

La súpay-lancha de Fitzcarraldo (Herzog y las mitologías amazónicas)*



Enrique Flores

Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En su libro *La conquista de lo inútil*, relacionado con la filmación de *Fitzcarraldo*, Werner Herzog registra los detalles de una empresa que llevó varios años de trabajo en una extensa zona de la Amazonía peruana. No se trata, como dice él mismo, del diario de una filmación, sino de un texto marcado por la alucinación y una rara intensidad poética –una *visión*–, que en mi análisis vinculo con las mitologías de los indios *shipibos*, en las riberas del Ucayali, y con las *visiones* mitológicas del barco de vapor demoníaco: la *súpay-lancha* de Fitzcarrald. La genealogía fantasmagórica culmina, por fin, con la revisión de un mito de los indios piro –la historia de Sangama– que articula la visión del *steamer* mitológico con lo que podemos designar como la puesta en escena o performance de una *audición* chamánica alucinatoria.

Palabras clave

Amazonía
Mitología
Conquista
Chamanismo
Alucinación

Abstract

In his book *The Conquest of the Useless*, related to the filming of *Fitzcarraldo*, Werner Herzog records the details of his experience in a several years working in a wide area of the Peruvian Amazon. It is not, as he himself declares, the diary of a film but a text marked by a rare poetic intensity –a *vision*– and hallucination. My research explores the relations of the “steamer’s imagination” with the mythologies of the Shipibo Indians in the banks of the Ucayali: the mythical demonic visions of the *súpay-lancha* or the steamboat of Fitzcarrald. This phantasmagorical genealogy culminates with the revision of a myth of the Piro Indians –the history of Sangama– that articulates the vision of the mythological steamer with what might be called the performance or the *mise-en-scène* of a shamanic hallucinatory *audition*.

Key words

Amazonia
Mythology
Conquest
Shamanism
Hallucination

* Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto “*Adugo biri: etnopoéticas*” (exp. IN401514), con el apoyo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM.

Resumo

Palavras-chave

Amazônia
Mitologia
Conquista
Xamanismo
Alucinação

Em seu livro *La conquista de lo inútil*, relacionado com as filmagens de *Fitzcarrald*, Werner Herzog registra os detalhes de uma empresa que levou vários anos de trabalho em uma grande área da Amazônia peruana. Não é, como ele próprio diz, do diário de uma filmagem, mas de um texto marcado por alucinações e intensidade poética –uma visão–, que em minha análise vinculo com as mitologias dos índios *shipibas* nas margens do Ucayali, e com as visões mitológicas do barco a vapor demoníaco: a *súpay*-lancha de Fitzcarrald. A genealogia fantasmagórica termina, finalmente, com a revisão de um mito dos índios piro –a história de Sangama– que articula a visão do steamer mitológico com o que nós designamos como a encenação ou performance de uma *audição* xamânica alucinatória.

De la “visión” de Herzog al imaginario shipibo

“Se apoderó de mí una visión: la imagen de un enorme barco de vapor en una montaña”. Así comienza la *Conquista de lo inútil* (Herzog, 2012: 5),¹ menos un diario o “informe de rodaje” de *Fitzcarrald* que una bitácora de navegación, como apunta Herzog en su prólogo escrito un cuarto de siglo después. O “más bien paisajes interiores, nacidos del delirio de la selva”; aunque “tampoco de eso estoy seguro”, dice en enero del 2004 (3). Una *visión*. La palabra recuerda la tradición “visionaria” del romanticismo alemán: esta enorme carga de sueños” (7). “*Burden of dreams*”, expresada en el lenguaje de los conquistadores o los colonialistas de la expansión y la explotación, pero siempre con voz lírica. Una lengua extraña “en la estrofa de un poema *ajeno*” (8): “Y yo, como en la estrofa de un poema en una lengua *extranjera* que no entiendo, estoy allí, profundamente asustado” (5).

Suena la voz de Caruso, que acalla todo chillido de los animales de la selva y extingue el canto de los pájaros, porque en este paisaje inacabado y abandonado por Dios en un arrebató de ira, los pájaros no cantan, sino que gritan de dolor [...], los árboles se yerguen en este mundo irreal, en una miseria irreal. (5)

“Se apoderó de mí una visión...”. Al grado de que Herzog llega a preguntarse: “¿Por qué no interpretar yo mismo a Fitzcarrald? Me atrevería a hacerlo, porque mi proyecto y el del personaje se han vuelto idénticos” (150). Algo psiquiátrico emerge del fondo de esta visión: “una especie de ataque” nocturno, algo a la vez “tan vívido y físico que no he encontrado el valor para describirlo, pues temo que suponga algo más que sonambulismo” (134): “Por un momento se apoderó de mí la sensación de que mi trabajo, mi visión, me destruirían [...], si mi visión no me habría destruido ya” (64). El visionario es víctima de su visión, como en la ceguera visionaria o la “locura griega y trágica”, esa locura que viene de los dioses: *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece*. “Lo que me proponía era completamente imposible, impensable, dictado por la locura”: “pero yo veo algo que los demás no ven” (251). “Querían disuadirme de arrastrar el barco por encima de la montaña, protegerme de mi propia locura: ¿no podría reescribir el guión de forma que Fitzcarrald no tuviera que remolcar el barco por la montaña?” (268). “Kinski gritó que yo era un demente y lo que me proponía, un crimen”. “Pero [...] yo estaba allí al servicio de otra visión” (257).

La visión surge de un fondo inconsciente, tiene un lugar en la memoria, de retorno de lo reprimido, una fuente onírica: “Me pareció tener ya una imagen crepuscular del lugar, como surgida de lo profundo de la memoria, como si ya hubiera estado ahí alguna vez, pero me estuve preguntando un buen rato si no la habría visitado en sueños” (105). “Si eso no se entiende, la historia se pierde” (135). “¿Alguien ha oído suspirar a las piedras?”, pregunta Herzog en el acto de contemplar el río –ese “río sin

1. Todas las citas de Herzog provienen de su libro *Conquista de lo inútil* (2012), citado en la bibliografía. Se indican entre paréntesis los números de páginas.

pausa—. Y trepado a punta de machete, “en el punto más alto entre los ríos”, sobre “las copas humeantes de los árboles” y la plataforma que presidirá el izarse del barco sobre la selva y la montaña, el cineasta tiene una sensación de éxtasis –mientras la selva calla, “como si contuviera la respiración”–.

Impiedad, *crueledad*. Izar el barco por encima de la selva es, como apunta Herzog, una *metáfora*. “¿Metáfora de qué?. Dije que eso no lo sabía, sólo que era una gran metáfora. Que quizá no era más que una imagen que dormita en todos nosotros” (225).

Pero, más allá de la visión, más allá de los sueños y los arquetipos, lo metafórico o lo simbólico, está *lo real*, lo verdaderamente imposible en su concreción impiadosa, cruel. Es el *pongo*, la puerta del abismo de los ríos, el barco de vapor que simboliza, en la visión sumergida de Herzog –y también en la epopeya de los “barones caucheros”, sus masacres y expoliaciones–, la irrupción destructora y visionaria del capitalismo colonial, de su espíritu empresarial, con su violencia arrasadora y soñadora, llevada más allá de sus límites por la visión de un barco en la montaña, más allá de la naturaleza: una *sobrenaturalidad*. La apertura de *otro real*, los puentes de lo “surreal”, los monstruos y la mitología. Porque “el barco es un *monstruo*” (257). Un monstruoso animal “duplicado” en un “doble” mágico, como una bestia anfibia y antropófaga, o como la ballena de Jonás. Y es la máquina como *animal*. O “un animal prehistórico dormido” (288). Queda pendiente el deslizamiento del barco hacia el Urubamba. Crecen rumores de que el río crece de manera desmedida: de que el barco puede moverse por sí mismo sobre el fondo resbaladizo sin que pudiera frenarse “ni con amarras de acero”, o que el río creciera tanto que alcanzara la quilla “y se llevara al barco consigo” (308-309). Todo es viviente. Al tocar el agua, la nave se inclina y amenaza “zozobrar y hundirse”, “como si se revolcara en un sueño caótico y febril” (310). Ya casi sumergida, se endereza. Y no adviene una sensación de triunfo. “No sentí ningún dolor, ninguna alegría, ninguna excitación, ninguna felicidad, no oí ningún sonido ni espiré de alivio. Sólo la conciencia de haber hecho algo totalmente inútil, o más exactamente, de haber penetrado en la profundidad de su reino misterioso” (311).

*

En un ensayo titulado “Fitzcarrald, mitología en tres fases”, Óscar Calavia se refería a las “viejas gestas de los caucheros”, con sus “variantes modernas del *pishtaco* o el *sacacaramba*”; hablaba de una “mitología colonial” –la fantástica “seducción de los salvajes por la música o por el gramófono [...], Orfeo domesticando a las fieras con su lira”– y de los “planes prometeicos” de los caucheros; de “la mitología local de la Amazonia” y de “la mitología europea sobre la selva”: “una y otra obsesionadas por el barco”, “un barco medio fantasma, dotado de [...] vida y voluntad propia, a veces un monstruo devorador de sí mismo” (3-4). Aludía, en fin, a Carlos Fermín Fitzcarrald, “héroe patriótico”, “rey del caucho”, asimilado “como Amacegua o ‘dios blanco’ por parte de los indios” (5-6). Hablaba de la “mitología amazónica” de Herzog, una mitología “personal, pero perfectamente amazónica”, y de una “galería de fantasmas”, pues fue “con la ayuda de un vasto grupo de verdaderos indios asháninka” (1) que emprendió Herzog la *encarnación* del mito: “la misma etnia de los que habían colaborado con Fitzcarrald muchas décadas antes”, que aún vivían sus mitos y aún usaban sus antiguos atuendos y pinturas (4). Y ahí estaban las mitologías indígenas, como al final del libro de Pablo Cingolani, *Nación culebra: una mística de la Amazonia* –“Moby Dick en el Tambopata”–: “¿Una ballena en el Tambopata? ¿Sería blanca?” (2012: 167).

En una síntesis magnífica y erudita –*Amazonia. El río tiene voces*–, Ana Pizarro traza un “mapa de navegación” inmerso en el “imaginario” amazónico: “el agua, en donde habita el bufeo”; la “Madre de la selva” y la “Madre del agua”. Y en su cartografía añade:

Mucha gente ha visto lanchas fantasmas que viajan de noche y se sumergen en el agua. Se habla de vapores que usan leña o que tienen motores. Los *yacurunas* o bufeos manejan las lanchas que tienen luces y llevan personas o animales. Según la tradición indígena son boas inmensas. Los cocamas dicen que es la *Purahua*, 'Madre del río'. En quichua es la *Súpay-lancha* ('Lancha-demonio'). En la lengua shipibo del Ucayali central se llama *Acurón*. Si uno se le acerca, la lancha fantasma puede causar enfermedad o parálisis. (2009: 224)²

2. Pizarro se refiere a la obra de Jaime Regan: *Hacia la tierra sin mal*, que citamos por su 3ª ed. (2011: 146).

Esa embarcación multiforme traspasa, aunque Herzog no lo sepa, su "visión", subordinándola a mitos o arquetipos que desconoce, como si se incorporara –se hiciera *cuero* en el almacén o en los desplazamientos imposibles del barco, en su duplicación, *humo* en sus máquinas de vapor–, convertida en prueba iniciática, ajustada al poder de los chamanes, los vegetalistas: su *alucinación*. Ciro Alegría habla de ese "barco fantasma": "Por los lentos ríos amazónicos navega un barco fantasma [...], extrañamente iluminado por luces rojas, tal si en su interior hubiese un incendio [...]. Sus tripulantes son bufeos vueltos hombres" (2006: 95-96). Ahora bien, la aparición de ese barco "encantado" en la mitología amazónica se aparea fantasmagóricamente con la presencia histórica, y *real*, del hermano de Fitzcarrald: *Delfín Fitzcarrald*, cuya muerte describe César Calvo en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* a partir del testimonio del expedicionario Zacarías Valdez. "Ya sabrás cómo murió, de qué manera fue ajusticiado", dice el hechicero:

– Hasta ahora recuerdo la crueldad de Fitzcarrald y de sus mercenarios. Y de sólo pensar que aquellos genocidas eran hombres, hasta hoy, por momentos, me dan ganas de nacionalizarme culebra, o palo-sangre, o piedra de quebrada [...]. El día justo, a la hora justa, [los asesinos, dos *awakas*] se desnudaron y entraron al río Mishawa. Como quien entra bajo un mosquitero, así entraron al río y se fueron tranquilos, caminando por el fondo de piedras. Aparecieron en el río Purús. Allí ajusticiaron a Delfín Fitzcarrald, volvieron a meterse bajo el río, regresaron andando, sin mojarse, bien tranquilos. (2011: 252)

Pero volvamos a la mitología amazónica y a los relatos míticos de los shipibo. El trabajo de recopilación de la etnóloga y psicóloga Pierrette Bertrand-Ricoverti, *Mythes de l'Amazonie. Une traversée de l'imaginaire shipibo* (2005). Aquí los papeles se invierten: la "Gente del Agua" visualiza al hombre como "predador" y el pescador que protagoniza el relato es raptado y encerrado "en el vientre del *Acurón*", enorme "barco fantástico" donde los genios del agua aprisionan a aquellos que arponean a sus familiares. Es Ronin, la "Gran Anaconda", "guardián por excelencia de la fertilidad de las aguas". Apunta la etnóloga:

Las descripciones que los autóctonos nos hicieron de esa embarcación fantástica no deja de recordar las exploraciones del Ucayali, cuando los barcos de vapor remontaban el gran río y sus afluentes. La primera expedición tuvo lugar en 1866 y la comandaron Tavera y West; la de Carlos Fermín Fitzcarrald, inmortalizada por la película de Werner Herzog, en 1890. (2005: 88, n. 70)

El relato, titulado "De la gente de la tierra y de las aguas", habla de un joven pescador envidiado por un brujo que decide hechizarlo, arrastrándolo al fondo de las aguas: "Aquel joven, ay, había llegado al mar", adonde no alcanza el poder de los chamanes. El brujo lo había hecho prisionero: "Ya sabes, en ese barco grande lleno de genios del agua que llaman *Acurón*" (89). El navío expoliador de Fitzcarrald se ha transformado en una máquina mitológica, que en lugar de arrasar a su paso, como el barco de vapor, las selvas y los ríos –con sus habitantes animales, espirituales y humanos–, esclaviza y castiga a los "predadores", convirtiendo al *mueraya* –brujo o chamán– en "capitán" del *Acurón* mítico que altera o restablece con sus gestos y palabras rituales los equilibrios cósmicos: "*Madre del Agua*" de los relatos shipibo, vigilante de la vida y "la fertilidad de las aguas" (54-55).

El gran navío destructor de los caucheros va a transformarse en una gran barca fertilizadora, proveedora y multiplicadora de peces, alimentadora de los ríos: “Fue así como el delfín riquísimo pobló el Gran Río de nuevos peces del mar y de los ríos desconocidos” (93). El vientre fecundo de esa bestia mítica no únicamente es una antítesis de los barcos de vapor caucheros sino, al mismo tiempo, una prefiguración, un anticipo de la energía de la *visión* de Herzog, como si el mito, fecundador y destructor, engendrara y devorara a un tiempo a sus avatares: Fitzcarrald y *Fitzcarraldo*.

Una última versión mítica del *Acurón* o vapor fantasma, esta vez mestiza, es la del *vegetalista* y pintor amazónico Pablo Amaringo. En su “visión” número 14, “Espíritus de la selva”, aparece la “Madre del Agua” o Yakumama, una gran culebra semejante a la anaconda que, de acuerdo con la mitología amazónica, mide hasta 50 metros:

En el río, entre las grandes olas, podemos ver una gran Yakumama, que a veces se transforma en un barco de vapor. Sobre ella, con centelleantes rayos de fuego emanando de su cabeza, está el *sumiruna* [o chamán], un hombre capaz de entrar en las aguas como fuera la cosa más sencilla del mundo. (1991: 38)

Yakumama se transforma en “un barco de vapor” –“a *steamer*”–, dice Amaringo. Pero en otra visión, la número 20, el navío recibe otro nombre “esotérico”, *Aceropunta*:

La visión muestra al gran barco de vapor *Aceropunta*. Es un barco realmente esotérico que sólo puede ser visto bajo una muy fuerte *mareación*, cuando lo invoca un *ícaro* bien cantado. Así es como se aparece; asombra ver cómo llega de una gran distancia, produciendo un sonido electrificante cuando nos alcanza. Su misión es viajar alrededor del mundo, visitando a todos los que lo llaman [...]. Se aparece en cualquiera de estas formas, pero siempre con una proa hecha de acero de un blanco resplandeciente. (55)

Como el Yakumama, conducido por un chamán *sumiruna*, es tripulado por “*murayas* y *bancos*”, “doctores”, chamanes alquimistas, sibilas y pitonisas, y navega acompañado de “*huarmi murayas*”, chamanas, “pájaros empleados en la ciencia de los *vegetalistas*”, “pelirrojos (o *Puka-clukchas*) que viajan en la popa”, vigilando “las amarras, para que ningún enemigo cause daño mientras practican sus artes curativas”:

Su tripulación está compuesta de marineros vestidos de blanco, doctores vestidos de violeta, enfermeras vestidas de azul claro, así como hadas, sirenas, sibilas, pitonisas y grandes *murayas* y *bancos*, o chamanes especializados en alta alquimia [...]. En primer plano, vemos la liana de la ayahuasca, gruesa y hermosa. Frente a la escalera, con sus subordinados, está Manuel Huaya, el comandante de la nave, cuando el curandero se prepara para recibirlo. (55)³

Otra visión, la número 48, condensa los rasgos de la “Gran Anaconda” o la culebra Yakumama –con su proa, o su aleta, “hecha de acero de un blanco resplandeciente”– y los cuatro pisos de un *steamer* semejante al construido por Herzog en *Fitzcarraldo*, al barco de vapor *Aceropunta*. Amaringo titula su visión “La pelea del *Aceropunta*” y describe la pugna chamánica entre “los poderes esotéricos del bien y del mal”, “poderes cabalísticos” aliados a una multitud de seres fantásticos, angélicos o demoníacos: el *puma-machaco* o ‘jaguar-serpiente’ –*yana-simpi*, *súpay-machin*, *pelejo fantasma*, *puka-toto*, *pulpo shitanero* o *alipa-tren*; *huitorunas*, *macanun-caballos*, *huishchun runa*, *taksha urman*–. Ceiba: *lupuna blanca*, sílfides y redes mágicas, láseres, pirámides. Sirenas y cerbatanas. *Ailpa-runas*.

3. Manuel Huaya Panduro, muerto en el año 2008, era uno de los líderes del movimiento indígena amazónico.



Lámina 1. Yoransina. Mito shipibo: la barca del sol.

Antes de la “visión” de Herzog, había surgido la del chamán: “pivote ideal y funcional” de la cosmopolítica shipibo, “gran explorador de los espacios cósmicos”, como dice Bertrand-Ricoveri (31). Un *mueraya* es un vidente: ‘hombre que ve’ (34). Y es el *mueraya* Yoransina quien traza este “viaje chamánico bajo la influencia del *Nishí*, la liana alucinógena”:

Yoransina dibuja su visión. Guiado por el chamán primordial, se representa vestido y desnudo, provisto de sus accesorios: la sonaja, la pipa, el recipiente dosificador, la planta de tabaco. Viaja por el aire, sobre el agua y sobre la tierra, donde se cruza con sus aliados, los espíritus dueños de las plantas y los animales. Visita también el otro lado de la tierra, en el país de los *nahuabo*, los extranjeros, donde hay un reloj público y una casa invertida. En la proa del barco que lo lleva se encuentra el pájaro Chishca, compañero privilegiado del chamán. (44)

Otro dibujo mitológico del chamán Yoransina representa al *Acurón* bajo la forma, ya no de un *steamer*, sino de un “*yoshin* acuático monstruoso” que se apresta a tragarse a un pescador en su piragua. No estamos lejos de la ballena de Jonás, o de la figura maldita de la Ballena Blanca –*Whiteness of the Whale*–. “Alrededor, hay otros espíritus del agua” (93).

En el fondo, una sutil “infiltración” de la materia histórica produce, como sugiere Bertrand-Recoveri, una “metabolización” mitológica de los “hechos reales”. El mito



Lámina 2. Yoransina. Mito shipibo: el Acurón.

y su significación se transforman, se politizan [...], se historizan” (34-35, n. 26), un poco a la manera indicada por Carlo Severi en su magnífica obra dedicada a los indios kuna: *La memoria ritual: locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*.

A ese tipo de visiones, a ese tipo de “tradiciones chamánicas” pertenece, en última instancia, la “visión” premonitoria u obsesiva de Werner Herzog. El navío de Fitzcarraldo pertenece a la mitología amazónica, ha sido “devorado” por ella, como la selva devoró los restos del navío de Fitzcarrald, dentro de un juego de transacciones entre lo “antiguo” y lo “extranjero” –el “gringo” o el “blanco”–, inducido por la acción chamánica. “Mitificación del acontecimiento” (38) que marca la profundidad de la herida. Porque el mito “refleja el pensamiento de los autóctonos, su especulación sobre el mundo físico, social y cultural, y la *realidad* de ese mundo” (36), una “necesidad de transigir con los aportes del exterior” y una “resistencia no solamente legendaria sino *real* de los antiguos ‘señores del Ucayali’ ” (35).

Fitzcarraldo y Sangama: lectura chamánica

En la época de la filmación de *Fitzcarraldo*, el antropólogo inglés Peter Gow realizaba un intenso trabajo de campo entre los indios piros, en el Alto Ucayali y en el Madre de Dios. Ahí, fue testigo de las relaciones conflictivas entre los piros y la multitud movilizadora por Herzog para su película, registradas en un capítulo titulado: “La vida en los campos de filmación de Herzog en el Camisea”. Pero lo que interesa recuperar ahora del gran libro de Gow –*An Amazonian Myth and its History* (2001)– es otra visión mitológica de la embarcación de Fitzcarrald, proveniente de “La historia de Sangama”,⁴ narrada a la lingüista y misionera Esther Matteson, del ilv, por el líder piro Morán Zumaeta, primo de Sangama, y analizada minuciosamente por Gow en otro capítulo del libro titulado, muy justamente, “*The Gringos Envisioned*” (191 ss.). Sangama fue, dice Gow, “el primer piro que afirmó saber cómo leer” (192), en la época en que los piros vivían sometidos a la esclavitud por deudas con los amos blancos, pero también

4. En lo que sigue, analizo la versión recogida por Matteson y me apoyo en algunos comentarios de Gow.

aparece en el relato como lector o intérprete de los mensajes escritos, enviados por “gente lejana”, que anunciaban proféticamente la llegada, en una embarcación voladora semejante a un aeroplano pero designada también –en la traducción de Matteson– como un *steamer*, un *steamboat* o un barco de vapor en todo semejante a la embarcación de Fitzcarrald y Fitzcarraldo, de gente “muy otra” que los liberaría de sus amos (192). Lo oral, lo escrito, lo histórico y lo mítico se alían en esa otra visión de la “cosmología chamánica”.

El principio de *Sangama* subraya la significación de la lectura, y de la escritura, en la memoria de los piros, vinculándolas al poder real y simbólico de los *patrochi* o patronos:

En los tiempos antiguos, no se conocía la lectura, ningún piro sabía ya leer. Entonces, hubo uno que comenzó, uno que decían que leía. Decían que sabía leer. Decían que hablaba, y abría un libro y leía [...]. Cuando estudiaba, veía cómo movía su boca. Sus ojos se movían, siguiendo las líneas impresas. Lo leía todo, cambiando de página, señalando las letras [...]. El nombre del primero que supo leer era [...] Mtalú. Ese era su nombre. Y otro nombre que tenía era Sangama. Así se llamaba, Sangama. Era el que sabía leer [...]. Leía los papeles que le llevaban [...], el que llaman *periódico*. El papel que nuestro patrón siempre leía, y los que leían otros patronos también se los llevaban. Y también libros, libros con tapas duras, que habían tirado, se los traían y se los daban.⁵

5. Cf. Morán Zumaeta (1965). Traduzco la versión inglesa de Matteson, donde la distinción entre *airplane*, *steamer* y *steamboat* desaparece. “Matteson consistently translates Sangama’s *sky steamboat*’ as ‘*airplane*’, but in Zumaeta’s telling the emphasis is on the outlandish imagery of the *sky steamboat*” (Gow: 196).

Comenzada la lección de lectura de los piros, los hombres se acercaban a Sangama y le preguntaban qué decían esos papeles, esos periódicos, esos libros. Alisándose los pelos que tenía entre el labio y las narices, Sangama leía frunciendo el ceño y aludiendo a lugares del sistema fluvial asociados, como señala Gow, a la industria cauchera, subvirtiéndolos sin embargo con la imagen de un “barco de vapor celestial” –*ten gogne yapachro waporo*–:

Luego dijo: “Ehhhh. Mi Europa. Mi Pará. Mi Manaos. ¡Ah! Sí, sí”, dijo. “Sí, aquí estoy. Todo está bien. Aquí está tu abuela. Está bien. Aquí estoy viviendo todo el tiempo. ¡Ah! ¡Así que es eso! Eso pasó. El gran río. ¡Ah! Viene un barco de vapor. ¡Ah! Traen mercancías” [...]. Se rió. “Ji ji ji ji. Una de sus nietas me escribió a mí”, dijo. Aquí están sus palabras. Dice que viene para acá. Tu nieta dice que viene en el barco de vapor” [...]. Dice que cuando el vapor cruce las aguas van a llegar bienes de los que nunca se ha oído hablar aquí [...]. Luego pasó la hoja, y pasó otra, y pasó otra más. Llegó a la hoja de las pinturas. Siempre hay pinturas de blancos en los papeles. Las miró. “¡Ah!”, dijo. “Llegó esta otra noticia. Hay noticias de Manaos y de Pará. Ahora voy a decirlas”, dijo.

Lo que viene a continuación es una muestra asombrosa de lo que podríamos llamar telegrafía sin hilos –como André Breton en *Apuntar del día*–, escritura automática, dictado de los espíritus, o más precisamente *escansión* chamánica, extrañamente ignorada por Gow:

Así que pasó la hoja y carraspeó. “*Jiiiiiii*”, dijo. Después frunció el ceño y siguió alzando los ojos y moviendo la cabeza. Después hizo una pequeña reverencia y comenzó a leer: “Dice: *Telente. Ten telente. Ten ten ten te telenten telelen ten ten ten ten ten ten ten. Telelenten. Ten ten. Tentelen. Mi Europa. Mi Manaos. Mi Pará. Telententen. Ten ten telelen. Ten tan tan. Tan tan ten telen. Telen. Ten ten telelen. Telen telen telen ten ten ten ten ten. Telelen ten ten ten ten ten*”, leyó.

Después supiró. Siempre suspiraba. “Ah, no puedo hacer muchas palabras que me están diciendo estos extranjeros que viven en [...] Pará”. Eso dijo.

La “lectura” chamánica de Sangama tiene relación con la “invención” invasiva del libro y la escritura occidental, con sus artefactos impresos, pero también telegráficos, con el efecto percutivo de esa *transmisión* –en la que se cifra la lectura de Sangama– que obedece a los ritmos atávicos de una ritualidad “primitiva” compartida por espiritistas y surrealistas:

Telente. Ten telente. Ten ten ten te telenten telelen ten ten ten ten ten ten ten.
 Telententen. Ten ten. Tentelen [...]. Telententen. Ten ten telelen. Ten tan tan. Tan tan ten telen. Telen. Ten ten telelen. Telen telen telen ten ten ten ten ten.

...

Telente.
 Ten telente.
 Ten ten ten te telenten telelen ten ten ten ten ten ten ten.
 Telententen.
 Ten ten.

[...]

Tentelen.
 Telententen.
 Ten ten telelen.
 Ten tan tan.
 Tan tan ten telen.
 Telen.
 Ten ten telelen.
 Telen telen telen ten ten ten ten ten.

“Después suspiró”, sigue contando el narrador. “Siempre suspiraba”. El elemento *físico* del canto, iba a decir, aunque se trate de una narración, prevalece así en esos suspiros. Pues, como en los cantos chamánicos, prevalece el acto de la articulación, las palabras a las que el emisor (o *transmisor*) les sirve únicamente de *vehículo* –enunciadas por los espíritus o los “extranjeros”–, imposibles de entender y a veces también de producir: “Ah, no puedo *hacer* muchas palabras que me están diciendo esos extranjeros que viven en [...] Pará”. Uno de los oyentes responde: “¿Qué dice, primo? No entendimos”. Y Sangama se ríe, carraspea, va a *emitir*: “Ji ji ji ji. Espera. Voy a decírtelo [...]. Déjame aclararme la garganta. Je je je”.

Lo que va a emitir es un discurso profético, atravesado, como apunta Gow, no solo por los motivos de la iniciación chamánica sino por una “tensión mesiánica” –“*a messianic strain*”– (2001: 198). Y el *steamer*, o el vapor, el *waporo*, es el vehículo de esa profecía:

Dice que en Pará hay un barco de vapor que viaja por el cielo, y que viene para acá. En su proa hay un perro grande con un collar brillante. Está encadenado e inmovilizado, dice. El perro viaja en la proa del barco. El barco de vapor viaja a través del cielo y la gente viaja ahí, la gente que viene hacia nosotros. Hay gente que le impide venir [...]. Le disparan al vapor alado. Tratan de derribarlo [...].

Telententen telenten ten ten ten ten. Ten ten telelelelen ten ten ten ten ten.

Ustedes son a los que quieren visitar. Están pensando en ustedes. Entonces ustedes tendrán el barco de vapor [...]. La gente de allá me lo dijo [...]. Dicen que algún día vendrá el barco de vapor. Viajará al otro lado, adonde siempre vuela, y algún día

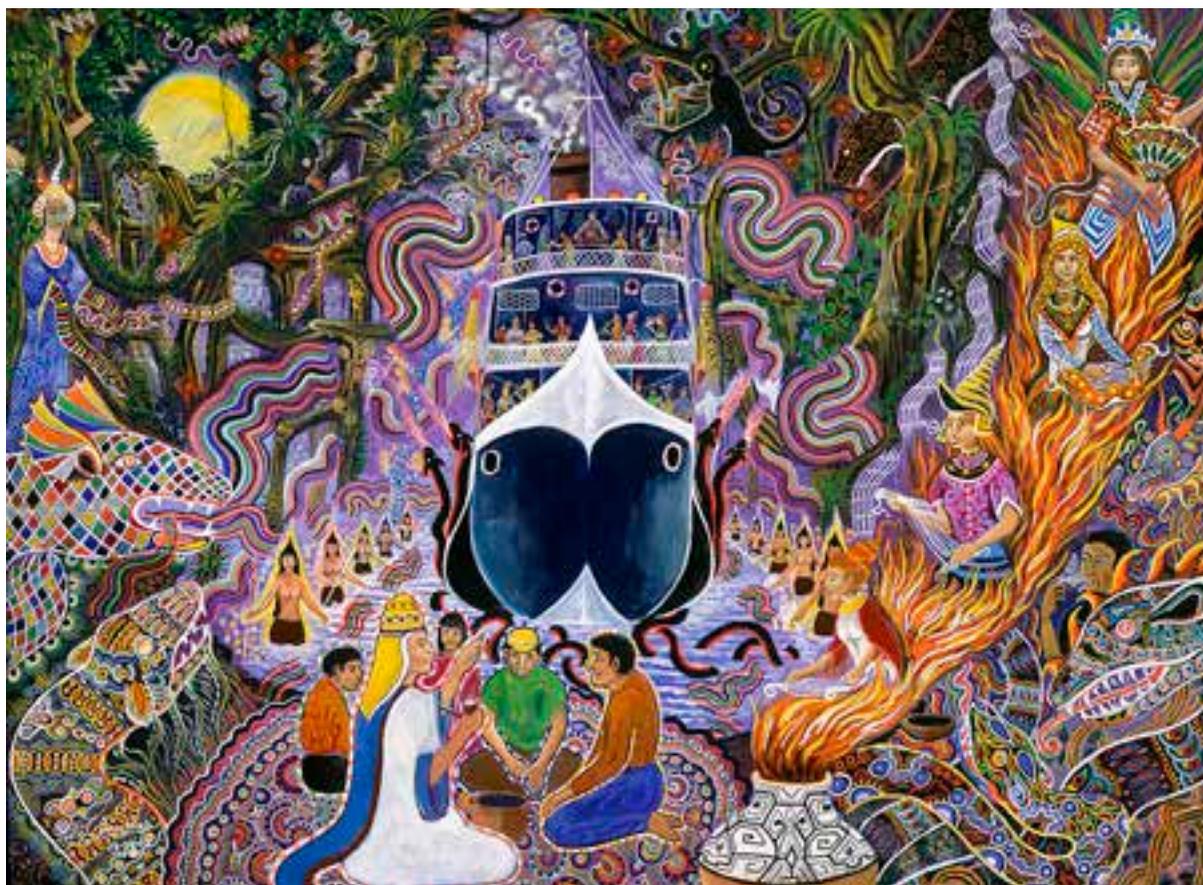


Lámina 3. Pablo Amaringo. Aceropunta.

vendrá acá, dicen. Lo vamos a ver. Tal vez venga a este mismo lugar [...]. “Va a venir pronto”. “El barco de vapor”. Y va a haber gente en él.

El mítico *steamboat* o barco de vapor de los piros –*ten-gogne yapachro waporo*; en el castellano del Ucayali: *lancha*– fue una imagen central en los relatos de esclavitud de los indios piros: el “misterioso poder” de los *patrochi* dependía, según Gow, de la habilidad para traer esas grandes naves, cargadas de “cosas finas”, río arriba por el Amazonas hasta el Urubamba (197). Aunque aquí, como en el mito shipibo, la imagen del vapor mitológico se habría calcado de la imagen de la “canoa del sol” (197): el río a través del cual viajarían los pasajeros del vapor por el cielo es el río por el que viaja el sol en la mitología de la canoa.

La espera mesiánica del barco de vapor de los piros puede contemplarse, es cierto, como una liberación, pero solo si matizamos esta palabra. En realidad, esa expectativa tiene que ver con la llegada anhelada de “bienes”, de “mercancías”, de “riquezas”, especialmente de “ropas” que revisten una significación material y a la vez simbólica. Tras ver el papel, en silencio, Sangama exclama: “¡Ah! Viene un barco de vapor. ¡Ah! Traen mercancías”. “Dice que, cuando el vapor cruce las aguas”, continúa, “van a llegar bienes de los que nunca se ha oído hablar aquí”. Y repite aún: “Oigan lo que dice este papel. Un barco de vapor se acerca. Viene corriente abajo. Dicen que llegará aquí mañana en la mañana, cargando mercancías”. “Cuando llegue la mercancía, toda va ser entregada”. Cuando llegue el barco de vapor, dice Sangama, “se pondrán la ropa que viene con las mercancías”. Y los oyentes contestan: “Eso vamos a hacer cuando llegue la ropa. Nos la vamos a poner”. La ropa es signo de pobreza o de riquezas: “Así nos gustaría ser. Ahora soy así. No uso pantalón ni camisa. Nunca. Nunca me han visto con pantalón, con pantalones de blanco, ni con camisa”, dice Sangama. “Aquí,



Lámina 4. Pablo Amaringo. Lucha del Aceropunta.

siempre ando como una persona pobre, con estas ropas, esta túnica de algodón. Estas ropas”. Finalmente, el tema de la abundancia, de la riqueza, de las ropas y las mercancías que traerá el *steamboat*, sí representa en el fondo el fin de la miseria y la esclavitud, como una utopía:

Nuestro patrón sólo puede hacernos sufrir durante un tiempo, y abusar de nosotros y darnos órdenes, y no darnos nada y dejarnos sin ropa. Cuando el barco llegue, traerá todas las mercancías que puedan desearse: *entonces, en verdad, ya no tendremos patrón*. Siempre recibo cartas que dicen eso [...].

Eso se verá uno de estos días: lo veremos. Entonces acabará la opresión.

“¿Qué significaría para Sangama y para sus oyentes”, pregunta Gow, “ya no tener *patrones?*”. Los *patrochi*, en lengua piro, o *patrones*, en el español del Ucayali, eran, según él, un fenómeno relativamente reciente. Fue en las décadas de 1870 y 1880 cuando los piro fueron arrastrados por la industria cauchera y sometidos a una esclavitud por deudas por los “patrones” caucheros blancos, “y en especial por Carlos Fermín Fitzcarrald, el famoso Rey del Caucho” (Gow, 2001: 198). A juicio de Gow, y de manera análoga a la historia de los shipibo, la esclavitud de los piro no habría sido sencillamente el fruto de una “conquista a sangre y fuego”, sino también –como sus propios informantes insistían, y como lo sugiere la historia de Sangama– “de su deseo de las ‘cosas finas’ de los blancos”, convirtiendo esa esclavitud –cruel, falsamente– en “una condición en la que habrían entrado voluntariamente” (198).

Sin embargo, Gow ofrece una interpretación profunda del universo de las “ropas”. Vestirse con la ropa de los blancos significaba transformarse en ellos, del mismo modo que las “ropas diseñadas-pintadas” –*design-painted clothing*– de los piros (o de los shipibos) les daba la apariencia de jaguares, y les hacía posible vivir míticamente la vida de un grupo de jaguares, experiencia que solo un chamán podía vivir de forma permanente (201). De esa misma manera, vestir la ropa de la gente blanca apuntaba a un deseo de convivencia o a una igualación imaginaria con la “gente blanca de otro tiempo” –invocada en su mitología– por la vía de las transformaciones. Y todo ello se transparenta en las alusiones de Sangama a las “riquezas” transportadas por el “barco de vapor celestial” y en la ingenua declaración de los indios cuando se anuncia la venida del *steamer*: “Eso haremos cuando llegue la ropa. Nos la pondremos”. Así, concluye Gow, “visualmente transformados por las nuevas ropas de estos nuevos hombres blancos, los piros se harían humanos de una manera nueva, a los ojos de la gente blanca. Como dice Sangama, dejarían de ser esclavos, estarían sin jefes” (201-202).

¿Cómo no pensar que esta serie de pasiones y deseos, cicatrices y transformaciones –históricas y mitológicas– se habrían presentado asimismo en la filmación de *Fitzcarrald*, sin que Herzog lo percibiera, pero habiendo sido pensadas por sus colaboradores indígenas? De nuevo, la lectura que hace Gow del relato de Sangama es iluminadora. Aquí, los blancos surgen de una *visión*. Vienen de una “ciudad de milagros”, de una ciudad de “gente blanca” –Manaos, Pará– a la que Sangama se refiere como *paneneko* (“*very much other people*”), es decir, “como un tipo de gente diferente a los patrones blancos locales” (202). Más aún:

Sangama describe la gran ciudad en Europa como *kgyiaklewaklewak-pokchi*, de la raíz verbal *giyaklewata*. ‘hacer milagros, crear milagrosamente’ [‘hacedor de milagros: *kgyiaklewakleru*] [...]. El verbo *giyaklewata* es una intensificación de *kagonchiwata*: ‘practicar el chamanismo’, y alude a los extraordinarios poderes de la acción chamánica. El recuento de Sangama es una versión temprana de la fascinación por el mundo de los *gringos*, con su tecnología y sus fábricas. (202)

Para explicar quiénes son los “otros blancos”, Gow apela a otro relato piro llamado “El mundo del otro lado”, indudablemente conectado con “La historia de Sangama”.⁶ En el segundo relato, nos sumergimos por entero en el ámbito de la travesía del “vapor celestial”: “el otro lado” contrapuesto al mundo de Sangama, “este lado”. Las semejanzas incluirían la lista de pueblos extraños visitados por un barco antes de alcanzar un destino simbolizado en sus riquezas; la expectativa marcada, en un caso, por la espera del *steamer*, y en el otro por la esperanza de arribar al “otro lado”; todo ello en una navegación por un río que transcurre por el cielo, a bordo de la canoa del sol o del vapor cauchero, su doble fantasmal (204-205):

Esto es lo que hicieron nuestros ancestros piros. Viajaron por río, dicen. Fueron por este río, río abajo por el Yami, como llaman al Ucayali. “Vamos a bajar por el río”, dijo el jefe. Ahí vieron los piros a otros grupos mestizos. Le gente oreja de elefante. La gente plátano. La gente piedra. La gente agua. La gente sal. La gente lagarto. Viajaban en una canoa grande y nueva, y llegaron a una orilla.

Entonces, parece que fueron de este mundo al mundo de arriba. Llegaron al lugar en donde los dos mundos se juntan. Parecía que no había a dónde ir, sólo al agujero del sol [...]. Al surgir al otro lado del agujero, vieron amanecer el día.

La belleza de ambos relatos no oculta otros aspectos relacionados, otra vez, con la experiencia de la esclavitud cauchera, y con *Fitzcarrald*. Antes de la llegada de los patrones caucheros, explica Gow, de forma análoga a lo que sucedía con los shipibo, los indios piros se empeñaban en tráficos de largo alcance río abajo por el Ucayali, a

6. Cf. Zacarías Zumaeta: “*The World on the Other Side*”. Como en “*Sankama*”, parto de una versión en inglés.

veces hasta alcanzar el Amazonas. La búsqueda de esas riquezas antes emanadas de sus transacciones, y ahora solo transportadas por los barcos caucheros, se convirtió en esclavitud infinita, en desnudez y en la pobreza descrita por Sangama: transformada o subvertida, a su vez, por la imagen irreal o mitológica del *steamer* anunciado en su relato. La historia de Sangama invertiría el mito del viaje de la canoa solar, en una proyección mesiánica –o una *visión* chamánica– que dejaría vislumbrar en la llegada de un barco de vapor capaz de navegar el río del cielo (o de alzarse sobre la montaña, como en la *visión* de Herzog) el fin de la opresión y la vida sin patrones.

“Ya no era necesario viajar hacia la gente blanca”, dice Gow: esa “otra gente” que vivía más allá del agujero del sol “ahora residía en territorio piro” (2001: 207). La “Tierra sin Mal”, ya “del Mal”, alteraba la mitología: del relato mítico a la escritura chamánica, del tiránico barco de vapor al *steamer* de la salvación. El “otro lado” estaba ya de “este lado”.

*

Al final de esta larga travesía a la que nos ha conducido la *visión* que se le impone a Herzog en *Fitzcarraldo*, parecería que alcanzamos su raíz, la fuente de su emisión y su transmisión: una fuente “auditiva” (lejana y ajena a él, como si la escena crucial se desarrollara en otra parte) que haría surgir la *visión* de la *audición* –si no fuera porque esa misma fuente sonora surge de un acto de lectura visual, aunque también de traducción e interpretación–. Escribir es diseñar, como para los shipibo: para ellos, el dibujo automático *dictado* por la ayahuasca, era semejante a una partitura musical. El diseño es una forma de escritura, apunta Gow: “La palabra usada para ‘letra’ es *toyonga*: ‘trazo, línea del dibujo’ [...]. *Yonchi*, ‘dibujo’ en piro, significa también ‘escritura’, y si hay que distinguir la ‘escritura’ de otras formas de diseño, se dice *kajitu yona*: ‘diseño de los blancos’” (2001: 208). Los “diseños” están emparentados con el chamanismo: son expresiones de los espíritus. Así, en el relato de Sangama “el papel tiene un cuerpo”, una “boca pintada”, una “boca roja” y “labios rojos”, que hablan. “Mírala. Ella me habla. Ella habla”. Habla como hablaba, siglos antes, el “libro” de los franciscanos, o más precisamente, como los indios deseaban que hablara: como habla “un oráculo”, como habla un “hechicero” (2001: 214). Los misioneros habían dejado su sitio a los “patrones”. Y después llegó Herzog, con su *visión* del barco en la montaña –del *steamer* de los caucheros, del barco en ruinas que vendrá–, y los indios se aproximaron a él, lo arrastraron y elevaron, lo habitaron y lo hicieron naufragar, alumbrando una *visión* que acababa en la indiferencia.

La escena secreta, sin embargo, tenía lugar lejos de ahí, años atrás, en la selva. Era una escena de iniciación chamánica, transformada en lección de escritura por Sangama. “Su recuento”, señala Gow, “sólo tiene sentido como una analogía sostenida con el empleo de la ayahuasca” (210). Lo cual se evidencia, como vimos, en la forma del mensaje recibido y en su modo de transmisión, en su lenguaje desconocido y en el *aliento* de su lectura en voz alta –elementos que lo aproximan a los *ícaros* cantados durante los rituales de la ayahuasca–, y se evidencia, más aún, en esos elementos “bajos”, corporales, fisiológicos, estrictamente del dominio de la iniciación *vegetalista* –absolutamente distante de las ensoñaciones idealistas de los espíritus románticos y vinculada, por ejemplo, al estornudo y al escupitajo, al vómito y a la diarrea, al “materialismo bajo” de Bataille o al Teatro de la Crueldad artaudiano–. En este caso, a la *ebriedad* de Sangama en el momento de la transmisión; a su pobreza material y a las burlas a las que es sometido –al final del relato, por ejemplo, cuando un muchachito “revoltoso”, le grita impunemente: “¡Sangama es un mentiroso!”, y se echa un pedo encima de él–; a su *aliento*, al *soplo*, al *carraspeo* onomatopéyico revelador de “la flema mágica de los chamanes, generada”, como recuerda Gow, “por el consumo constante de tabaco fuerte y de alucinógenos” (212-213). La risa misma opera degradando lo

sagrado y regenerándolo, a un tiempo. Pero la expectativa resta, sujeta a una duda que nunca se resolverá sobre la salud mental o la demencia de Sangama, porque la escena mítica es escéptica, e irónica, y no cree en nada de lo que relata, ya sea la espera del *steamboat* o la aniquilación de los “patrones”:

Estaba un poco borracho. Así estaba cuando lo convencí: “Primo, enséñame a leer”. “Muy bien. Como quieras. Si quieres, puedes recibir el papel”, dijo. Luego dijo: “Ven, voy a enseñarte”. Fui junto a él. “Ven, primo”, me dijo. “Inclina tu cabeza. Prepara tu coronilla”. Sopló en el hueco de sus manos y transfirió el aliento a mi coronilla, aclarándose la garganta: “*Jaxxxx. Jaxxx*”. Otra vez cubrió con su aliento mi coronilla, y después mi espalda. Recorrió toda mi espalda con su aliento. “*Jaxxxx*. Mira eso. Hará que seas capaz de leer”, dijo [...]. Yo pensé que iba a enseñarme a leer con los ojos, pero expulsó su aliento y me cubrió con él, transfiriéndolo a mi coronilla, a mi garganta y a mi espalda. Me hizo girar mientras soplabla. “*Jaxx jaxxx*”. Lo introdujo en mi espalda. “*Jaxx jaxxx*”.

Así era Sangama. Era mi primo cruzado, sobrino de mi mamá, pariente de mi mamá. Así que me conocía, y nos conocía a todos. Era un hombre viejo [...]. No olvido lo que dijo hasta el día de hoy. “Algún día tú también sabrás leer”, me dijo. Ahora pienso en él. Lo que dijo se cumplió exactamente. Sus palabras se cumplieron en mí. Gracias a él, sigo tratando de aprender a leer. Fue el primero de nosotros que aprendió a leer... tal vez. No sabemos. No sabemos qué pasaba en su cabeza. Era viejo. Fue la primera persona que nos explicó qué era leer. Nos hizo muy felices. Y todos sabían su nombre como el del único que sabía leer. ¿Cómo sabía? Nadie vio nunca que le enseñaran. Tal vez mentía, tal vez no.

A fin de cuentas, queda el mensaje transmitido –en su lengua secreta original– por Sangama. Lenguaje misterioso: ni español, ni piro. Alguna forma del idioma brasileño, dice Gow, tal vez (210, n.18). Pero *escuchemos* el mensaje transmitido, en trance, por Sangama:

Telente. Ten telente. Ten ten ten te telenten telelen ten ten ten ten ten ten.
Telelenten. Ten ten. Tentelen [...]. Telententen. Ten ten telelen. Ten tan tan. Tan tan ten telen. Telen. Ten ten telelen. Telen telen telen ten ten ten ten ten.

Lengua secreta o lengua de los espíritus, pero también –como señalamos de paso– telegrafía sin hilos, *automatismo*: una lengua mecánica. Lo que escuchamos es, en efecto, el efecto *sonoro* y automático de una lectura que es *escucha en trance* asociada a lo que se ve. Al mecanismo del *steamer*, al *sonido* –hipnótico– de la rueda del barco de vapor cauchero.

Bibliografía

- » Alegría, C. (2006). El barco fantasma. En *Fábulas y leyendas americanas*, pp. 95-98. Caracas, El perro y la rana.
- » Amaringo, P. (1991). *Ayahuasca Visions. The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley, North Atlantic Books. En línea: <<http://www.integralbook.com/wp-content/uploads/2012/03/Amaringo-Pablo-Ayahuasca-Visions.pdf>> (consulta: 15-07-2015).
- » Bertrand-Ricoveri, P. (2005). *Mythes de l'Amazonie. Une traversée de l'imaginaire shipibo*. París, L'Harmattan.
- » Calavia, O. (s/f). Fitzcarrald, mitología en tres fases. En *Café Kabul*. En línea: <<http://cafe Kabul.blogspot.mx/2010/12/fitzcarrald-mitologia-en-tres-fases.html>> (consulta: 23-07-2015).
- » Calvo, C. (2011). *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, 3ª ed. (pról. A. Melis). Lima, Peisa.
- » Cingolani, P. (2012). *Nación culebra: una mística de la Amazonía*. La Paz, Fobomade. En línea: <<http://www.rebellion.org/docs/151587.pdf>> (consulta: 11-08-2015).
- » Gow, P. (2001). *An Amazonian Myth and its History*. Nueva York, Oxford University Press.
- » Herzog, W. (2012). *Conquista de lo inútil* (trad. J. C. Silvi). Barcelona, Blackie Books.
- » ———. *Fitzcarraldo* (1982). En línea: <<http://www.youtube.com/watch?v=YdOyDN1Xqkg>> (consulta: 19-07-2015).
- » *Libro de Jonás. Biblia de Jerusalén* (1972). Ed. Escuela Bíblica de Jerusalén. Barcelona, Desclée de Brouwer.
- » Melville, H. (2002). *Moby Dick, or the Whale*. Londres, Penguin.
- » Pizarro, A. (2009). *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago de Chile, FCE.
- » Regan, J. (2011). *Hacia la tierra sin mal. La religión del pueblo en la Amazonía*, 3ª ed. Iquitos, CETA.
- » Reyna, E. (1941). *Fitzcarrald, el rey del caucho*. Lima, Barrantes.
- » Severi, C. (1996). *La memoria ritual: locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia* (trad. R. Pochtar). Quito, Abya-Yala.
- » Valdez Lozano, Z. (1944). *El verdadero Fitzcarraldo ante la historia*. Iquitos, El Oriente.
- » Zumaeta, M. (1965). Sankama (ed. y trad. E. Matteson). En E. Matteson. *The Piro (Arawakan) Language*. Berkeley / Los Angeles, University of California Press.
- » Zumaeta, Z. (1965). *The World on the Other Side* (ed. y trad. E. Matteson). En E. Matteson. *The Piro (Arawakan) Language*. Berkeley / Los Angeles, University of California Press.

