con fuertes dolores en el cuerpo, supuestamente envenenada o embrujada por un chamán enemigo:

“Mithonow, mathowë, mathowë, pëmaki ta mathowë
Cantemos, cantemos cuando vienen los brujos, cantemos.
Yamaki wai yayoyoikë yamakawai yayoyoikë
Cuando nos llegaron los brujos vivimos bien con él.
Ruwaruwaka, ruwaruwakë shapori këpenie iraaniiheiha ruwakë
Córrela, córrela cuando los brujos disparan tigre, córrelas.
Kaawë, kaawë apia hipë no wishapi watori kaawë
Los brujos viven por el río, los animales viven con árbol grande.
Yomikiki, yomikiki katarowëtheri yamaki mi oni yomikiki
Los cerros Katarowë son muy bonito, los brujos son cara pintao y
adorno.
[...]
Haiyee, haiyee hoko sikitaa maimaikee shapoyoma wape kahupemi
Cuando viene bailando los brujos mueven adornos de palma y las
plumas de picaflor.
Yauwake, yauwake, mamokori sipe wayuni pashori pepe yauwake
Los marimonda cuando los brujos flechan con los curare los monos
desmayan.
Wayo, weyoke, weyo weyoke. Ira kea purimake shapori kepenie
watoshe a tiyei
Los hékura tejen piel de tigre y adornan plumas de guacharaca para
bailar.
Utititi, utititi watoshe kea utititi hapori kepe heyoa uhutiwe reikape-
re
Los hékura tentan tejidos una corona de piel de tigre Ira.
Uuu, uuu iwa ke shiha hurari pepe shoayotoma nopatapere reahumo-
nowei
Antiguamente Nopatapi hacían fiesta con la mierda de babo.

[...]
Iroroi, iroroi hékura kēpē paushipi kumatokiha peithopä
Los brujos vienen bailando en el cerro Kumato, el hékura grita.
Shoapo, shoapo hei the hete patarē rerepieka yathemamoka
En el cielo hay hékura, roba alma y mata gente, quema alma.
Aaha, aaha, aaha, paharitoya hékura pe gahipi nore kiripoye
Soy hékura, mi nombre es pajarito, mi casa puro cerro alto.
Yeti, yeti, yeti, pororoa hikire yeti
Soy brujo estoy borrachando cuando estoy así me canta bien.
Awerike, aweriki, ni nare yapita aweriprayo
Tengo que cortar y botar enfermedad y los hékura laban el cuerpo.
[...]"

(Transcripción y traducción de Basilio Reyes, yanomami de Ocamo, 28-01-2006)

Los momentos de máxima tensión en los que se invoca a los *hékuras* y el enfermo cobra todo el protagonismo se alternan con conversaciones distendidas entre el *shapori* y los asistentes, en donde no faltan las risas; el mito se socializa, el mitodrama se convierte en sociodrama (Fossi, 1995) y todos los presentes participan de la acción, del *hékuramou*, interpretan, aportan su visión de los acontecimientos, describen síntomas de la enfermedad, los asistentes no sólo asienten con un “*auí*” el relato del *shapori* sobre la causa del mal, de la enfermedad, sino que dicen lo que vieron, cuentan lo que piensan, participan de la acción curativa en un ejercicio de catarsis colectiva dirigido por el *shapori*, en el que no se deja de tomar *yopo*, administrado ya libremente por parejas a voluntad propia, cada cual se acerca, carga el *makohiro* y se lo lleva a alguien para que le sople, o bien alguien toma la iniciativa de cargar el carrizo y dirigirse al lugar de cada uno para soplarle.

A veces, cuando el problema tiene difícil solución son dos o más *shaporis* los que se turnan en la acción o actúan al unísono. De otro modo, si algún día no aparece ningún enfermo que curar, circunstancia rara, el ritual no cambia significativamente su estructura, el *shapori* convoca igual a los *hékuras* para proteger al *shapono* o limpiarlo de algún mal.

5. Después de tres, cuatro, cinco o más horas seguidas de *hékuramou*, cuando el *shapori* lo considera oportuno concluye el acto, lo cual no indica que el enfermo está definitivamente curado, ya que lo normal es que requiera de varias sesiones para sanar, para recobrar la energía o el principio vital que le falta. En cada representación, por la intensidad que se produce, el *shapori* gasta una buena dosis de energía, pero se ha de emplear a fondo para obtener credibilidad y eficacia en su acción. La función del *shapori* es crucial para aliviar el dolor, la enfermedad y la muerte, en un ambiente físicamente duro para la subsistencia, aislado, sin apoyo exterior, y socialmente conflictivo, cargado de sospechas y en donde nada acontece por azar.

Quienes se hallan fuera del círculo del *yopo*, aunque dentro de la casa, mujeres y niños sobre todo, se dedican a lo habitual, sin que el *hekuramou* exija solemnidad o dejación de ciertas labores; al margen del círculo los comportamientos son variados: unas se abanicán, pleitan palma, tejen cesto, cocinan al fuego, se mecen en el chinchorro, los niños juegan, los perros se pelean, y nada altera el desarrollo ritual.

4. La eficacia simbólica a través del cuerpo

A través de la representación corporal, el *shapori* transmite su experiencia de lo numinoso, a través de signos no verbales y verbales comunica a los presentes y hace comprender una realidad encubierta. Con su representación el *shapori* no pretende imitar sino transformarse en el ser o acontecimiento que evoca, es una manera de encarnar⁴ aquello que expresa. Así lo entiende Lizot al decir:

“Turaewë encarna por turno a diferentes personajes con una mímica de gran artista, sus gestos sobrios caricaturizan exactamente a los animales”. [...]

Rkùmi puede considerarse como un verdadero chamán. Ensaya sus cantos y baila: él mismo es hékura. [...]

Los chamanes, convertidos en *hékura*, deambulan a través del espacio cósmico para rescatar un alma a los demonios o a los enemigos, [...]" Lizot (1978 [1976]: 127, 128, 163).

Ese efecto transformador que se produce en el oficiante dentro de la acción ritual a través de su puesta en escena, y muy especialmente de la danza, lo observó también Cassirer en un sentido general:

"Participar en un drama mítico no es ninguna mera representación o espectáculo sino que el danzante es el dios, se convierte en el dios. [...] no es ninguna representación meramente imitativa de un suceso sino el suceso mismo y su acontecer inmediato; [...] es un acontecimiento real y efectivo. [...]"

La representación en tanto que presencia, es al mismo tiempo un hacer presente [...]" (Cassirer, 1971: 64, 132).

De manera más específica, sobre la danza en el contexto ritual señaló Sachs igualmente:

"Es en el éxtasis de la danza donde el hombre tiende un puente por sobre el abismo que media entre nuestro mundo y el otro, el reino de los demonios, el de los espíritus, el de Dios. [...] no es un pasatiempo tolerable, sino una actividad muy seria de toda la tribu." (Sachs, 1944: 15).

La danza, los adornos y pintura corporal, la gestualidad son todos ellos vehículos de transformación, a través de los cuales el *shapori* se convierte en los *hékuras* vegetales, animales y celestes que representa; mientras que el *yopo* abre el camino, produce visiones, sensaciones que facilita la percepción de esa otra realidad.

El peligroso viaje que realiza el *shapori* al mundo de los *hékuras* lo hace en solitario, pero se siente acompañado por los suyos que, lejos de ser meros espectadores, participan activamente de la representación, se involucran en ella, se comunican perma-

nementemente con el *shapori*, asienten o niegan sus relatos, se manifiestan ante su trance, hacen que el mitodrama sea compatible con el sociodrama y deje su huella en el imaginario colectivo.

Como bien indica Fossi (1995): “Lo representado transmite una experiencia”. El gesto chamánico traduce una energía interior y puede a la vez suscitar un estado de ánimo en los asistentes. De ese modo, la representación cobra una doble dirección: centrípeta, en lo que respecta a la captación de *hékuras*; y centrífuga, en lo que supone proyectar la imagen sobre el público.

El *hékuramou* como representación mitodramática, por su carácter colectivo y su constante reproducción constituye una válvula de escape por donde liberar temores y animadversión, un aliviadero de tensiones para recuperar o mantener la armonía, el equilibrio con uno mismo, con los demás y con el cosmos. El *shapori* propicia que fluyan fuerzas vitales y los asistentes participan de ellas, están allí, observan y comentan, con un semejante estado de conciencia propiciado por el *yopo* que los vincula y altera por igual. En el *hékuramou* se transmiten y comparten valores éticos, históricos y religiosos, ideas, emociones y comportamientos que son base de la cultura; sus argumentos provienen del universo narrativo del mito y son enriquecidos por la representación teatral. Así se reproduce y refuerza el imaginario colectivo, al igual que se hace con otras formas de representación ceremonial: *reahumou*, *himou*, *wayamou*, etc.⁵ Como proceso de representación y comunicación, el *hékuramou* posee un fin compensatorio orientado a restablecer el equilibrio, la armonía cósmica, y a asegurar una vida satisfactoria en lo individual y colectivo.

La representación opera una transformación en la conciencia y en el ser del actor, del *shapori*, que de manera temporal será *hékura* sin dejar de ser humano⁶, pero al mismo tiempo se transforma también de manera pasajera a la audiencia, el público es transportado en cierto modo a otro espacio y otro tiempo; y

es mediante la participación e implicación del público como la representación cobra fuerza y sentido, ya que a ellos va dirigida; los asistentes son parte activa de la representación. De manera progresiva, el *shapori* introduce al público en la trama de sus actuaciones y provoca un alto grado de interacción por contagio entre todos.

De acuerdo con Chiappino (2003: 40): “El trabajo del chamán establece una continuidad entre las acciones que opera sobre el cuerpo enfermo y las transformaciones somáticas expresadas metafóricamente en su discurso”. Los variados movimientos de manos ejecutados sobre el enfermo: tocar la cara, cráneo, pecho, abdomen, piernas; recorrer distintas partes con un leve roce, agarrar y apretar las manos como si extrajera objetos patógenos del cuerpo enfermo y abrirlas con fuerza orientadas al suelo para expulsarlos; las succiones con la boca sobre los ojos, frente, ombligo, pectoral y otras partes del cuerpo dolorido, escupiendo o regurgitando sobre la tierra el mal extraído; la diversa gestoforma o mímica empleada para atraer a los espíritus auxiliares o *hékur* sobre sí mismo; las continuas repeticiones de los movimientos corporales, unidos a los mismos discursos, están cargados de significados y provocan su efecto sobre el enfermo. El recurso corporal junto con el canto chamánico en sus diferentes formas es crucial en la lógica yanomami como instrumento profiláctico para exorcizar, interrogar, preparar el ambiente, o atraer a los espíritus; es a través de la representación corporal, unida a la palabra, como el *shapori* sirve de modelo al enfermo y vuelve visible lo invisible (los antepasados, las fuerzas malévolas, los elementos cósmicos, los *hékur*) haciendo partícipe a la comunidad; es a través del cuerpo como se afianza la creencia en la validez de su diagnóstico (función adivinatoria) y en su eficacia curativa (función terapéutica).

Desde un punto de vista praxiológico (Parlebas, 2001), la eficacia de la curación se halla en buena medida en la capacidad

que tenga el *shapori* de representar a los *hékuras*, en su verosimilitud; la performance depende de su capacidad de transformación, de contextualizar los episodios y persuadir e involucrar a los asistentes, incluido, claro está, el enfermo; de la credibilidad que ofrezca a través de su puesta en escena, de su gestualidad, de su fuerza expresiva, ya que no sólo vale la palabra. La performance corporal funciona a un triple nivel: 1. representa situaciones, personajes, acontecimientos; 2. expresa emociones, estados anímicos, pensamientos; 3. y transporta a las personas a otros ámbitos, a otra dimensión espacio-temporal. Con el cuerpo se describen acciones paradigmáticas por su carácter sustitutorio cuando reproduce algún personaje o situación concreta; y también sintagmáticas cuando son secuencia de acciones las que forman la trama de significados.

Por otro lado, el costo de la acción no es despreciable, el *shapori* invierte día tras día un gran esfuerzo físico y arriesga su vida al conectar con fuerzas poderosas en el *hékuramou*⁷, pero es su función, la única especializada, y la asume sin dudar, demostrando ante todos poseer los valores más preciados del buen *wai-theri*: fortaleza y valor, así como gran generosidad. De ese modo, el *shapori* durante el *hékuramou*, con su transformación induce a los asistentes a la reflexión; con su transportación satisface a la comunidad de una carencia, previene posibles catástrofes; con su terapia cura enfermedades y restituye el orden en la persona y el grupo; y con su mediación protagónica acrecienta los vínculos, libera tensiones, propicia la evasión mental, reaviva el mito, y favorece la socialización. Todo ello marcado por una estricta dominancia masculina, en donde la mujer sólo participa como paciente en la curación.

El *shapori*, utilizando un término de Goffman (1987), emplea el “método del dramaturgo” para dar credibilidad a su acción ritual, reproduce de modo teatral la realidad oculta para hacerla visible y entendible a todos. A través de su gestualidad genera un

auténtico discurso kinésico⁸, un lenguaje bien cuidado cargado de contenido mítico, en donde los colores, los adornos, los implementos, los movimientos rítmicos, los gestos duraderos y los micromomentáneos, todo dice algo de algo. Toda acción por pequeña que sea transmite ideas y emociones. No obstante, la fuerza de la representación dependerá de la implicación de la audiencia, del grado de persuasión y complicidad que se logre para hacerla partícipe del drama, con la ayuda siempre presente del *yopo* que predispone un singular estado de ánimo.

El *hékuramou*, como costumbre, como “hábitus” (Bourdieu, [1980] 1991), refleja una buena parte del ser yanomami, de su fortaleza y su temor; genera, transmite conocimientos y sentimientos, y arraiga a sus actores en la tradición. El *shapori*, por su parte, como oficiante, por su permanente actividad, encarna además su papel, enraíza el mito en la representación, lo inserta en su piel, más allá de la propia acción ritual, como se desprende de su mirada penetrante, a veces serena y a veces desafiante, diferentes a otras miradas; mirada y gestos que hacen entender, como decía Eco (1975) que, aunque el lenguaje oral es el artificio semiótico más potente que existe, la expresión corporal alcanza espacios de significados a donde no llega el habla.

5. Notas

- ¹ Ligados al ámbito de la salud, Barandiarán (1965: 13-15) distingue también al *lahalá* y al *heiwewan* u hombre murciélago.
- ² Por el efecto causado en mi propio organismo, puedo decir que la fuerza del *yopo* es variable en función de las proporciones de *ebena* y *yokoana* que mezcle el *shapori* en su elaboración. Así pues, si bien en algunos casos el efecto que me causaba tomar dos o tres medias dosis (siempre aproximadamente la mitad que se administraban ellos en cada insuflación) era estrictamente físico (moqueo, salivación, mareo, picor, etc.), en otros casos la administración de tan sólo media dosis me producía un claro efecto alucinógeno. Así describía en el diario de campo el efecto producido por el *yopo* la segunda vez que lo probé: “1. Inmediatamente después del soplo y aún en cuclillas, sentí un fuerte ardor en las fosas nasales. 2. Al ponerme en pie sentí náuseas, mareo, vómito, salivación, moqueo continuo, durante los primeros dos o tres minutos. 3. Ya sentado en el suelo seguía el mareo, la producción de mocos y saliva, a lo que se unió una laxitud corporal o flojera generalizada. 4. Aproximadamente a los cinco minutos y en la penumbra del *shapono*, con los ojos abiertos comencé a verlo todo con una especie de filtro entre anaranjado y amarillo, el corazón me latía muy deprisa (taquicardia), internamente me sentía agitado, pero sin embargo mis movimientos de cabeza, lo único que movía, eran muy lentos y todo transcurría lento a mi alrededor: los gestos de los asistentes y la danza del *shapori*. Su canto penetraba profundamente en mi oído produciendo una sensación muy agradable. Lo más sensacional era que al cerrar los ojos me aparecía y desaparecía la imagen de un naípe que iba acercándose progresivamente para alejarse de pronto, al tiempo que en su interior iban cambiando las caras y cuerpos de personas desconocidas para mí. En una de las esquinas del naípe apareció la figura del demonio en movimiento, tal como se suele dibujar en los libros: personaje con fondo negro, cuernos, rabo y con tridente en una mano. Con los ojos cerrados veía las escenas tan reales como si los tuviera

abiertos. Alternaba los ojos abiertos con los ojos cerrados para cambiar de imagen: el *shapori* danzando en colores anaranjados por un lado, y los naipes con caras y personajes por otro. La sensación fue muy placentera, pero también algo temerosa al no saber qué estaba pasando y hasta dónde podía llegar la taquicardia; sin apenas fuerza para mover una mano me encontraba sentado y recostado contra la pared del *shapono*, viviendo con entusiasmo el momento de hipersensibilidad y alucinación, aunque sin perder nunca la conciencia. Cálculo que en ese estado pasé unos seis o siete minutos, aunque lo noción del tiempo no la tengo muy clara. 5. A partir de un momento cerré los ojos y la imagen del naipe ya había desaparecido, quedaban algunos destellos luminosos en la oscuridad, que luego desaparecerían también. Con los ojos abiertos el color anaranjado permaneció durante unos diez minutos más hasta que todo cobró el color natural. Poco a poco recobré la movilidad de las manos y de todo el cuerpo, siempre relajado. Durante más de dos horas permanecí sentado y luego me tumbé en el chinchorro (hamaca). El ligero mareo, la flojera y una sensación placentera en general me acompañaron durante horas hasta que me dormí.” (Diario de campo, 15/11/2004). En otras toma de *yopo*, el color anaranjado con el que se teñía la realidad fue una constante, sin embargo las imágenes que aparecieron con los ojos cerrados fueron siempre cambiantes.

³ El *pee* lo llevan hombres y mujeres durante todo el día bajo el labio produciendo un ligero efecto narcótico.

⁴ El concepto de encarnación o “embodiment” (Csordas, 1994) resulta muy apropiado para entender la transformación que experimenta el *shapori* en el *hékuramou*.

⁵ La gestualidad unida a la oralidad es una constante en todo proceso de comunicación yanomami; se aprecia de manera clara en el *hékuramou*, y también en los diálogos *himou* y *wayamou*, como señala Alès (2003: 209): “Los Yanomami unen el gesto a la palabra dándose manotazos en los costados, los hombros, las piernas: se golpean tal como golpean a sus interlocutores con las palabras”.

- ⁶ El *shapori* de Mamashatiotheri, hombre de 1.50 m. de estatura, de complexión normal y con una lesión permanente en una pierna que lo hace cojear, en el transcurso del *hékuramou*, en plena representación, visto desde una posición baja (él actúa de pie y el resto permanece sentado en cuclillas), con la energía que despliega en sus ejecuciones y exclamaciones, y con el efecto narcótico o sicodélico del *yopo*, pierde su aspecto habitual y parece efectivamente transformarse en el ser superior o la situación que encarna.
- ⁷ En todo caso resulta arriesgado para el *shapori* sobrepasarse en la incorporación de espíritus auxiliares (*hékuras*) en su propio cuerpo, ya que podría morir al no poder soportar tanto peso. Así lo expresaba Barandiarán (1965: 25): “[...] sería fatal para el *sablí* (chamán) inconsciente pasarse días y días creando su mundo interno de los infinitos *híkola*, porque podría morir aplastado por el peso exorbitante de todos los *híkola* que va introduciendo, ensimismado como puede estar por el llamado y el canto en la intromisión de los *híkola*. [...] aún en los casos más graves de enfermos, el *sablí* no pasa, cantando en el llamado de los *híkola*, más allá de cinco o seis días, para luego obrar intensamente en el último día séptimo, máximo límite señalado para soportar el peso de su mundo interno.” También Lizot (1978 [1976]: 163) observa el peligro que corre el chamán por acercarse a tantos seres sobrenaturales si falla en el intento: “[...] si fracasan, el alma es “comida” y el cuerpo, privado de su energía, de su “centro”, languidece de a poco y finalmente muere.” A pesar de todo, por los hechos observados a través de la propia experiencia de campo, la labor del *shapori* es intensa y raro es el día en el que no organice al menos un *hekuramou*.
- ⁸ Fue Ray Birdwhistell (1952) quien acuñó el término “kinesia” para designar la disciplina encargada de estudiar el lenguaje corporal.

6. Bibliohemerografía

- ALLAIS, María Luisa. 2003. *Población indígena de Venezuela según Censos oficiales* (manuscrito mimeografiado).
- ALÈS, Catherine. 2003. "Función simbólica y organización social. Discursos rituales y política entre los Yanomami". En: C. Alès y J. Chiappino (edits). *Caminos cruzados. Ensayos en Antropología Social, Etnoecología y Etnoeducación*. IRD Éditions/Universidad de Los Andes, GRIAL, Mérida, Venezuela. pp. 197-240.
- BIRDWHISTELL, Ray. 1952. *Introduction to kinesics*. University of Louisville Press.
- BOURDIEU, Pierre. 1991 [1980]. *El sentido práctico*. Taurus, Madrid.
- CASSIRER, Ernst. 1971. *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- CHAGNON, Napoleón. 1968. *The fuerce People*. Holt, Rinehart & Wiston, New York.
- CHIAPPINO, Jean. 2003. "La cura chamánica yanomami y su eficacia". En C. Alès y J. Chiappino (ed.). *Caminos cruzados. Ensayos en Antropología Social, Etnoecología y Etnoeducación*. Mérida: IRD Éditions/Universidad de Los Andes, GRIAL, Mérida. pp. 39-68.
- COCCO, Luís. 1972. *IYEWEI -TERI, Quince años entre los Yanomamos*. Escuela Técnica Popular Don Bosco, Caracas.
- CSORDAS, J. Thomas. 1994. Introduction: the Body as Representation and Being-in-the-world. Thomas J. Csordas (ed.). *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge Studies in Medical Anthropology, Cambridge.

- ECO, Humberto. 1975. *La estructura ausente*. Lumen, Barcelona.
- EGUILLOR GARCÍA, María Isabel. 1984. *Yopo, Shamanes y Hékuraras: Aspectos fenomenológicos del mundo sagrado Yanomami*. Editorial Salesiana, Caracas.
- FOSSI, Luís Eduardo. 1995. *Ceremonial y adornos sagrados. Acercamiento a la dinámica de la teatralidad en los principales rituales Yanomami del Alto Orinoco*. (Tesis de Licenciatura en Artes). Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, Caracas.
- GOFFMAN, Irving. 1987. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, Buenos Aires.
- LIZOT, Jacques. 1975. *El hombre de la pantorrilla preñada y otros mitos Yanomami*. Fundación La Salle de Ciencias Naturales, Caracas
- 1978 [1976]. *El círculo de los fuegos*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- MATTEI-MULLER, M.C. 2007. *Lengua y cultura Yanomami. Diccionario Ilustrado Yanomami – Español / Español – Yanomami*. Edición propia, Caracas.
- NEEL, James V. 1978. The population structure of an Amerindian Tribe, the Yanomama. *Annual review of genetics*, vol. 12: 365-413
- PARLEBAS, Pierre. 2001. *Juegos, deportes y sociedad. Léxico de praxiología motriz*. Paidotribo, Barcelona.
- SACHS, Curt. 1944. *Historia Universal de la Danza*. Centurión, Buenos Aires.