

VOLVER A LA MALOKA. EL SABER ANCESTRAL AMERICANO COMO FUNDAMENTO PARA LA CREACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA

Arias-López, A. (2015). Volver a la Maloka. El saber ancestral americano como fundamento para la creación musical contemporánea. *Revista Cultura y Droga*, 20 (22), 86-85. DOI.10.17151/culrd.2015.20.22.5.

ANDRÉS ARIAS-LÓPEZ*

Recibido: 23 de septiembre de 2015
Aprobado: 27 de noviembre de 2015

RESUMEN

Objetivo. Este artículo sintetiza un proceso de creación sonora e investigación interdisciplinar cuyo propósito radica en cohesionar la música, el saber ancestral (especialmente andino-amazónico), el trabajo corporal y los recursos tecnológicos, proponiendo a través de la creación sonora un proceso de transformación interior que posibilite retornar a las raíces ontológicas de América. Metodología. El artículo se fundamenta en la experiencia ritual y el encuentro con ‘sabedores’ de la comunidad Kamëntsá¹ del alto y medio Putumayo; develando con esta búsqueda la importancia de la oralidad, el saber concebido desde la acción y el reconocimiento de lo ancestral como recurso de vital importancia para la concepción de nuevos paradigmas. Resultados y conclusiones. Se dilucidó, durante el proceso artístico, la importancia del mestizaje biológico y cultural que nos envuelve y redefine en lo individual y lo colectivo; considerando una emergente necesidad de entrecruzar los cánones académicos con conceptos, formas y estructuras del saber tradicional transmitido por los antepasados.

Palabras clave: saber ancestral, música, interdisciplinar, creación.

* Magíster en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. E-mail: monoliro@gmail.com.  orcid.org/0000-0002-5941-2769.

¹ Comunidad indígena asentada en su gran mayoría en el valle del Sibunday, Putumayo, Colombia.



BACK TO MALOKA. THE AMERICAN ANCESTRAL KNOWLEDGE AS A BASIS FOR CONTEMPORARY MUSICAL CREATION

ABSTRACT

Objective. This article synthetizes a process of sound creation and interdisciplinary research whose purpose is to unite music, ancestral knowledge (especially Andean-Amazonian), bodywork and technological resources, proposing a process of inner transformation that makes possible the return to the ontological roots of the Americas through sound creation. **Methodology.** The article is based on the ritual experience and the meetings with the “knowers” of the Kamëntsá community of the upper and middle Putumayo, revealing with this search the importance of orality, the knowledge conceived from the action, and the recognition of the ancestral as a resource of vital importance for the conception of new paradigms. **Results and conclusions.** The importance of surrounding biological and cultural miscegenation, that redefine in the individual and the collective during the artistic process, was elucidated considering an emergent need to cross-link academic canons with concepts, shapes and structures of the traditional knowledge transmitted by the ancestors.

Key words: ancestral knowledge, music, interdisciplinary, creation.

INTRODUCCIÓN

Como en otro tiempo, ahora se necesitan batallones persistentes pero dedicados a la investigación, armados de fe en nuestras propias virtudes y en especial, en las de nuestros antepasados que también hacen parte de lo que ahora conforma la nueva raza americana. (Escobar, 1985)

Tras la inminente necesidad por resolver el vacío existencial, surge el planteamiento de retornar por los caminos de la ancestralidad como mecanismo para el reconocimiento y la reconstrucción de la identidad cultural desde la concepción de unidad y multiplicidad. Percibiendo la notable vincularidad entre los distintos campos de acción del hombre, me he dado a la tarea de investigar e identificar ciertos factores convergentes que proporcionan la interdependencia entre determinadas labores del desempeño humano como propuesta para la creación artística.

A través de diversos viajes a la región andino-amazónica del Sur de Colombia, establecí vínculos con abuelos ‘sabedores’² que han representado una de las principales fuentes de información en esta investigación (vivenciando previamente un proceso catártico dirigido por ellos); abuelos que, desde la oralidad y la experiencia, han compartido humildemente su conocimiento. Destacando el apoyo y acompañamiento del taita Alfredo Juajibioy, la mamita Clementina Chicunque y el joven médico tradicional Miguel Mavisoy; todos ellos pertenecientes a la comunidad Kamënsá.

Este texto narra algunos sucesos y experiencias acontecidas durante los viajes por la región andino-amazónica, la ritualidad y el proceso de creación. Como lo expresa Juan Álvaro Echeverri, en la introducción al libro *Tabaco frío, coca dulce*, “este canasto (escritura) no es parte del mundo indígena [...] Ese canasto es algo nuevo, es como el hacha de hierro que los antiguos indígenas consiguieron de los blancos comerciantes” (Chandre y Echeverri, 1993, p. 267).

Volver a la Maloka es un proyecto artístico-musical de connotaciones ancestrales que se introduce con gran esmero en la influencia musical dentro del ámbito ritual y su relación con las plantas medicinales, presentándose como recurso metodológico para la creación musical y soportado en el uso adecuado de las nuevas tecnologías. Además, de involucrar la *praxis* corporal y espiritual para otorgarle una mayor significancia al desarrollo artístico, recobra antiguas concepciones para la creación artística.

² Esta expresión se acerca a la de ‘chamanes’ (los que saben), llamados localmente ‘taitas’ o “médicos tradicionales”.

VOLVER A LA MALOKA



Foto 1. Maloka hexagonal (valle del Sibundoy).

El término maloca o maloka (expresión comúnmente empleada en Colombia y sus regiones fronterizas) hace referencia a las viviendas construidas por las comunidades indígenas de la región amazónica; paralelamente es el referente de un espacio primordial regido por un orden cósmico, contenedor de la cosmovisión y del simbolismo característico de cada comunidad. Concebida verticalmente se encuentra dividida en tres partes: el cielo, el lugar de los antepasados, el espacio cosmológico; el mundo del medio, mundo de los hombres, de la materia; el submundo, asociado a lo femenino y lo calórico. En un sentido horizontal se divide en una mitad masculina y ceremonial, y una mitad femenina y doméstica (Fiori y Monsalve, 1995).

La expresión “volver a la Maloca”, es un manifiesto enunciado por la Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica (COICA) en el artículo de 2015: “Agenda indígena amazónica: volviendo a la Maloca”. Esta expresión se vinculó al proceso creativo, partiendo del precedente de coexistencia entre lo

femenino y masculino en el mismo espacio o maloca directamente proporcional a la estructura del ser humano, dividido por dos mitades tradicionalmente conocidas como una femenina (izquierda) y otra masculina (derecha). Del mismo modo, pensado como referente espacial para el encuentro con lo individual y lo colectivo en contraposición al concepto piramidal que impera en el paradigma actual, concibiendo que la circularidad de la *maloca* logra contenernos y adherirnos a un sistema de integración entre los diferentes planos del cosmos³.

Evidenciando la desacralización a la cual ha estado sujeto el arte, al olvido por ahondar en su esencia intangible (escondida en los abismos de la expresión artística, esperando por valientes capaces de adentrarse en las profundidades de sí mismos), Ken Wilber (1999) —basado en las ideas de Vasili Kandinsky— ofrece un acercamiento a lo que el arte tiene para estos tiempos:

el arte, pues, ya no es tan solo una mera habilidad técnica basada exclusivamente en la observación y la copia fiel de lo observado, ha dejado incluso de ser creatividad y se ha convertido en un método de crecimiento y de desarrollo espiritual del artista. El arte verdadero, según Kandinsky, debe implicar el cultivo del alma y el espíritu. (p. 165)

Como resultado de la apertura de pensamiento durante el proceso creativo, encontré en el saber ancestral herramientas útiles para un *hacer* productivo desde la cotidianidad. Las comunidades indígenas que aún viven bajo dichos preceptos lo reconocen abiertamente, según Clementina Chicunque⁴.

en la comunidad Kamëntsá se tiene en cuenta la luna para el corte de las maderas, por ejemplo, para hacer una casa no tiene que ser en una luna tierna, si se trabaja la madera en luna tierna, le aparecen unos animalitos que es el gorgojo y dañan toda la madera, entonces hay esas creencias de, en qué época aparecen los animales, en qué época dañan la madera. (Comunicación personal, 30 de julio de 2014)

³ Esta propuesta conceptual surge a raíz de los interrogantes de carácter ontológico que en Occidente anhelamos resolver, encontrando relación directa con el tejido de saberes interculturales que plantea el antropólogo argentino Carlos Martínez Sarazola (2004): “desde los indígenas, este camino parece expresarse en la apertura de su cosmovisión, mientras que desde Occidente se manifiesta en la recuperación de valores propios perdidos en algún momento de su historia y en el hecho de ir al encuentro de las concepciones indias en un espacio de confluencia de saberes” (2004, p. 55).

⁴ Profesora y líder comunitaria perteneciente a la comunidad Kamëntsá del Sibundoy.

Reconocer nuestro accionar dentro de estos saberes podría otorgar la capacidad de desplegar las mejores cualidades y destrezas en nosotros; considerando que, si el hombre es en sí un microcosmos, es también la representación en mínimo de la naturaleza (Velázquez, 1997).

En las zonas rurales es común la utilización de los saberes ancestrales en el cotidiano de muchos individuos, bien sea indígenas o colonos; a pesar de que existen individuos que se niegan a prescindir del conocimiento heredado y mantienen la biodiversidad en sus parcelas. Según mis consideraciones, es allí donde la academia y nosotros como investigadores y precursores de nuevos paradigmas debemos construir sistemas de información y preservación suficientemente funcionales para salvaguardar el conocimiento y sus territorios; de lo contrario, el arte que proponemos será un producto más de los anaqueles intelectuales del mundo actual.

Además de ocuparnos de nuestras competencias existe la posibilidad, y hasta una indudable necesidad, de reconocer nuevas concepciones y aptitudes que permitan resignificar el accionar de la cotidianidad; así como para nuestro interés creativo, enriquecer las expresiones artísticas. Carlos Martínez Sarasola describe el valor que los pueblos indígenas le confieren a sus actos habituales:

la vida cotidiana está precedida por un sinnúmero de pequeños actos sagrados que le confieren su verdadero significado. Nada hace el indígena sin dirigirse previamente a los poderes o a las fuerzas de la naturaleza y del cosmos, otorgando una dirección sagrada a su existencia. (Llamazares y Martínez Sarasola, 2004, p. 48)

El cuento de lo oral, en la palabra y el arte

Reconociendo la desvalorización a la cual se ha visto sometida la *palabra* por parte de Occidente e identificando que ha sido pilar fundamental dentro de muchas culturas para la preservación y transmisión de sus cosmovisiones, recorro nuevamente a esta *viva voz* con el ánimo de salvaguardar y recordar el gran poder implícito en la *palabra*. De tal manera, la oralidad ha sido un precedente invocado y vivificado durante el proceso compositivo musical en aras de hallar las *esferas andinas* delimitadoras del contorno americano y contenedoras de una pequeña porción de realidad cultural.

En la geografía andino-amazónica, la oralidad prima por encima de lo escrito, el conocimiento que los *médicos tradicionales* (expresión empleada en la región para referirse al curandero) transmiten se sustenta desde su propia experiencia en donde la información y los recursos proceden del entorno natural (plantas, animales, ríos entre otros), aclarando de manera insistente que su conocimiento no proviene de libro alguno. Algo similar manifiesta Carlo Severi (2010), basado en sus investigaciones con comunidades africanas, “la carencia de escritura —así procede la argumentación habitual— determina un cierto tipo de memoria social, y así define un cierto tipo de sociedad” (p. 31).

Etimológicamente, la palabra bibliografía deriva de *grafia* (proveniente del griego *graphein*) es el modo de escribir o representar los sonidos de manera visual; por su parte, *biblio* (proveniente del griego *biblion*) significa papel o tabla para escribir. Lo anterior es señalado con el ánimo de discutir bajo un marco netamente constructivista acerca de las fuentes de información empleadas por la academia, sintetizadas y parcializadas en el papel impreso (libros). En contraste con el conocimiento de las culturas indígenas de América y del mundo que almacenaron y codificaron sus saberes en tejidos, esculturas, pinturas, mitos, entre otros, como mecanismos de preservación y transmisión del conocimiento. Sobre esta circunstancia, citamos nuevamente a Severi (2010) quien afirma:

muchas situaciones “orales” no se sostenían sólo sobre la palabra sino, ciertamente también sobre determinado uso de las imágenes. “Escrito”, por lo tanto, en la realidad, no se opondría “oral” como a su contrario, sino a una multitud de situaciones mixtas: “oral”, “iconográfico”, “gestual”, etcétera. (p. 40)

Considerando estas otras formas de apelar al conocimiento, se abre la posibilidad de hallar nuevos paradigmas de comprensión habilitando el desarrollo de nuevas capacidades cognitivas (Llamazares, 2011, 2012); redescubriendo habilidades en el hombre contemporáneo, conocidas y atribuidas al hombre de la antigüedad.

Las comunidades indígenas Kamëntsa e Inga comparten territorio (valle del Sibundoy), razón por la cual existe una estrecha relación intercultural. El arte no es ajeno a esto, el tejido del chumbe⁵ es una de las expresiones más significativas para ambas comunidades.

⁵ Faja tradicional empleada por las mujeres, siendo también utilizada para adornar las coronas tradicionales.

En el chumbe se imprime el pensamiento y la cosmovisión de la comunidad, se codifica el simbolismo narrativo de la vida diaria, la naturaleza y la familia. En esta labor las mujeres “tejen el pensamiento”, representando en los tejidos su tradición y legado. Pero no solo es tarea exclusiva de las mujeres, también es enseñando a los niños como recurso pedagógico. Clementina Chicunque, que se desempeña como profesora del Colegio Bilingüe Artesanal Kamëntsá, señala:

en preescolar, los niños conocen los colores, en primero los niños aprenden a amarrar, aprenden a cruzar los hilos y empiezan a organizar una fajita pero sin labor, porque cada uno de los segmentos del chumbe son labores y tiene que ser muy exacto para hacer una figura [...] lo que tiene el chumbe, lo tiene la mente, entonces a los niños desde pequeños se les va enseñando los pares, de 2 en 2, deja 1, deja 2, todo eso se le va enseñando al niño. (Comunicación personal, 30 de julio de 2014)

La implementación de metodologías alternas para la transmisión del conocimiento, basadas en la integración disciplinar, merece ser contemplada como mecanismo reestructurador del modelo pedagógico de la *Alma Mater*, incluyendo al *pater* (latinismo referente a padre), el cielo, la tierra y el hombre, en un sentido multilateral (oral, corporal, cosmológico entre otros).

Mundo vegetal intimando con lo musical

El acto ritual comúnmente está constituido por el uso de instrumentos musicales, estableciendo un puente comunicador con los espíritus guías o como vehículo para conducir al ser (concebido desde una perspectiva holística de cuerpo-mente-espíritu) a otros estados de consciencia. La música que se experimenta en estos momentos hierofánicos⁶ cobra otras proporciones, distante del convencionalismo estético musical que generalmente vivenciamos. La música ritual trasciende lo estético para actuar en campos mucho más sutiles del individuo, en definitiva no hay nada para explicar desde la concepción racionalista; es, por tanto, un mundo de ilogismos (sucesos no establecidos por un orden lógico) fundamentado en lo cosmogónico y metafórico.

⁶ Término adaptado por Mircea Eliade que define la manifestación de lo sagrado en la cotidianidad ordinaria o en la naturaleza.

Ahondando en esa otra lógica del saber ancestral (habitualmente llamada chamanismo) Ronny Velázquez (1997) afirma que “para la concepción chamánica, la primera necesidad es dominar el sonido” (p. 38), posterior a la adquisición de esta fuerza rectora el curaca o curandero podrá dominar otros elementos donde “el canto chamánico y la ejecución de los instrumentos musicales adecuados son los mediadores para convertir todas sus acciones en positividad” (p. 38).

Proponiendo este viraje conceptual respecto a lo sonoro, podemos asegurar que la música sirve como herramienta funcional en el accionar de las personas (más allá de su utilidad en el ámbito chamánico). Al permitirnos correr el velo de la estricta fijación estética, logramos con esta musa hallar posibles geometrías abstractas⁷ (estructuras geométricas de orden superior representadas en los vitrales religiosos, la flor del girasol, el nautilus entre otros) o reencontrar cierta practicidad capaz de operar en planos poco explorados por el individuo. Este es un hecho no menor, si admitimos que los paradigmas del mundo contemporáneo están fundados bajo estructuras formales que han condicionado el comportamiento y desarrollo humano dificultando la posibilidad de transformar conceptos y reconfigurar patrones.

Continuando con un enfoque alternativo en cuanto a la *praxis* sonora, tomaremos el ejemplo de los cantos (conocidos en la selva peruana como ícaros) ejecutados en el ritual del yagé con el ánimo de observar este recurso musical empleado por los médicos tradicionales de la Amazonía, sin apartarnos de la discreta y trascendente aplicabilidad funcional con que es tratado por parte de los curanderos. Para acercarnos a la sonoridad yagecera citaremos a Rosa Giove, miembro del Centro Takiwasi (centro de rehabilitación de toxicómanos y de investigación de medicinas tradicionales), quien describe que: “el icaro es parte fundamental del quehacer curanderil de la Amazonía. Resume el conocimiento del shamán constituyendo su patrimonio curativo, su arma de trabajo y la herencia que deja al aprendiz” (Giove, 1993, p. 1).

⁷ Deseo señalar la relación existente entre el conocimiento de niveles superiores y el conocimiento de nivel práctico y racional; para esto, me apoyare en Robert Lawlor (1996) quien realiza una precisa descripción en su libro *Geometría sagrada*: “la geometría como práctica contemplativa está personificada por una elegante y refinada dama, ya que las funciones geométricas, en tanto que actividad mental intuitiva, sintetizadora y creativa, pero también exacta, se asocian con el principio femenino. Pero cuando estas leyes geométricas vienen a ser aplicadas en la tecnología de la vida diaria, se representan como el principio masculino racional: la geometría contemplativa se transforma en geometría práctica” (p. 7).

En relación al origen y modo de aprendizaje del canto, Giove (1993) menciona: “en estos estados de conciencia inducidos por brebajes de “plantas maestras” han captado la melodía, sin mediar voluntad ni raciocinio, sintiendo que se impone por sí misma y muchas veces en idioma desconocido” (p. 1). Algo similar comparte el taita Alfredo Juajibioy (medico tradicional de la comunidad Kamëntsá) al relatar que:

el mismo yagé le enseña el canto, hay mucho canto: uitoto, coreguaje, cofán, siona, macaguaje, inga [...] luego uno escoge, depende como se concentre en la toma de yagé, ahí le llegan los cantos de las tribus hasta que uno se queda con un canto de esos [...] Mi canto es siona! (Comunicación personal, 1 de agosto de 2014)

Sumergido en la cuenca amazónica colombiana con el ánimo de explorar el entorno de estos saberes en medio de plantas que curan, raíces que depuran y animales que acompañan, la respuesta del taita Alfredo Juajibioy en cuanto a la utilidad del canto fue la siguiente:

para activar el cuerpo de alguien o para activar el remedio [...] para activar el remedio, o sea para hacer el conjuro, toca cantando y con la ramita, así se activa el remedio, la ramita se le llama HuairaSacha [...] y para hacer una curación y darle fuerzas espirituales al paciente o quitarle las enfermedades o alguna vaina rara que tenga el cuerpo, se le hace la limpieza espiritual, ahí se necesita fuerza espiritual, el que sabe, sabe como maneja su ciencia. (Comunicación personal, 1 de agosto de 2014)

Jeremy Narby (1997), tras su experiencia con curanderos de la Amazonía peruana, manifiesta que: “según los chamanes del mundo entero, la comunicación con los espíritus se establece por la música. Para los ayahuasqueros es casi inconcebible entrar en el mundo de los espíritus y mantenerse silenciosos” (p. 68).

El canto se resignifica cuando se experimenta dentro del ámbito ceremonial yagecero, la conjunción resultante de este; donde el efecto producido por la planta se potencia en aquel que participa de esta comunión. En cuanto al valor que adquiere la palabra en dicho momento ritual, Severi (2010) expresa:

la palabra ritual es tan importante como la palabra que narra, porque es pronunciada con fines igualmente cruciales, como por ejemplo los terapéuticos y adivinatorios. Una palabra que en vez de narrar, *actúa*. Una palabra que, nombrando, *transforma y devela*. (p. 44)

El canto es, entonces, un elemento esencial para activar y guiar la ayahuasca desde su proceso de recolección hasta el momento ceremonial; la cadencia melodiosa, exalta, transforma y purifica el entorno y todos aquellos que se embriagan con el brebaje.

Como consecuencia de la experiencia ritual y sonora descrita anteriormente, la percepción del acto musical se resignificó y la comprensión de lo 'real' e 'irreal' adquirió nuevos matices; siendo este hecho eje primordial para la búsqueda de sonoridades orgánicas vinculadas con mi esencia mestiza, dando como resultado la creación de una obra musical con tendencia *esférica y andina*.

Esferas andinas y las esferas americanas

El proceso de creación musical se basó en la exploración de múltiples posibilidades de ejecución del violín, interesado en alcanzar sonidos poco convencionales con un carácter gestual y sonoro relevante. El objetivo principal se estableció en la trascendencia de los cánones aprendidos durante el tránsito por el conservatorio, asumiendo una disposición física y gestual ajustada a la realidad de hombre americano, pretendiendo mixturar lo académico con un manifiesto menos formal.

Evocando las investigaciones del monocorde realizadas por Pitágoras, a quien se le atribuye el haber sido el primero en establecer la relación entre los cocientes numéricos y las frecuencias del sonido (Lawlor, 1996), exploré asiduamente los armónicos naturales y artificiales del violín con la intención de componer una geometría sonora capaz de describir una de las tantas realidades americanas. Las mediciones de Pitágoras comprobaron que al apretar exactamente la mitad de la cuerda obtenía la octava (1/2), dividiendo la mitad obtenida en partes iguales resultaba la quinta (2/3) y realizando la misma progresión de subdividir la cuerda lograba la cuarta (3/4) (Gaona, 2010).

En paralelo al desarrollo compositivo, el trabajo corporal contextualizó la acción musical. Durante el período de creación, exploré diferentes disciplinas corporales (algunas de ellas propuestas en la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías

y Artes Tradicionales de la Universidad Nacional Tres de Febrero) vinculando el trabajo corporal al proceso creador con el objetivo de trascender el paradigma de la creación musical netamente intelectual, proponiendo a la vez la interdisciplinariedad durante el proceso creativo.

La obra está compuesta por cuatro momentos musicales con una clara presencia de notas armónicas características del violín, sonidos orgánicos poco convencionales emitidos por el mismo instrumento y la tímbrica característica de los instrumentos de cuerda frotada⁸. Las cuatro esferas interactúan con un juguetón dinamismo musical; creadas durante un largo período de investigación, experimentación y desarrollo, surgiendo desde notables momentos de inspiración. Hallando en dichos sucesos concordancia con el pensamiento de que “la inspiración viene del inconsciente” (Campbell, 1991, p. 98).

El resultado de la acción creadora amplificó la mirada parcializada que enfocaba meramente lo musical hasta lograr una perspectiva holística, comprendiendo la necesidad interdisciplinar en las artes y en el propio desarrollo artístico y personal. De la misma manera como un sinfín de individuos (Pitágoras, da Vinci, Nikola Tesla, Hildegard von Bingen entre otros) han impregnado al mundo con sus influentes aportes, asentados en la interdisciplinariedad, en yuxtaposición a lo que el razonamiento contemporáneo académico nos plantea de ser hombres estrictamente especializados en una minúscula porción del vasto universo.

El centro, eje de lo propio y lo externo

Aventurándonos a la mencionada composición interdisciplinar, y retomando el tema del trabajo corporal, invito a fijar la atención en el *centro*, *vientre* o *tan tien* (llamado así por el taoísmo). Ubicado en el bajo vientre, concentra la mayor parte de la energía de los nervios del sistema neuro-vegetativo (Deshimaru, 1993), su fortalecimiento incrementa la energía o fuerza vital, y representa la fuente sustancial para el desempeño en la vida cotidiana. Taisen Deshimaru (1993) describe la importancia entre la ejecución de un instrumento musical y la fuerza vital del instrumentista: “cuando un pianista, por ejemplo, sabe tocar muy bien el piano, o un guitarrista la guitarra, es su ki el que termina por tocar, sirviéndose inconscientemente de la técnica aprendida” (p. 147).

⁸ Se le sugiere al lector visitar el vínculo online donde se encuentra disponible la obra: <https://soundcloud.com/monoandrus/sets/esferas-andinas>.

Análogamente, la cosmovisión del pueblo Kamëntsá describe el estómago o vientre (en lengua es denominado *wabsbia*) como lugar de vital importancia especialmente en las mujeres debido a su rol contenedor y procreador de vida. La abuela Clementina aconseja:

[...] cuidarse mucho en los periodos, para que la matriz esté en buenas condiciones; cuando la matriz ya no está en buenas condiciones entonces produce enfermedad que se llama cistitis, la cistitis se produce por el frío o también por esos movimientos en las motos, porque todos esos movimientos producen enfermedad en la matriz, el *wabsbia*. (Comunicación personal, 30 de julio de 2014)

Comprender la existencia de un eje central de carácter simbólico y físico vigente en muchas culturas y experimentar el fortalecimiento del centro físico corporal, significó un cambio sustancial en las estructuras ideológicas personales; proyectando hacia el exterior nuevas actitudes y formas de relacionamiento con el entorno.

Correspondiente al centro físico como espacio primordial del hombre, existe un referente externo con el cual el individuo ha logrado surcar los cielos y descendido al inframundo: un *axis mundi* simbolizado en escaleras, cuerdas, montañas y principalmente la imagen del árbol del mundo (Llamazares y Martínez Sarasola, 2004).

Recurro nuevamente a la *Maloka* como estructura representativa del cosmos —residencia primordial— contenedora del cielo, el hombre y la tierra, estructura integradora de la tripartición del universo manifestado en lo físico y sagrado.

Dicho concepto estratificador del cosmos es postulado por otras culturas y tradiciones. Para el taoísmo la división cosmológica se denomina los “Tres Tesoros de San Bao” (el cielo, la tierra y el hombre), habitáculos del ser humano: espíritu o consciencia (Shen, ubicado en el entrecejo), la energía sexual (Jing, ubicado en el bajo vientre) y la energía vital o aliento interno (Chi, alojado en el vientre) (Chia y Li, 1996). La cosmovisión andina divide el cosmos en: el mundo de arriba (Hanan Pacha), mundo del medio o de los hombre (Kay Pacha) y el mundo de abajo o inframundo (Uku Pacha).

Ambos ejemplos de estratificación del universo son citados con el ánimo de concebirnos en un orden cosmológico de mayores proporciones, facilitando con esta experiencia (física e intelectual) habitar inconmensurables estratos del cosmos y por consiguiente el vasto espacio del ser.

Siendo inminente la necesidad de transmutar el paradigma newtoniano-cartesiano preponderante dentro de la cultura occidental, vientos de Oriente sollozan mensajes que invitan a “armonizarse con el cielo y la tierra con el fin de que el espíritu interior sea completamente libre. Abandonar el egoísmo” (Deshimaru, 1993, p. 147). Entremezclándose con cantos, rezos y mitos emitidos desde las alturas andinas y planicies selváticas, clamando por sinceras acciones (internas y externas) reveladoras de una América más digna para todos, descubriendo por medio de la acción la verdadera emancipación.

Diversas cosmovisiones reconocen la integración de las fuerzas cósmicas a la cotidianidad humana, dando por sentado que la naturaleza se autosustenta a través del relacionamiento interdependiente de las múltiples entidades. Ronny Velázquez (1996) afirma en cuanto a este tema que:

la energía vital se entiende como una especie de pensamiento abstracto. No obstante, se manifiesta en la naturaleza. Esa energía, según la concepción cosmogónica aborígen, procede del sol (Tad Ibe, para los kunas) y se recicla en los elementos vivientes de la misma naturaleza: hombres, plantas, animales, montañas, piedras, aguas, etc. (p. 27)

A partir de esta perspectiva, observamos que cada elemento del cosmos es de vital importancia, la mirada se amplifica y aporta nuevas nociones ante el antropocentrismo instaurado por el sistema ideológico mundial al que nos hemos visto sometidos desde la educación académica, social, familiar y religiosa, obteniendo como resultado cambios intrínsecos para las necesidades que grita el mundo contemporáneo en estos tiempos coyunturales. Necesidades y cambios que en primera instancia han acaecido a modo personal.

CONCLUSIONES

Desde los albores de esta investigación, concebida ante todo como el inicio de un verdadero proceso interior, acontecieron múltiples eventos con resultados inesperados, sucesos devastadores para la rigidez estructural (mental y física) albergada en mi ser, pero revitalizadores para el cambio paradigmático propuesto.

Es así como las estructuras internas cimentadas en el convencionalismo académico occidental, el dogmatismo religioso católico, los patrones sociales y culturales, fueron replanteados en base a conceptos de las tradiciones ancestrales. Reconstruyendo alternativas de pensamiento, soportadas en la circularidad, reemplazando el concepto piramidal que prima en las cartillas pedagógicas y por lo tanto en nuestras ideas racionales de la distribución de la sociedad y el mundo.

Existe un conocimiento que ha sido transmitido de generación en generación en casi todas las tradiciones del mundo, muchos de esos saberes al no tener herederos están quedando en el olvido. Sin embargo, además del saber de carácter altruista al cual hago referencia, existe un conocimiento esencial para la vida del que poco se habla y se nos educa hoy en día. Este conocimiento corresponde a un compendio funcional de saberes para la resolución de problemas cotidianos tal como el saber usar herramientas de uso básico —con la misma habilidad que el hombre moderno toma el volante o sujeta sus dispositivos de comunicación—, preparar alimentos o el desenvolvimiento en la música, la danza y las artes en general.

Así que la incursión en los saberes ancestrales representó una profunda transformación, sintetizada en la manifestación musical y la integración de la tríada del pensar-decir-hacer en medio de la prisa cotidiana.

Referencias bibliográficas

- Campbell, J. (1991). *El poder del mito. Joseph Campbell en diálogo con Bill Moyers*. Barcelona, España: Emecé Editores.
- Chandre, H. y Echeverri, J.A. (1993). *Tabaco frío, coca dulce*. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/2277/3/9789584445230.pdf>.

- Chia, M. y Li, J. (1996). *La estructura interna del Tai Chi*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sirio.
- COICA. (2005). *Agenda indígena amazónica: volviendo a la maloca*. Quito, Ecuador: COICA.
- Deshimaru, T. (1993). *Zen y artes marciales*. Barcelona, España: Editorial Humanitas.
- Escobar, L.A. (1985). *La música precolombina. Reconquista de América por los americanos*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec4.htm>.
- Fiori, L. y Monsalve, J. (1995). *El baile del muñeco*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/baile/vida.htm#1>.
- Gaona, S. (2010). *Consonancia y disonancia musical*. Asunción, Uruguay: Offsercolor.
- Giove, R. (1993). Acerca del "ICARO" o canto shamanico. *Revista Takiwasi*, 2, 7-27.
- Lawlor, R. (1996). *Geometría sagrada. Filosofía y práctica*. Madrid, España: Editorial Debate.
- Llamazares, A.M. (2011). *Del reloj a la flor de loto. Crisis contemporánea y cambio de paradigmas*. Buenos Aires, Argentina: Del Nuevo Extremo.
- Llamazares, A.M. (2012). Repensar la oralidad desde la antropología de la consciencia. En Material de clases de la Cátedra Introducción a los Estudios Indoamericanos, Maestría sobre Diversidad Cultural, Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Llamazares, A.M. y Martínez Sarasola, C. (Ed.). (2004). *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Severi, C. (2010). *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Editorial SB.
- Narby, J. (1997). *La serpiente cósmica, el ADN y los orígenes del saber*. Lima, Perú: Takiwasi y Racimos de Ungurahui.
- Velázquez, R. (1997). La concepción cosmogónica del cuerpo en algunas culturas aborígenes. En Schobinger, J. (Comp.). *Shamanismo sudamericano* (pp. 19-43). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Continente.
- Wilber, K. (Ed.). (1999). *Los tres ojos del conocimiento*. Barcelona, España: Editorial Kairós.