

06.

Herzog en la Amazonía: una “visión”*

Herzog in the Amazon: a “vision”

ENRIQUE FLORES
ESQUIVEL
Universidad Nacional
Autónoma de México

recepción: 13 de octubre de 2016
aceptación: 19 de abril de 2017

* *El presente artículo forma parte de una investigación más amplia. Véase también Flores (2016).*



Resumen

En su libro la *Conquista de lo inútil*, relacionado con la filmación de *Fitzcarrald*, Werner Herzog registra los detalles de una empresa que cobró 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.

The book *Conquest of the Useless* by Werner Herzog records in detail the filming of *Fitzcarrald*, a project that entailed several years of filming in a large area of the Peruvian Amazon. Nevertheless, Herzog himself points out it is not a diary: he describes *Conquest of the Useless* as a text marked by hallucination and a rare poetic intensity —a *vision*. My research explores the relations between the mythologies of the *Shipibo* Indians on the banks of the Ucayali river and the mythical *visions* concerning the 19th-century demonic steamboat: Fitzcarrald's *súpay-lancha*.

Palabras clave:
Fitzcarrald, mitologías,
Amazonía, cine, alucinación

Keywords:
Fitzcarrald, mythologies,
the Amazon, cinema, hallucination

Toute lune est atroce et tout soleil amer
[...]:
Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la
mer!
Arthur Rimbaud, *Le Bateau Ivre*

“Se apoderó de mí una visión: la imagen de un enorme barco de vapor en una montaña” (Herzog, 2012: 5).¹ Así comienza la *Conquista de lo inútil*, menos un diario o “informe de rodaje” de *Fitzcarraldo* 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 el título de una gran obra esotérica del poeta irlandés William Butler Yeats —*Una visión*—, o la tradición “visionaria” del romanticismo alemán, como los “gérmenes” o fragmentos y los *Himnos a la noche* de Novalis. Y la complementa, poco más adelante, otra frase poderosa: “Cuesta acometer este trabajo, esta enorme carga de sueños” (7). *Burden of dreams*, como se titula el gran documental de Les Blank, y como es posible sintetizar en la enorme “carga de sueños” de la película de Herzog, desmesurada y megalómana, expresada intensamente en el lenguaje de los conquistadores o los colonialistas —extranjeros o no— de la era infame e interminable de la expansión y la explotación, pero siempre con voz lírica:

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 arrebatado de *ira*, los pájaros no cantan, sino que gritan de dolor [...], los árboles se yerguen en este mundo irreal, en una miseria irreal (Herzog, 2012: 5).²

“*Ira de Dios*”, la selva, como en *Aguirre, la ira de Dios*. Así apostrofa, de entrada, Herzog al Perú: “País dormido, sobre el que la *ira de Dios* se ha enfriado” (2012: 12). Una lengua extraña que nada tiene que ver con la lengua indígena —aunque se confunda con ella— y que probablemente surja *contra* aquel horizonte, en la memoria de una traducción “delirante”, y que comienza: “Tengo la certeza de hallarme en la estrofa de un poema *ajeno*” (8). O, como

¹ Utilizo la versión española de la obra de Herzog, de Juan Carlos Silvi (2012), que mejora a veces la versión argentina de Ariel Magnus (2008), a pesar de algunos rasgos dialectales (peninsulares) que estorban la lectura. Ambas traducciones, sin embargo, son excelentes y me parecen igualmente recomendables, cosa poco común.

² La oposición selva / realidad es distinta al ámbito hollywoodense: “Aquí se da por sentado que subiremos un barquito de plástico por una colina a algún estudio de cine, tal vez a un jardín botánico que no esté muy lejos, por qué no San Diego, allí hay invernaderos con buenas plantas tropicales. He preguntado cuáles son entonces las malas plantas tropicales, [e insistí en que se tratará de] un verdadero barco de vapor sobre una montaña de verdad, pero no por una cuestión de realismo, sino por la característica estilización de las grandes óperas” (2012: 9).



se sugiere en este otro verso que alude al éxtasis y al terror: “Y yo, como en la estrofa de un poema en una lengua *extranjera* que no entiendo, estoy allí, profundamente asustado” (5).

“Se apoderó de mí una visión...”. Al grado de que —como se le revela al cineasta dos años después de acometer esa enorme “carga de sueños”— Herzog llega a preguntarse: “¿Por qué no interpretar yo mismo a Fitzcarraldo? Me atrevería a hacerlo, porque mi proyecto y el del personaje se han vuelto idénticos” (2012: 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). Como si la convulsión anunciara el carácter destructivo de la visión: “Por un momento se apoderó de mí la sensación de que mi trabajo, mi visión, me destruirían”, o la pregunta reprimida de “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* (Padel, 1997). Lo vislumbra Klaus Kinski al ver la inclinación de la pendiente por la que hay que hacer trepar el barco: “Kinski lo ha visto y ha sentenciado”, como otro intérprete oracular, “que lo que me proponía era completamente imposible, impensable, dictado por la locura”. A lo que el cineasta, “en medio de cientos de

extras indígenas”, trabajadores forestales, la tripulación de los barcos, los camarógrafos, los técnicos y los actores, golpeado por la soledad “como un animal gigante y enfurecido”, sólo responde: “Pero yo veo algo que los demás no ven” (Herzog, 2012: 251). “Querían disuadirme de arrastrar el barco por encima de la montaña, protegerme de mi propia... la palabra locura apenas si se ha eludido: ¿no podría reescribir el guión de forma que Fitzcarraldo no tuviera que remolcar el barco por la montaña?” (268). “Kinski gritó que yo era un demente y lo que me proponía, un crimen, y yo le respondí que si el barco llegaba a soltarse nadie estaría en peligro, que el barco se haría pedazos en un bello cataclismo y allí acabaría todo”. Y el vidente remata así: “Pero aquel no era el objetivo del ejercicio. 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). De ahí que la visión sea el fondo mismo de la película, más allá de su trama, en su elaboración extenuante y desesperada, una auténtica obsesión hidrográfica: “dos ríos que casi se tocan con solo una colina en medio, por la que debe subir el barco. Si eso no se entiende, la historia se pierde” (135), insiste Herzog. “¿Alguien ha oído suspirar a las piedras?”



pregunta Herzog en el acto de contemplar el río —ese “río sin 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 —una imagen que ya emergía en *Aguirre*—, el cineasta tiene una sensación de éxtasis —como en *El gran éxtasis del escultor Steiner*: “He perdido el miedo [o el terror, como apunta en otras partes] a la idea de hacer pasar un barco enorme por encima de la montaña, aun cuando todo en este mundo aquejado de gravedad se pronuncie en contra” (147). Ahí, en lo alto, “por encima del meandro desde donde queremos arrastrar el barco a la montaña”, oye a los hombres trabajando en la selva, un árbol inmenso que cae estrepitosamente, “como una desgracia ajena”, la furia de la naturaleza “elevándose contra un acto ignominioso” —mientras la selva calla, “como si contuviera la respiración” (172), y los hombres vuelven a gritarse los unos a los otros. Ahí reflexiona sobre su visión, y sus consecuencias, la “ineluctable falta de piedad” emanada de la imagen y su “torbellino”:

Me he maravillado ante el modo en que la visión de una imagen, un instante de discernimiento, entraña semejantes consecuencias, y eso con una ineluctable falta de piedad que se apodera de mí tanto como de los otros involucrados, un remolino del que surgen la alegría y el miedo, se decide el curso de las vidas, el nacimiento de los niños y la muerte de los hombres (173).

Impiedad, *crueldad*, no menos que una oculta confesión de parte de los “crímenes” que pesarán sobre Herzog —señalados en forma delirante por Kinski y en forma judicial por los indios aguarunas: atisbos, augurios siniestros de los desastres o desgracias, los abusos, las expoliaciones, las desmesuras cometidas en nombre de la *visión*, como su consecuencia. Izar el barco por encima de la selva es, como apunta Herzog, una *metáfora*. “¿Metáfora de qué?”, me preguntó [Laplace].³ Le 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). Se trata, por lo tanto, de una “imagen” junguiana, de un *arquetipo*, depositado en el inconsciente colectivo.

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 o “ineluctable”. Es el *pongo*, la puerta del abismo de los ríos, la caída que rompe el obstáculo de las montañas en el descenso del río hacia la llanura, paso angosto y profundo, peligroso, que surcará el *Huallaga*, el barco de vapor que simboliza, en la visión sumergida de Herzog —pero también en la epopeya de los “barones cau-cheros”, y sus masacres y expoliaciones—, la irrupción destructora y visionaria del

³ “Laplace Martin. Ingeniero brasileño especializado en cargas pesadas. Dimitió durante el rodaje” (2012: 322).



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 *sobrenaturaleza*. Pero el *pongo* y el *barco* son también la apertura de *otro real*, los puentes de lo “surreal”, los monstruos y la mitología:

Del pongo ha llegado la noticia de que el agua ha socavado casi todo el banco de guijarros en el que estaba el Huallaga, y que el barco se mueve, por lo que se necesita como mucho una crecida de medio metro más de agua para que se suelte [...]. Una imagen osada se abre paso en mis pensamientos y ya no se deja ahuyentar por nada, un acto definitivo y verdaderamente surreal: que justo en el momento en que por fin hayamos pasado el barco por encima de la montaña y lo empujemos al agua del río Urubamba, su hermano gemelo [varado en un meandro amazónico] entre a la deriva en el cuadro y choque con él, de modo que ambos monstruos duplicados de forma misteriosa, se hundan mutuamente (307).

“El barco es un *monstruo*” (257), le dice a Herzog el ingeniero Laplace en un momento extremo del rodaje. Un monstruoso animal “duplicado” en un “doble” mágico, varado y doblemente habitado, como una bestia anfibia y antropófaga, o como la ballena de Jonás:

Durante nuestra ausencia, que durará meses, una familia de nativos tiene que

vivir en el barco para que no lo encontremos desmantelado al regresar; igualmente, otra familia debe vivir en el Huallaga debajo del pongo.

Así que tenemos dos barcos idénticos, uno sobre una montaña, el otro en un banco de guijarros, también con la quilla fuera del agua (295).

Atestiguamos en el diario de Herzog (ciertamente algo muy distinto a un diario de rodaje) el nacimiento de ese animal mitológico: cómo cobra forma poco a poco, con cuatro carpinteros y doce soldados mestizos trabajando en él sin parar, aquí en Iquitos, dentro de una tornería descrita como “un impenetrable caos de basura, gallinas, niños, fogones y fotos pornográficas” pegadas en la pared, mientras patos y cerdos “se revuelcan junto a los niños, en la suciedad” (32); cómo el pintor y escenógrafo Henning von Gierke —director de ópera, además— hace “el boceto de un mascarón de proa para el barco de Fitz, una mujer indígena semidesnuda en la que se enrolla un pitón, un caimán y una tortuga que con el caparazón le tapa la entrepierna a la mujer” (34); cómo los rumores difundidos por radio, en lo profundo de la selva, advierten ignominiosamente que el Huallaga se acerca al pongo de Manseriche, como un barco fantasma, cuando no ha acabado de construirse (54); cómo un “sueño febril” cobra “forma real en plena jungla”, como “una pura fantasía selvática” (106). Cómo, en fin, el pasaje por el pongo —un verdadero *rito de paso* en el sentido etnológico, que revela entre



otras cosas cómo la locura y la cobardía de Kinski descubren su verdad en la experiencia de los límites: “Me dijo que si yo me hundía con el barco él se hundía conmigo” (204)—, por el pongo de Mainique, constituye la *prueba* esencial que atraviesa la aventura de Herzog antes del cumplimiento indefinidamente postergado de su *visión*, con los “espasmos” y la “agonía de la nave” (202); la “noche helada y espantosa” que antecede al choque con el acantilado y la reinstalación de las cámaras, para volver a filmar a pesar del peligro la experiencia vivida (203-204); los ataques sangrientos de los indios amehuacas, simultáneos al paso del pongo, jamás reducidos ni por los conquistadores, ni por los supuestos libertadores (204-209), y la violencia última del pongo, *a la que Herzog se expone* exponiendo a sus colaboradores, indios o no indios, tripulantes, técnicos o actores (206-207). No es que queramos *exculpar* a Herzog: deseamos reconstituir el sentido —ritual, mitológico, complejo— de su experiencia.

Deseo y muerte: *Eros* y *Thanatos*. Pero el barco de vapor de Fitzcarrald —el animal que fascinó a Herzog— fue también una bestia simbólica para la cosmovisión capitalista. Su aparición supuso una revolución en la navegación marítima mundial, que desde entonces no dependió de los vientos y las corrientes, sino de una fuerza maquina. En 1783 el marqués de Joffroy d’Abbans bota el barco *Pyroscaphe*, de 45 metros de longitud y con ruedas, que remonta la corriente del río Saona desde Lyon. En 1803, en el Sena, Robert

Fulton lanza un barco cuyo propulsor era una rueda con paletas movida por una máquina de vapor; prosigue sus experimentos en los Estados Unidos y, en 1807, recorre el trayecto que separa a Albany de Nueva York, 240 kilómetros a través del Hudson. Aquel sería el primer sistema regular a vapor, con ruedas de paletas a ambos lados del casco —un diseño duradero en la navegación fluvial, por su poco calado, muy usado en la Amazonía, aunque aumentara la anchura de los barcos, como los vapores de ruedas que circularon por el Misisipi. En suma, los barcos de vapor supusieron un progreso en la conquista de las rutas marítimas, una revolución técnica que cambiaba el aspecto de los barcos radicalmente, haciendo, por ejemplo, desaparecer las velas, elemento invariable de los navíos desde su aparición en el Nilo, 7 mil años atrás (*Wikipedia*, 2017a).⁴ Y a la vez, una visión extrema —operística o futurista— de la etnoficción romántica occidental.

Cuando Laplace abandona a Herzog, lo que se manifestaba era la tragedia esencial. La tragedia de una máquina. Y la máquina como *animal*. Aquí entran en juego las imágenes puramente constructivas —o constructivistas— que articulan y que le dan sentido al relato de *Fitzcarrald*. Tiene que ver con postes *muertos* y puntos de apoyo, tensiones, plataformas y cabrestantes, in-

⁴ *Haría falta una poética y una historia de los barcos de vapor.*



clinaciones, pendientes, transmisiones, fricciones y poleas (256-257). Dicho en una palabra, el universo cosmogónico del filme va a reducirse a la fisiología de un barco, su drama orgánico, la constitución —colonialista, materialista, alucinatoria— del *monstruo*:

El primer intento de remolcar el barco no ha salido bien, pero al menos hemos filmado el fracaso [...]. Los personajes principales en nuestro extraño drama, rodeados por la selva indiferente a modo de público, ya no son los hombres, sino las cuerdas de acero, el tractor oruga, los malacates, los troncos de los árboles, el barro, el río, la lluvia, los desprendimientos de tierra (270).⁵

En el corazón de la selva, los ruidos de maquinaria alternan con pasajes musicales:

Por la noche se oyó el sonido de una flauta en el campamento, completamente silencioso. Hacia la medianoche me levanté y encontré a uno de los jóvenes ayudantes de cocina soplando a través del caño de plástico blanco de una tubería de agua en el que había hecho unos agujeros (272-273).

Así, el clímax del texto herzogiano acontece en el dramático momento en que se iza el barco en la montaña, cuando trepa por la trocha y alcanza el primer *muerto* —como se llama en lenguaje náutico al peso apoyado en el fondo donde se afirma el cabo de fondeo—, en medio de la ira de Kinski y los aplausos de los indios campas,

entre los estruendos de los cables y el crujir de la armazón del barco, a causa de la resistencia (285-286); cuando, sobre la pendiente neblinosa, como “un animal prehistórico dormido” (288), se atasca. El ascenso prosigue en una atmósfera cargada de presagios: “Vi un arcoiris formado entre la neblina”, con “un pie en el Camisea, justo en el meandro donde remolcamos el barco, y [...] arqueado sobre la montaña, en dirección al Urubamba” —el río hacia el que habrá de deslizarse. “Todos lo hemos tomado al mismo tiempo como un presagio” (289). Diez días después, “el barco está en lo alto de la montaña” (291). En el ínterin Herzog ha viajado a Manaos, a rodar la última escena de una ópera en el Teatro Amazonas, bajo la dirección de Werner Schroeter —ya que él mismo, dice, jamás había asistido a una ópera. Fitzcarraldo, obseso de la ópera que desea precisamente construir una ópera en la selva, navegará, después de consumir su mons-

⁵ “Varios intentos con el barco, varias frustraciones. Lucha con amarras de acero muy pesadas y tercas; colocación de troncos extraordinariamente pesados bajo el casco del barco; ganchos de hierro del tamaño de un brazo se deforman como clips [...]. Para mayor seguridad, hemos puesto una cuarta traviesa bajo el barco [...]. Como los troncos son tan pesados, estas operaciones con los cables de acero y el sistema de palancas avanzan unos centímetros cada día. Los troncos, al igual que nuestro muerto, son de una madera tan pesada que de inmediato se hunde en el agua como una piedra; es tan dura y difícil de trabajar como el hierro” (2012: 272).



truosa empresa, por las aguas silenciosas del Urubamba, haciendo sonar una ópera en el río con su gramófono, ante la estupefacción de los indios. Herzog describe así la ópera de Manaos: “El Teatro Amazonas, que los millonarios del caucho, en su delirio ostentoso-tropical, erigieron en la selva” (290). Tras lo cual, en un vuelo, vuelve a Iquitos, a clausurar su propia ópera.

Queda pendiente, únicamente, el deslizamiento del barco hacia el Urubamba. Otra vez la trocha y la pendiente, el torniquete y el *muerto* contruidos por los campas (305). Les parece que podrían soltar el barco “y dejarlo deslizarse solo” (306). Bajan el barco con gran cuidado, “en tramos cada vez más pequeños”. “Unas nubes espantosamente amenazadoras” se levantan. “Cuando todo ha quedado en silencio, un pájaro borboritador” lanza sus “gritos extrañamente sonoros entre las copas de los árboles”. 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). “A la luz de la fina luna”, dice Herzog al margen, “los campas comenzaron a cantar y a emborracharse, y en poco tiempo la trocha se veía como un campo de batalla repleto de botellas de cerveza” (309-310). Todo es viviente: el barco, las nubes, los pájaros, el río, los cables, los *muertos*, las voces, los indios cantando a la luz de la luna. Las cámaras se disponen de manera

estratégica; los hombres se preparan ante el peligro. Al tocar el agua, la nave se inclina y amenaza “zozobrar y hundirse [...] como si se revolcara en un sueño caótico y febril” (310). La nave, ya casi sumergida, se endereza. Y no adviene una sensación de triunfo. “Sólo queda por informar esto: yo he participado”:

El barco me era indiferente, no valía más que [...] cualquier cable de acero retorciéndose en el suelo [¿como una serpiente?]. 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).

De la *visión* a la *alegoría*. Y de las visiones infernales de Blake, con su contraparte paradisíaca —como la propia selva amazónica, o la *Visión del paraíso* de los conquistadores del siglo XVI— a la obsesión demoníaca de Melville. *Moby Dick o la ballena*: alegoría como Fitzcarraldo del capitalismo, teología negativa de la Bestia —“*the whiteness of the whale*”—, Jonás y Leviatán, herética, abstracta, indiferente, primitiva y salvaje como los arponeros del Pequod, y como la retrató el gran poeta Charles Olson en su gran ensayo *Llámenme Ismael*. Y expresión, a un tiempo, de la crueldad shakespeariana y la violencia globalizadora, a raíz de la expansión capitalista en el océano Pacífico y de la explotación del *esperma*, o grasa de la ballena, que *iluminó* al mundo



en el siglo XIX como la “fiebre del caucho” amazónico fue el síntoma de una fanática *vulcanización* —la palabra proviene del nombre de Vulcano, dios del fuego y de los volcanes—, destructora y esclavizadora, en el planeta y en la Amazonía.

En un ensayo titulado “Fitzcarrald, mitología en tres fases”, el etnólogo y narrador español Óscar Calavia se refería a la película de Herzog como a una “galería de fantasmas” (2010) en la que el médium-cineasta se sumaría a los espectros del film, cuya “atmósfera terrorífica” iba a impregnarse y a envolverse de las “viejas gestas de los caucheros” resucitadas en la mente de los indios como una transfiguración: de los alemanes y americanos del equipo filmico en “variantes modernas del *pishtaco* o el *sacacara*”, “ogros blancos en busca de grasa o de piel de indio”, como los caucheros históricos (2010).⁶ De acuerdo con Calavia, la triple operación mitopoética de *Fitzcarrald* —inconsciente, en parte al menos, para su creador— recurría, en principio, a la “mitología local”, uniendo el escenario del teatro Amazonas de Manaus y las actuaciones reales o fabulosas de Sarah Bernhardt y Enrico Caruso —que llegó a cantar, ahí, “alguna selección de arias y romanzas, no una ópera”, aunque otros mitos hablen de su paso “por lugares mucho más recónditos”— con la construcción histórica del ferrocarril Madeira-Mamoré, cuya “leyenda” señalaba que “había muerto de malaria un obrero a cada traviesa”, y otras escenas características de la

“mitología colonial”, como esa fantástica “seducción de los salvajes por la música o por el gramófono” —“que remite”, como recuerda Calavia, “a la figura de Orfeo domesticando a las fieras con su lira”—, sin hablar de ese mito secretamente romántico de una “naturaleza atroz” confrontada con “planes prometeicos”, o de los cruces, más allá o más acá, de “la mitología local de la Amazonia” y “la mitología europea sobre la selva”: “una y otra obsesionadas por el barco”, dice el etnólogo; “un barco medio fantasma, dotado de [...] vida y voluntad propia, a veces un monstruo devorador de sí mismo” (2010).

Un segundo estrato mitológico estaría modelado por la figura del barón cauchero, cuya manifestación prototípica y suprema encarnaría en Carlos Fermín Fitzcarrald, ejemplo máximo de aquella “cohorte de neoconquistadores”, “saqueadores desalmados que armaban con *winchesters* a los piro para que les consiguiesen esclavos campa y a los campa para que les sumi-

⁶ Calavia remite al libro del antropólogo escocés Peter Gow: *An Amazonian Myth and its History*. En aquella época, Gow realizaba su trabajo de campo en una zona cercana a la del rodaje. “Durante el rodaje y después de él, corrieron rumores de que los indios que trabajaban en la película vivían encerrados detrás de altas cercas, de las que cada día algunos escogidos eran sacados por unas portañolas para arrancarles la cara [...] quizás un rumor extendido por los madereros locales, molestos con los salarios mayores que ofrecía el cineasta” (Calavia, 2010).

nistrasen esclavos piro”, “héroe patriótico”, sin embargo, del Perú; que “no estaba, que se sepa, especialmente interesado en la ópera”, “ni era [...] un alucinado”; cuyos planes, “descomunales”, eran sin embargo “rationales” (como el del Istmo de Fitzcarrald, que unía, es verdad, los ríos Urubamba y Madre de Dios, pero haciendo pasar “barcazas” por el lugar “más llano posible”, no por “una pendiente brutal”); héroe cuya hagiografía, *Fitzcarrald, el rey del caucho*, trazó el cronista Ernesto Reyna, cuyo extremo más delirante fue su fusión o su asimilación “como Amacegua o ‘dios blanco’ por parte de los indios”. En el límite entre historia y mitología, “el Fitzcarrald mítico de Herzog se pone simplemente al lado de otros Fitzcarralds de la mitología nacionalista peruana” —o como concluye aún Calavia: “de la crónica demoníaca del genocidio”. Y es que el tercer estrato mitológico de *Fitzcarrald* corresponde a la “mitología amazónica” de Herzog, una mitología “personal”, dice Calavia, “pero perfectamente amazónica”, que no explota sin embargo a fondo su material histórico: ni “la violencia de Fitzcarrald con sus ejércitos de indios”; ni la figura del Curaca Venancio —jefe campa o asháninka, aliado suyo—, “ni la sombría figura de Carlos Scharff, uno de sus lugartenientes, cuyo asesinato reivindicaron prácticamente todos los grupos de la región” (2010):

Sobre todo, la película de Herzog [ya que aquí no se habla del diario de rodaje] no aprovechó el fin brutal del Fitzcarrald histórico, que se hundió junto con su barco en un pongo (el de Mainique, si

mal no recuerdo). Su cadáver, junto con el de su principal socio, sólo fue devuelto por las aguas días después (2010).

“Galería de fantasmas” vinculada entonces, por múltiples vías, no a la historia sino a los meandros de la imaginación mitológica. *Cinéma-verité*, dice agudamente Calavia, que no extrae su “verdad” de una supuesta fidelidad histórica sino de una mimesis experiencial: una forma de vivir el mito, de “reproducir en la selva real la hazaña real de su héroe —hacer pasar un barco a través de una montaña [...]— con la ayuda de un vasto grupo de verdaderos indios asháninka”, “en territorio ajeno”, con una buena expectativa de lucro y, “como en el pasado”, pero asimismo de “conflictos y alguna muerte”, “como ya había sucedido en las empresas de los barones caucheros” (2010). Todo en esa *encarnación* del mito que había hecho preguntarse al cineasta: “¿Por qué no interpretar yo mismo a Fitzcarrald?”, confesándose a sí mismo: “Porque mi proyecto y el del personaje se han vuelto idénticos” (Herzog, 2012: 150). Y también los indios se habían vuelto idénticos, pues, “quizás medio por casualidad”, en vista de que las locaciones tuvieron que ser trasladadas en el curso de la larga filmación, contrató a “verdaderos indios asháninka” —es decir: “de 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 (Calavia, 2010)—, todo ello “en su empeño exacerbado” por consumir “un propósito absurdo”, “tan incomprensible como la



codicia de los caucheros por la goma”. El rodaje, en su fluir, “no podía ser sino una manifestación más de la furiosa locura de los blancos” (2010).

Ese complejo entramado mitológico apenas deja asomar un sustrato más profundo: el de las mitologías indígenas. Un entramado mítico impide, en un primer momento, desatar los lazos que anudan los mitos amazónicos indígenas con los mitos occidentales y los mitos andinos, sin contar esa “fusión perfecta entre realidad y mito”, o ese otro “mundo paralelo”, de la ayahuasca (Cingolani, 2012: 29). Ya esbozada la sombra o la presencia de la ballena blanca, Moby Dick, del Pequod y del capitán Ahab, en la *hybris* de Fitzcarrald, no carece de interés asociarla con las imágenes de Pablo Cingolani en el último capítulo de *Nación culebra: una mística de la Amazonía* —“Moby Dick en el Tambopata” (163-167)— y en un poema que lo clausura: “Canción de Haisaoji o la ballena Ese Ejja” (169-173). El río Tampobata nace a la sombra de la montaña Yagua Yagua, en la frontera peruano-boliviana: más allá “comienzan los territorios del mito y la historia de los Ese Ejja” —“cachalotes en bruma”: “los dominios de la ballena del Bahuaaja”—, allí donde Guamán Poma alertó que vivían los *anti runa micoc* o “comedores de hombres, que danzaban sus *taquies* y cantaban *arawís* heroicos” (166). Un día, cuenta Cingolani, “una ballena devoradora de hombres” surgió del río, despedazando la geografía Ese Ejja y forzando a todo el pueblo a emigrar. Y si Moby Dick “era ubicua, y ‘en estas aguas de perpetuo exilio

yo había perdido los recuerdos de tradiciones y de ciudades’, que nos ofuscan” —la cita de Melville es de Cingolani—, también ese “leviatán del Bahuaaja” evoca “el horror, el dolor, la fuga”. “¿Una ballena en el Tambopata? ¿Sería blanca?” (167):

Canción de Haisaoji o la ballena Ese Ejja
(fragmentos)

¿Vos me escuchas desde encima del agua?

No importa dónde te encuentres

Sé que estás encima del agua

Deberías escucharme desde debajo del agua

Deberías escucharte desde debajo del agua

...

Hay que escuchar al agua desde debajo del agua

Viví escuchando al agua hasta que llegaron ellos, los Ese Ejja

Viví escuchando al agua desde debajo del agua hasta que conocí a los hombres, a los Ese Ejja

No he dicho mi nombre. Los Ese Ejja me nombraron Haisaoji

Digamos que soy Haisaoji o la ballena Ese Ejja

o como quieran llamarme. Pueden ustedes llamarme Ismael...

No he dicho mi nombre, no les diré mi nombre

Mi nombre no es importante

...

Mi nombre no. Ellos le pusieron nombre a todo al río también,

al río que estaba cuando nací, al río que



estaba siempre
 Bahujaja lo llamaron
 Río Bahujaja. Bahujaja cuei —ellos le
 dicen cuei a los ríos
 ...
 Me quisieron amarrar en un sitio, en una
 poza que ellos llaman Topati
 Sucede que no sabían ver las estrellas
 desde debajo del agua
 Les enseñé a ver las estrellas y las para-
 bas desde debajo del agua
 ...
 Desde debajo del agua
 sigo viendo al mundo
 Te sigo viendo
 te escucho
 desde debajo del agua
 Todo se escucha
 todo se siente
 desde debajo del agua

(Cingolani, 2012: 171-172)

En una síntesis magnífica y erudita —*Amazonía. El río tiene voces*—, menos poética y política que el libro de Cingolani, Ana Pizarro traza un “mapa de navegación” inmerso en el “imaginario” amazónico. Varios capítulos de la obra abordan la presencia de las leyendas y los mitos en las tradiciones orales y en la cultura ilustrada de la Amazonía, por ejemplo el que alude a “La imaginería europea en América” o los que abordan “La estética ilustrada” y las “Voces del agua y de la selva”, o la “Oralidad y [la] literatura de los pueblos indígenas”. Pero la anotación, posiblemente, más interesante sería una cita que se incluye

en el apartado “Las plantas de los dioses”, en el último capítulo del libro: “La cultura de la droga”. Ahí, la autora enumera los “centros productores de energías míticas” en las mitologías amazónicas: “El agua, en donde habita el bufeo [delfín amazónico]; la serpiente, la selva o la montaña en el caso de los Andes [...] el cielo, en donde habitan divinidades de origen cristiano” (2009: 224).⁷ Más allá de estos centros cósmicos, cada lugar de la naturaleza tiene un “espíritu protector”, una “Madre” —“Madre de la selva”, “Madre del agua”—, vinculada siempre a la ritualidad:

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

⁷ Sobre los seres sobrenaturales que habitan esas regiones, véase Pizarro: los acéfalos o *iwaipano-ma* (58-59); el *chullachaqui* (61, 172-173); el *hombre-lobo* (173-174); el *delfín*, llamado *boto* en el área brasileña, *perverso y seductor* (174); el *habitante submarino* que, a menudo, toma la forma de un pez (174); el *matintaperera* que se transforma en lo que quiere —“es su poder”— y que a veces aparece como una cara con la piel al revés (175).



fantasma puede causar enfermedad o parálisis (*apud* Pizarro, 2009: 224).⁸

Aunque escasamente vinculada por la crítica y el análisis a la *visión* y a la empresa de *Fitzcarraldo*, la construcción de esta embarcación multiforme —amazónica y mitológica, entre la ballena de Jonás, la ballena blanca de Melville y la ballena apocalíptica de Ese Ejja, la piragua del sol y los barcos de vapor de los “barones” alucinados del caucho—, al lado de las “lanchas” mitológicas o diabólicas, demoníacas, asociadas a anacondas y delfines, o a la “gente del agua”, traspasa, aunque Herzog no lo sepa, su “visión”, subordinándola a mitos o arquetipos que desconoce, como si se incorporara —se hiciera *cuero* en el armazón o en los desplazamientos imposibles del barco, en su duplicación, *humo* en sus máquinas de vapor—, como si estuviera atravesada, subsumida, sometida, esclavizada, por la violencia misma del *pongo* convertido en prueba iniciática, y simultáneamente en espacio de inmovilidad, *vacío*, reposo, ajustada de algún modo al poder de los chamanes, los vegetalistas: su *alucinación*.

La versión tal vez más conocida de la leyenda de la *súpay-lancha* es la del escritor indigenista peruano *Ciro Alegría*.⁹ No habla, sensiblemente, de *yacurunas* ni de la *Purahua*, ni llama *acurón* o *súpay-lancha* a aquel mítico “barco fantasma” que da nombre y materia a su relato —occidentalizándolo en cierto modo, o remitiendo el mito a un motivo universal—,

pero tampoco alude a los barcos de vapor “que usan leña o que tienen motores”, intentando tal vez eliminar sus elementos no tradicionales, técnicos o tecnológicos, cargados simbólicamente e históricamente —lo que impide asimilarla a las lanchas de los barones caucheros. No hay referencia a la “enfermedad o parálisis” que como efecto de una maldición o una hechicería puede causar esta “lancha-demonio”. Los elementos diabólicos cristianos desaparecen. Pero hay unas “luces rojas”, un “incendio” misterioso, las metamorfosis de una fauna fantástica:

⁸ “Esta lancha es también, a veces, una boa gigantesca que sale del agua, la *Cobra Norato* del lado brasileño” (224). *Cobra Norato* es, precisamente, el título del gran poema largo de *Raúl Bopp* (1931), gemelo en cierto modo de *Macunaíma*, de *Mario de Andrade* (1928), y que, como esta última novela, explota con amplitud los recursos y las fuentes de las mitologías amazónicas del Brasil (Pizarro: 160). Una futura edición bilingüe, con la versión original, la traducción castellana de *Ángel Crespo* y un “*traslucine*” de *Andrés Ajens*, con grabados originales de *Tarsila do Amaral*, se publicará próximamente en la serie etnopoética “*Adugo biri*”, de la UNAM.

⁹ La leyenda se incluye entre las “*Leyendas de la selva amazónica*”, en su recopilación de *Fábulas y leyendas americanas*. Fue publicada en el suplemento *Estampa*, del diario *Expreso*, el 16 de marzo de 1969. Su esposa y editora, la poeta cubana *Dora Varona*, reunió también los cuentos de *Fitzcarraldo*, el dios del oro negro.

Por los lentos ríos amazónicos navega un barco fantasma, en misteriosos tratos con la sombra, pues siempre se lo ha encontrado de noche. Está extrañamente iluminado por luces rojas, tal si en su interior hubiese un incendio. Está extrañamente equipado de mesas que son en realidad enormes tortugas, de hamacas que son grandes anacondas, de bateles que son caimanes gigantes (Alegría, 2006).

Y están los *bufeos* o delfines, convertidos en “peces mágicos” de cuento de hadas:

Sus tripulantes son bufeos vueltos hombres. A tales peces obesos [...] nadie los pesca y menos los come. En Europa, el delfín es plato de reyes. En la selva amazónica, se los puede ver nadar en fila, por decenas, en ríos y lagunas, apareciendo y desapareciendo uno tras otro, tan rítmica como plácidamente, junto a las canoas de los pescadores. Ninguno osaría arponear a un bufeo, porque es pez mágico. De noche vuélvese hombre y en la ciudad de Iquitos ha concurrido alguna vez a los bailes, requebrando y enamorando a las hermosas (2006).¹⁰

La leyenda del bufeo seductor ocupa un tramo del relato de *Ciro Alegría*,¹¹ pero lo que más atrae nuestra atención es la imagen fantasmagórica del barco, su aparición cerca de Pucallpa y su *visión* por “un indio del alto Ucayali”, miembro de “la tribu de los shipibos”:

El barco fantasma está, pues, tripulado

¹⁰ *El bufeo o delfín del Amazonas (Inia geoffrensis) vive en los afluentes del Amazonas y el Orinoco. En temporada de lluvias acude a las áreas inundadas de la selva, buscando alimento. “Las leyendas le atribuyen poderes sobrenaturales. En algunas regiones se cree que los espíritus de los ahogados quedan atrapados en los botos. Pero la leyenda más difundida se refiere a su personificación humana y a las relaciones entre delfines y mujeres. En la Amazonia, por ejemplo, se cree que se transforma por las noches de luna llena en un apuesto varón, llegando a las fiestas y bailes para seducir y robarse a las mujeres para reproducirse. Las doncellas locales deben tener cuidado si se encuentran con un hombre apuesto vestido de blanco, pues puede tratarse de un boto” (Wikipedia, 2017c). “Se dice que, durante las fiestas y bailes locales, el boto [delfín] aparece convertido en un muchacho elegante vestido de blanco y con un sombrero que cubre sus grandes orificios nasales, que no desaparecen de su cabeza cuando se transforma en ser humano. El boto va a los pueblos cercanos a los ríos en donde habita, allí seduce a las muchachas solitarias, las lleva al fondo del río y las embaraza. Por eso, cuando un muchacho desconocido aparece en una fiesta usando sombrero, se pide que se lo quite para garantizar que no sea un boto” (Wikipedia, 2017b).*

¹¹ *“Dióse el caso de que una muchacha, entretenida hasta la madrugada por su galán, vio con pavor que se convertía en bufeo. Pudo ocurrir también que el pez mismo fuera atraído por la hermosa hasta el punto en que se olvidó de su condición. Corrientemente, esos visitantes suelen irse de las reuniones antes de que raye el alba. Sábese de su peculiaridad porque muchos lo han seguido y vieron que, en vez de llegar a casa alguna, fuéronse al río y entraron a las aguas, recobrando su forma de peces” (Alegría, 2006). Ana Pizarro se refiere asimismo a la figura imaginaria del*



por bufeos. Un indio del Alto Ucayali vio a la misteriosa nave no hace mucho, según cuentan en Pucallpa y sus contornos. Sucedió que tal indígena, perteneciente a la tribu de los shipibos, estaba cruzando el río en una canoa cargada de plátanos, ya oscurecido. A medio río distinguió un pequeño barco que le pareció ser de los que acostumbra navegar por esas aguas. Llamáronlo desde el barco a voces, ofreciéndole compra de los plátanos y como le daban buen precio, vendió todo el cargamento. El barco era chato, el shipibo limitóse a alcanzar los racimos y ni sospechó qué clase de nave era. Pero no bien había alejado a su canoa unas brazas, oyó que del interior del barco salía un gran rumor y luego vio con espanto que la armazón entera se inclinaba hacia delante y hundía, iluminando desde dentro las aguas, de modo que dejó una estela rojiza unos instantes, hasta que todo se confundió con la sombría profundidad. De ser barco igual que todos, los tripulantes se habrían arrojado al agua, tratando de salvarse del hundimiento. Ninguno lo hizo. Era el barco fantasma (2006).

La región señalada es la misma que surcaron Fitzcarrald y Herzog en sus empresas visionarias. Y si antes se vislumbraba la “iluminación interior” de la nave, ahora se describe el “gran rumor” que surge del “interior del barco” —“pequeño” y “chato”, parecido tal vez a los que habitualmente surcan las aguas del río: no un rumor de máquinas sino un estrépito espectral, oscuro y ominoso, que anuncia el naufr-

gio, una visión siniestra que no carece de vínculos con la imagen fatídica del *Huallaga* hundiéndose en el pongo, o deslizándose entre el estrépito de la maquinaria construida para izarlo sobre la selva y la montaña hasta romper los cables y ser trastornado, arrastrado y despedazado por la corriente —o como apuntaba en su diario Herzog, “hasta zozobrar y hun-

bufeos: “Otra de las figuras de este imaginario es el delfín, que en el área brasileña se le llama boto y cuya maldad consiste en la seducción, desplegando argucias similares en el ámbito hispano como en el lusitano para terminar dejando embarazadas a las jóvenes”. Y copia el relato de una pobladora de San Juan de Yanacayu, en el Alto Amazonas peruano —“la señora Jovita”: “Yo incluso tengo experiencia de los delfines colorados, el rosado, es una experiencia que me ha pasado. Él me robaba en la noche, yo salía y me quería llevar al río, me perseguía y no podía dormir sola, yo salía dormida, salía a la fuerza... Mi mamá, mis padres, ellos me dejaban sola... Salía, me metía hasta la rodilla al agua y me despertaba... Y en mi sueño me hacían soñar, unos gringos, se presentaban como unos gringos... Hasta la edad de dieciocho me han perseguido, yo tenía miedo... y cuando yo quería estar sola, él quería ser mi enamorado... Y cuando yo me desperté, le cuento a mi mamá, a mi papá. ‘No’, dijo mi papá, ‘a mi hija no se la va a robar el delfín. Tenemos que mandarla al chamán, el chamán es mi salvación’. Tenía que curarme con chamán, me hacía unos baños de florecimiento, a base de hojas medicinales, con eso me hacía él el baño, a partir de las doce de la noche... [...]. Cuando yo estaba sola, siempre lo extrañaba al delfín, yo les tenía miedo” (2009: 174).



dirse” —, pero dejando por unos instantes “una estela rojiza” como de sangre, “iluminando desde dentro las aguas” como un infierno sumergido y al final confundién-dose “con la sombría profundidad” —como en las imágenes póstumas del naufrago Ismael al ver sumergirse el Pequod. Así, el indio shipibo, deslumbrado por la luz del barco fantasma, “bogando a todo remo”, regresa a su choza construida a la orilla del río, mira las monedas y billetes que le dieron los tripulantes del barco y descubre que realmente son “escamas de pescado” y “pedazos de piel de anaconda”. Ante los ojos maravillados del indio shipibo, la transformación se reitera —de noche, monedas y billetes; de día, escamas y piel de anaconda—, como una fórmula de cuentos de hadas, una fábula burlesca que cancela irónicamente el valor mágico (y mitológico) del dinero: “Así que el shipibo estuvo pasando en los bares y bodegas de Pucallpa, durante varias noches, el dinero mágico procedente del barco fantasma”. Un final alegórico y en cierta manera rea-lista, escenificado en “los bares y bodegas de Pucallpa”, pero suspendido por la vuelta al misterio y la fantasmagoría poética:

Sale el barco desde las más hondas pro-fundidades, de un mundo subacuático en el cual hay ciudades, gentes, toda una vida como la que se desenvuelve a flor de tierra. Salvo que esa es una existencia en-cantada. En el silencio de la noche, agu-zando el oído, puede escucharse que algo resuena en el fondo de las aguas, como voces, como gritos, como campanas... (Alegría, 2006).

La aparición de ese barco “encantado” en la mitología amazónica,¹² no constreñida a los límites de lo “legendario”, se aparea fantasmagóricamente con la presencia histórica, y *real*, del hermano del “Rey del Caucho”: Delfín Fitzcarrald. El mitológico bufeo amazónico parecería encarnar ines-peradamente en la figura del “delfín” de Fitzcarrald, heredero fallido y criminal de su imperio cauchero. Como lamenta Ernes-to Reyna en *Fitzcarrald. El Rey del Caucho*, a la muerte de Fitzcarrald, Delfín llegó a Mishagua para hacerse cargo —aunque no poseía, según el biógrafo, el “espíritu de su genial hermano”, a pesar de sus cabellos rubios, sus ojos pardos y su apariencia de “joven gigante”— de los intereses del di-funto (1941: 133), cuyo derrumbe provocó al desatarse una “ola de crímenes” en el Ucayali, el levantamiento de los indios en el mismo Istmo de Fitzcarrald, el incen-dio de barracas y haciendas, la destruc-ción de los caminos y la caída, en fin, de sus esplendorosas empresas (134-135). Al poco tiempo Delfín fue asesinado por los “salvajes” —indios “mashcos” o “chun-chos”—, que le tendieron una emboscada y lo mataron a flechazos (140-141). Y en el otro extremo, ya en el límite de la visión de la ayahuasca, emerge otra versión del crimen, la de Ino Moxo —brujo, chamán—

¹² Véase el título de otro apartado del libro de Ana Pizarro: “Los encantados se rebelan” (176-185). *Sucede como si “encantados” y entidades míticas se rebelaran efectivamente, cobrando vida contra los “conquistadores”.*

en la novela alucinatoria de César Calvo: *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. “Ya sabrás cómo murió, de qué manera fue ajusticiado” (2011: 219), dice el hechicero, anticipando el testimonio del expedicionario Zacarías Valdez, otro fanático de Fitzcarrald:

El cuerpo de Fermín Fitzcarrald fue enterrado allí, en la misma boca del Inuya, ese maldito afluente del Urubamba. Los salvajes se aprovecharon de esta coyuntura para asaltar a los caucheros. Los indios amawaka comenzaron por asesinar nada menos que a Delfín Fitzcarrald, hermano del cauchero inolvidable, en el río Purús. Y los puros, nuestros antiguos aliados, hicieron lo propio en el Curiyane, afluente del río de las Piedras, matando a Carlos Shonfe, a Leopoldo Collazos y a todos los empleados de éstos, dejando con vida sólo a las mujeres y a los niños... Es que por ese entonces los salvajes usaban armas de fuego. Ya alguien les había enseñado a disparar (*apud* Calvo, 2011: 229).

Confundiéndolo entre sus visiones, el narrador oye la versión del brujo Ino Moxo:

- 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 [...].

Dos awakas pasan en este instante frente a nosotros, cargando cajas ralas en las

cuales trajimos más ralas provisiones. Ino Moxo, mirándolos:

- Ellos dos, por ejemplo, mis primeros ahijados, fueron escogidos para dar castigo al hermano menor de Fitzcarrald. Ximu los icaró, los magnetizó dotándolos de poderes precisos, suficientes. El día justo, a la hora justa, ellos dos se desnudaron y entraron al 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 (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-Ricoveri, *Mythes de l'Amazonie. Une traversée de l'imaginaire shipibo* —notable por su rigor y su valor poético y artístico—, reconstituye el territorio esencial de la cosmovisión originaria. Ahí volvemos a encontrar la figura del bufeo —llamado por el narrador *Cushusca*—, uno de esos “genios antropomorfos” o animales con aspecto humano que emergen de las aguas, raptan niños para esclavizarlos o seducen muchachas púberes para reproducirse y alimentar su posteridad. Como interpreta la investigadora, 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*”, un enorme “barco fantásti-



co” donde los genios del agua aprisionan a aquellos que arponean a sus familiares. Y si en otras versiones, el propio bufeo funge como capitán de la nave, aquí confunde sus atributos con los de Ronin, la “Gran Anaconda”, “señor de la fauna acuática y guardián por excelencia de la fertilidad de las aguas”, cuyo papel es “controlar la explotación pesquera y velar sin descanso por la población de los ríos” (2005: 88). En palabras de Bertrand-Ricoveri, “para algunos el Acurón es ese barco fantástico que comanda Anaconda mientras para otros se trata de la propia Anaconda transportando a sus presas en su seno”:

Las descripciones que los autóctonos nos hicieron de esa embarcación fantástica no dejan 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 Fitzcarraldo, inmortalizada por la película de Werner Herzog, en 1890 (88, nota 70).

El relato, titulado “De la gente de la tierra y de las aguas”, cuenta cómo Cushusca, el bufeo, transformado en persona, acostumbra salir del río en busca de víctimas —gritando: “*Hu hu uh uh*”— o de una joven para convertirla en su esposa: “Cuando ella gime al soñar o al estar dormida, es que Delfín le hace el amor sin que [...] se dé cuenta” (89). En el tiempo de los ancestros, había un joven y excelente pescador envidiado por un brujo, quien decidió hechizarlo, preparando un brebaje

mágico y recitando un ensalmo dirigido a Cushusca, para que se lo llevara de ahí y no volvieran a verlo nunca. Así, Cushusca se transformó en el pez que los shibipo llaman *huame*, llamado en español local *paiche* y en otras partes *pirarucú*, y se acercó a la piragua del muchacho. El pescador arponeó a la presa maléfica y en el mismo instante fue arrastrado al mundo de la “Gente del Agua”, haciendo desaparecer su piragua y sumergiéndolo en “inmensos remolinos”, en la “espantosa corriente gítorica”. De noche se le veía alzarse sobre las aguas y “relinchar como un caballo”, inexorablemente hechizado:

Mientras sigue cerca de nosotros, en una laguna o en un meandro del río, el *mueraya* [o chamán] puede intentar recuperar a la víctima, y muchas veces lo ha conseguido, pero si ha sido arrastrada por el agua viva hasta llegar al mar, es demasiado tarde, ya no puede hacerse nada. Toda búsqueda se hace vana.

Aquel joven, ay, había llegado al mar. Cushusca lo había hecho prisionero. Ya sabes, en ese barco grande lleno de genios del agua que llaman *Acurón*. Ahí era donde había sido encerrado, fuertemente encadenado (89).

El navío expoliador de Fitzcarraldo se ha transformado en una máquina, una bestia o una personificación mitológica, que en lugar de arrasar a su paso, como el barco de vapor, con las selvas y los ríos —con sus habitantes animales, espirituales y humanos—, esclaviza y castiga a los “pre-



dadores”, convirtiendo al *mueraya* —brujo o chamán, sanador o maléfico— en la instancia visionaria que, como el bufeo, o el “capitán” del Acurón mitológico, altera o restablece con sus gestos y palabras rituales los equilibrios cósmicos. Ahora bien, el capitán del navío fantástico, el carcelero del pescador maldito, no es otro en el relato que Ronin —la Gran Anaconda mítica, la “*Madre del Agua*” de los relatos shipibo: creador del “Gran Río y las otras corrientes de agua”, representante del Sol con su piragua, que vacía y llena todos los meandros del río, vigilante de la vida y “la fertilidad de las aguas” (54-55). El relato que estamos revisando cuenta cómo el capitán, a veces, autoriza al pescador a bajar a tierra. Ahí se encuentra por azar a otro delfín con apariencia humana —Delfín Gris es su nombre—, que vive agradecido desde un día en que el pescador, cumpliendo con los rituales de la pesca, le arrojó las tripas de un *huame* para alimentarse. Esa ofrenda, cuenta el delfín, le hizo posible enriquecerse y adquirir otra “gran embarcación” —gemela del Acurón— con la que viaja a lo largo del río —río arriba y río abajo—, como “único negociante” (90). Al descubrir la prisión de su amigo, Delfín Gris le ofrece negociar con Ronin, llamado ahora “Gran Señor” y “Rey de las Aguas”, para obtener su libertad, la que consigue a cambio de “unas piezas de plata”. Una vez a bordo de la embarcación, el pescador mira cómo, “desde la cala hasta el puente”, toda la cubierta está ocupada por “montones de cajas de madera cuidadosamente apiladas”:

– ¿Qué es eso?, inquirió el joven.

– Son peces marinos. Vamos a poblar el Gran Río y los afluentes [...].

Y vaya si hacía falta una gran variedad de peces para un proyecto semejante, pero el barco estaba cargado, la tripulación llena de vigor y armados de esa manera remontaron el curso del Amazonas hasta el Ucayali. Frente a cada comunidad, vaciaban dos o tres cajones llenos de peces bulliciosos, y seguían subiendo por el río, hasta vaciar completamente su precioso cargamento (91).

Aflora, así, el motivo de la fertilidad, que dominará el desenlace o la resolución del mito. El gran navío destructor de los caucheros va a transformarse por fin en una gran barca fertilizadora, proveedora y multiplicadora de peces, alimentadora de los ríos. Al acercarse a la comunidad de la que proviene el pescador, Delfín Gris le dice que, antes de desembarcar, habrá que salir a la superficie, revelándonos cómo se trataba de una navegación submarina:

– Pronto tendremos que salir a la superficie, porque aquí donde nos encontramos navegamos muy profundo. Te dejaremos justo en el embarcadero que lleva a tu casa, nos dirigiremos rápidamente río arriba y volveremos a partir hacia el mar. Pero no regresaremos con las manos vacías. A fin de variar y multiplicar las especies que pueblan el universo de las aguas, renovaremos nuestro cargamento de peces llenando el navío de especies



nuevas, familiares de los ríos que no he surcado jamás. Este es mi último viaje río arriba en el Ucayali (91-92).

El joven pescador baja del barco, trepa por la ribera y camina hacia la aldea donde vive su familia. Creen que se trata de “un *nahua*, un extranjero”, pero él cuenta su aventura:

– Claro que no, dijo él, contándole a su familia cómo, embrujado por el *mueraya* celoso, había sido raptado por la Madre del Agua. Miren todos esos peces: *huame*, *bahui*, *tora*, *picha*, todos regalados por Delfín. ¡Vengan, vengan a ayudarme!

Y distribuyó a los suyos lo que había reservado del precioso cargamento (92).

Como en la leyenda de Alegría, el cierre del relato apela a cierta sorpresa advertida por el narrador, como si la alegría del protagonista y sus familiares al arribar al desenlace se extendiera a la de los oyentes al concluirse el ritual narrativo. Pero aquí las metamorfosis ya no parecen burlescas, irónicas, picarescas, o lo son de una manera que restablece una suerte de armonía perdida, originaria, una especie de economía del placer ajena a toda mercadería:

Después de largos meses de viaje, antes de anochecer, Delfín Gris regresó al pueblo de su amigo, con su barco lleno a reventar.

– Ahí están [...] los peces nuevos: *payari*,

tonon, *ipo*, *amaquiri*, *coyaparo*, y además estos otros regalos: machetes, relojes. Voy a fijarme bien en el uso que sepan hacer de ellos, añadió con aire malicioso. Y después retomó su ruta.

A la mañana siguiente los aldeanos, impulsados por la curiosidad de [...], abrieron los cajones de Delfín: en vez de relojas había cangrejos, *shacasharo*, y en lugar de machetes había *comari yapa*, esos largos peces blancos con escamas y el vientre color de cenizas. ¡Una auténtica broma! ¡Delfín tenía humor! (93).

“Fue así como el delfín riquísimo pobló el Gran Río de nuevos peces del mar y de los ríos desconocidos” (93), concluye la narración del mito, en una solución conceptual que articula las figuras “gemelas” de los barcos y los delfines; los leviatanes de la selva, con sus síntesis biológico-maquínicas y sus Jonases bíblicos. El vientre fecundo de esa bestia mítica no únicamente es una antítesis de los barcos de vapor cauchoeros 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 —próximo a la iglesia del Santo Daime— Pablo



Amaringo.¹³ Adepto de dicha secta y autor de ensayos como “La poesía y el éxtasis” y “La religión de la ayahuasca”, el poeta neobarroco argentino Néstor Perlongher compuso un auto sacramental y un poema inspirado en las imágenes fantasmagóricas de Amaringo, “El ayahuasquero”:

Eran brujos mestizos. A la cabeza del paciente arrodillado manos le aplicaba el chamán. Todo un arte de manos; y una ollita donde oleaba el licor que le daba el origen (resplandor) de su zumo. En otro abrillantado redondel (1997a: 330).

El *Auto sacramental del Santo Daime* es un gran espectáculo barroco cuyo “primer carro alegórico” personifica sus visiones, refiriendo sus imágenes a las de Pablo Amaringo:

La Luz / La Ayahuasca / La Fuerza / El Viento / Los Indios [...].

Primer carro alegórico: Trátase de una rampa giratoria cubierta por una profusión de árboles, lianas, helechos y todo tipo de flores. Hay también animales pintados en colores vivos. Al conjunto lo atraviesa dando vueltas una gigantesca anaconda multicolor e iridiscente, del tipo de las pintadas por el pintor ayahuasquero Pablo Amaringo. Corre un fingido río, en verdad un espejo de cristal, y en su superficie se recortan mar-sopas (2004: 49).

Amaringo nació en 1943 en Puerto Libertad, un afluyente del gran río Ucayali, en

la Amazonia peruana, séptimo de trece hermanos de una familia pobre que emigró a Pucallpa:

Tenía diez años cuando tomó ayahuasca por primera vez, suministrada por su padre, quien por ese tiempo estudiaba el curanderismo *vegetalista*. Fue criado como católico, aunque más tarde su padre se convirtió en adventista y su madre en evangélica. A los diecisiete años sufre una enfermedad cardíaca que lo redujo a incapacidad más de dos años, hasta que se cura con la ayuda de un curandero local que le dio ayahuasca [...]. Durante ese tiempo de inactividad comenzó a pintar. Utilizaba lápices, hollín de lámparas para sombrear, lápices labiales y cosméticos de sus hermanas. Como no podía comprar papel, usaba cajas de cartón. Por el lado paterno y el materno, tenía antepasados de varios grupos indígenas. Su madre hablaba quechua, pero crió a sus hijos en español para facilitar su integración. Y también por los dos lados tenía antecedentes de curanderismo o *vegetalismo*, como se llama en el Perú esta tradición mestiza. Ejerció durante siete años como sanador en la Amazonia peruana y viajó mucho por la región, como curandero tradicional

¹³ Sobre Amaringo y esta iglesia ayahuasquera, véase mi libro *Etnobarroco: rituales de alucinación (en prensa)*, en especial el último capítulo, dedicado al poeta Néstor Perlongher y a su *Auto sacramental del Santo Daime*.



[...]. En 1977, abandonó su vocación de chamán y se dedicó a la pintura en su escuela *Usko Ayar* (Díaz Mayorga, 2012).

Las “visiones” de Amaringo están enraizadas en la tradición amazónica, aunque la oralidad tradicional de los mitos y sus *performances* rituales sean suplidas por esas pinturas derivadas de la *visión* de la ayahuasca —suplemento, a su vez, de la memoria de los mitos. De todos modos, Amaringo ofreció en un libro una exhaustiva descripción y explicación de sus “visiones”, habitualmente acompañadas por silbos o tarareos rituales, llamados *ícaros*:

En 1985, conoce en Pucallpa al antropólogo colombiano Luis Eduardo Luna, [con quien escribe su libro] *Ayahuasca Visions. The Religious Iconography of a Peruvian Shaman* [...]. Así concebía y ejecutaba Amaringo sus pinturas: “Me concentro hasta que veo una imagen [un paisaje o un recuerdo de alguna de sus experiencias con ayahuasca], completa, con todos los detalles. A continuación, proyecto esa imagen en el papel o en el lienzo. Hecho esto, lo único que hago es añadir los colores”. Al pintar sus visiones, a menudo canta o silba algunos de los *ícaros* que usó durante su tiempo como *vegetalista* (Díaz Mayorga, 2012).¹⁴

En su “visión” número 14, relativa a los “Espíritus de la selva”, y entre una enorme culebra negra cubierta de vegetación, escoltada por bufeos y conducida por un “doctor” con llamas sobre su cabeza —la Sachamama—, y otra enorme serpiente

aérea “que se mueve con el viento” —la Huairamama—, 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, cuyo estruendo se escucha desde lejos y cuyo rastro señalan los árboles que va derribando:

¹⁴ Otra versión de la iniciación de Pablo Amaringo, en donde el “operador” no es un vegetalista mestizo sino un médico occidental, aparece en la “Visión 28” de la tercera parte (“Enfermedad y curación”) de *Ayahuasca Visions*, y se titula “Spiritual Heart Operation”: “Esto sucedió cuando llegué a Tamanco, en 1959. Mi padre me llevó a un pueblo llamado Brasil. En una casa al final del pueblo vivía una mujer llamada María Pacaya. Mi padre tenía que curar a varios pacientes y tomó ayahuasca. También me dio de beber a mí luego de soplar sobre el brebaje, porque padecía un mal del corazón. La infusión era tan fuerte que estuve a punto de gritar. Las visiones eran tan vívidas que pensé que lo que veía no era sólo imaginación, sino un contacto con algo físico y real. Vi esfinges. Estaba en África, en Europa, en América. De repente vi a un doctor vestido con traje gris violeta. Era gringo. Su esposa traía un vestido verde esmeralda. Su hija tenía un vestido del mismo color. Parecían enfermeras, y tenían escalpelos, tijeras, pinzas, ganchos, algodones, agujas e hilos, y medicinas de distintos tipos. El doctor me dijo que me quitara la camisa. Sacó un cuchillo grande y ancho, y me abrió desde la clavícula hasta la última costilla del lado izquierdo. Me rompió las costillas con un martillo y me abrió el pecho. Puso mi corazón en un plato y ahí operó las arterias y las unió con una especie de tubos suaves de plástico. El doctor me



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 (Amaringo, 1991: 38).

Yakumama se transforma en “un barco de vapor” —“*a steamer*”—, dice Amaringo. Pero en otra visión, la número 20, el mítico navío shipibo —el “*súpay-lancha*” o “*acurón*”—, recibe otro nombre más acorde con su polivalente y multiforme naturaleza histórica. Ya no es una gigantesca culebra semejante a la anaconda, ni la Gran Anaconda solar del mito shipibo —el Leviatán de la gente que vive debajo del agua. Su nombre “esotérico” es *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. Tiene siete apariencias distintas: la de un barco de guerra, la de un submarino que emerge de las profundidades, la de una lancha de motor de cuatro pisos, la de un gran barco como los que usaban los vikingos, la de un portaviones, la de un trimarán, la de un dirigible. Se aparece en cualquiera de estas formas, pero

siempre con una proa hecha de acero de un blanco resplandeciente (1991: 55).

El “capitán” de este barco cuya “misión es viajar alrededor del mundo, visitando a todos los que lo llaman”, ya no es el bufeo. 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-cluk-chas*) 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 prepa-

mostró el lugar donde estaban dañadas [...]. Mientras, [su] hija [...] preparaba la aguja y el hilo para coser la herida. Pusieron mi corazón en su lugar, me cerraron el pecho y limpiaron y cosieron la herida. Me dijeron que ayunara una semana. Lo hice y desde entonces me he sentido perfectamente” (Amaringo, 1991: 70-73).



ra para recibirlo (1991: 55).¹⁵

No es la “nave de los locos”, sino el navío de los médicos, *vegetalistas* o doctores. Un navío híbrido, *mestizo* —en la acepción más auténtica o fiel: inauténtica, infiel, apócrifa, de la palabra: eficazmente “esotérico” y delirante, como las *mareaciones* de la ayahwasca.

Otra visión, la número 48 —penúltima de *Ayahwasca Visions*—, pone en escena otra vez, en una pintura alucinante que 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”, entre un “maestro *vegetalista*”, que invoca “al barco de guerra *Aceropunta*” para rechazar la agresión de un brujo aparecido entre “triángulos de piedras preciosas” y lanzas “con poderes cabalísticos”. Una multitud de seres fantásticos, angélicos o demoníacos, cruza el relato de Amaringo: 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*. Allá navega la *Súpay-lancha*, el *Acurón*, el *Aceropunta*, el Huallaga. Con su estruendo y con sus rituales, como la

ayahwasca, el barco de vapor propicia la ejecución de la *cura* chamánica:

El hechicero quiere matar a la mujer que está curando el *vegetalista*, y por eso vemos el ataúd, la mortaja y las velas para la mujer en el techo de la casa. El hechicero canta el *ícaro* “*Sepultura tunduri*”, lo que molesta al *vegetalista* y a sus compañeros, haciéndolos vomitar o desmayarse [...]. Los maestros sublimes de las ciencias ocultas salen del barco [para luchar contra el hechicero], junto con las hadas, los *yakurunas*, los jefes militares y los doctores (1991: 129).

Alucinatoria, ayahwasquera, la lancha de Amaringo y Fitzcarraldo no deja de hacer resonar en la memoria el “Barco ebrio” de Rimbaud, con su monólogo sonámbulo, abismal:

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
je ne me sentis plus guidé par les haleurs:

¹⁵ “El movimiento indígena amazónico perdió a uno de sus valores con el deceso de Manuel Huaya Panduro, ocurrido ayer, 12 de febrero [de 2008]. Su cuerpo será enterrado mañana en Pucallpa, junto a otros líderes del movimiento indígena peruano. El aporte de Huaya al movimiento fue con propuestas técnicas; intentó que los campesinos e indígenas desarrollaran sus actividades a través de la agroforestería. Fundó la Coordinadora Agroforestal Indígena y Campesina del Perú, que dirigió durante muchos años” (Suárez Maynas, 2008).



des Peaux-Rouges criards les avaient pris
pour cibles
les ayant cloués nus aux poteaux de
couleurs [...].

J'ai vu fermenter les marais énormes,
nasses
où pourrit dans les joncs tout un
Léviathan!
des écroulements d'eaux au milieu des
bonaces
et les lointains vers les gouffres
cataractant!

(2008) 16

Travesía que recuerda, también, el “Gran Viaje” shipibo hacia la “Tierra sin Mal”, una tierra más generosa alejada de esta “tierra hostil”, que, como sugiere Bertrand-Ricoveri en su comentario al mito de “El gran viaje de Tinticorichi hacia la Tierra sin Mal”, presenta analogías —como una alegoría mitológica— con la “iniciación chamánica” (2005: 270). Sucede, en fin, como si los viajes y los trances chamánicos se vincularan con el “arte de la navegación” o como si la empresa visionaria de Herzog lo transformara, involuntariamente, en chamán:

Antaño, como sabes, los antiguos viajaban muy lejos, por mucho tiempo, y mucho más frecuentemente que ahora, y cuando había que emprender una larga travesía era indispensable la presencia de un guía, de un sabio verdadero [...].

Hacia falta mucho esfuerzo para remon-

tar el Gran Río, corriente arriba, luchar contra los remolinos, esquivar los troncos que bajan rodando en medio de la violencia de las aguas, avanzar atravesando a veces enormes meandros para seguir a través de la jungla el dédalo de los pequeños brazos del río atestados de troncos muertos, remolcar después las piraguas para evitar sus lechos obstruidos o las zonas pantanosas y esquivar los rápidos: un montón de acechanzas distintas que la tripulación estaba obligada evitar valiéndose de la habilidad, de la fuerza, de la vigilancia. ¡Un arte de la navegación! (2012: 271).

Se trata de la misma Tierra sin Mal que estudió profundamente Hélène Clastres en su gran libro sobre el “profetismo tupi-guaraní”. Una tierra mítica que aflora, bajo distintas formas, en otros mitos shipibos: “El día que voló la tierra” (1993: 242-245), “El hallazgo del lago de la abundancia” (246-253), “La partida del último Inca y el pueblo de los Chaiconi” (267-269) y “El Gran Viaje de Tinticoricho hacia la Tierra sin Mal” (270-278). No en todas estas versiones la tierra prometida se alcan-

¹⁶ “Mientras descendía por ríos impasibles, / sentí que no me guiaban ya los sirgadores: / Pielas Rojas vociferantes los habían clavado desnudos / a postes de colores, y utilizado como blancos [...]. // ¡He visto fermentar los enormes pantanos, nasas / entre cuyos juncos se pudre todo un Leviatán! / Y ¡desplomes de agua en plenas bonanzas, / y lejanías cayendo en los abismos, cual cataratas!” (2008: 49-52).



za mediante el “arte de la navegación”. En una de ellas la tierra se arranca y se eleva hasta el cielo, como “una balsa de cedro”, en virtud del “poder mágico” de un “vegetal” —“droga” o “líquido mágico”— que hace quebrarse la tierra con un “ruido siniestro” parecido al que produce una “liana monstruosa” (242-243). Esa “planta” o “árbol mágico” concede a los hombres y a los seres, en otro mito, el “poder de volar” (246). La misma “planta fabulosa”, o “una preparación de esta planta” consumida “en abluciones” —como la ayahuasca—, confiere a los perseguidos el “poder de la invisibilidad” (267). ¿Una visión semejante era la de los indios asociados al “viaje” de Herzog, a su “navegación”?:

Invisibles a los ojos de los extranjeros, sólo unos cuantos elegidos alcanzarán la Tierra Sin Mal. Se les conoce como *Chaconi*. Desde entonces nadie puede verlos, a excepción del chamán en el viaje onírico que permite la liana sagrada. Fue en ese tiempo que todos ellos desaparecieron, y el Inca también (2012: 268).

Al final de la travesía, el naufragio devuelve los *pecios*, los remanentes de la embarcación: la *súpay-lancha*, diabólico Acurón de otro Aqueronte que transforma al vapor en Anaconda y a la “visión” en *posesión*: devoradora mítica, demoníaca —alucinatoria o inconsciente— de la empresa colonial. Porque, antes de la “visión” de Herzog, había surgido la del *mueraya* o

chamán: “pivote ideal y funcional” de la cosmopolítica shipibo; detentador de una forma de poder desvinculada de la jefatura institucional; “gran explorador de los espacios cósmicos”, capaz de “franquear libremente los límites de la condición humana” y mantener equilibrada “la estructura del universo creado y fijado ‘En otro tiempo... Antes... Al comienzo...’ por el Padre Sol y sus entidades tutelares, que son los Grandes Ancestros y los héroes fundadores”, “un tiempo anterior al tiempo, primordial, prehumano”, tras el cual esas fuerzas creadoras son suplidas por otras, mediadoras entre ellas y los hombres, genios o espíritus de las aguas y las selvas, de los vientos y los difuntos, llamados *Yoshin* o *Ibo*, “señores o dueños de cada especie vegetal o animal, de las que constituyen el prototipo primordial, gigantesco, en general, que vigilan que se obedezcan las leyes del cosmos” (Bertrand-Ricoveri, 2005: 31-32):

Los *yoshin* son “espíritus” (los shipibo traducen ese término por *espíritus, demonios*), grandes o pequeños. Los hay en el cielo, en la tierra, en el agua de los lagos y los ríos, en las piedras y en la selva. No conocemos su apariencia porque pueden cambiarla todo el tiempo. Las cosas que no conocemos son *yoshin*. Los remolinos del río, las ráfagas de viento, la serpiente, el delfín, las plantas, pueden ser *yoshin* bajo su apariencia ordinaria [...]. Los *yoshin* no son solamente “dobles” libres y errantes de cada cosa: intervienen continuamente en los asuntos humanos, sea por orden de un hechicero, sea espontá-



neamente [...]. Existe un número infinito de *yoshin* anónimos poco identificables, pero algunos más importantes son particularmente evocados. Es el caso, por ejemplo, de *Ronin*, la anaconda, dueña de las aguas, o de *Ino*, el jaguar, dueño de la selva [...]. El término *yoshin* designa igualmente uno de los principios fundamentales de lo viviente (32, nota 24).

A esas fuerzas o a esas “gentes” provenientes de “las oscuridades subterráneas, los espacios siderales, acuáticos o silvestres”, se alía el chamán “para hablar con los dioses, los héroes, los difuntos”: porque, como apunta Bertrand-Ricoveri, “es a través del verbo que [el chamán] emprende, con los ‘espíritus’, el viaje onírico hacia los dioses, a fin de recobrar la esencia de las cosas” (32-33); es la *palabra* la que interviene en la invocación de los *Yoshin* o los *Ibo*; la palabra del chamán, en diálogo con los “seres-fuerzas” del universo; la palabra, “fuerza eficiente que pone en movimiento las potencias con las que el mundo está tejido”.

Un *mueraya* es un vidente: literalmente, el “hombre que ve” (34). Y es un chamán, Yoransina, quien dibuja para la etnóloga —empleando, esta vez, la imagen y no la palabra—, en una forma de relato mítico que, en vez de contarse echando mano al recurso de la voz, se *pinta* o se escribe a modo de pictografía —inspirándose en una “visión” y aludiendo al “país de los extranjeros”, a un barco mítico o místico guiado ya no por el bufeo sino por el pájaro *Chishca*—, “Un viaje chamánico bajo la

influencia del *Nishí*, la liana alucinógena”, el *yagé*:

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. Los puntos que rodean a los personajes figuran su luminosidad, signo de su poder (44).

Otro dibujo mitológico del chamán Yoransina aparece al término del relato shipibo que ya analizamos: “De la gente de la tierra y de las aguas”. Ahí descubrimos otra vez, bajo otro aspecto plenamente animal —similar a una ballena, “monstruo acuático” o leviatán—, la figura del Acurón, y un pescador en su piragua. “El Acurón, *yoshin* acuático monstruoso, se apresta a tragarse al pescador en su piragua. Alrededor, hay otros espíritus del agua” (93).

Hay, en suma, una sutil “infiltración” de la materia histórica —referencias bíblicas, “signos del culto incaico”, de la conquista y la colonización, y de la “epopeya” del caucho— en los “mitos de origen”; una “metabolización” mitológica de los “hechos

reales”. Y es que “el mito y su significación se transforman, se politizan [...], se historizan” (34-35, nota 26). El chamán, como especialista ritual, es experto en estas estrategias, y pone en riesgo su vida al practicarlas, como lo indica Carlo Severi en *La memoria ritual: locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*. Y si, como afirma Bertrand-Ricoveri, “la mitología shipibo constituye un conjunto heterogéneo que desborda el dominio de la actividad mítica” —y lo mismo pasa con la mitología de *Fitzcarraldo*, alucinada, expuesta, puesta en contacto con los “hechos reales”, y los indios reales, por el cineasta como *vidente* y operador ritual—, su fuego central emana de esa contaminación, de esa *filtración* de los “mitos de origen” por “relatos históricos” que abordan acontecimientos conservados y mitificados por la memoria del pueblo, alimentados sin embargo por “relatos fantásticos” de seres extraños y fabulosos —“monstruos acuáticos o silvestres, gigantescos, espantosos, ávidos de carne humana, todas las formas imaginarias del terror”—, y por “cantos de curación [o iniciación] chamánica que relatan el viaje onírico del *mueraya*” (2005: 35-36), como las visiones chamánicas de Yoransina.

A ese tipo de visiones, a ese tipo de “tradiciones chamánicas” pertenece, en última instancia, la “visión” premonitoria u obsesiva de Werner Herzog. Del mismo modo, no sólo es posible decir que hay un universo mitológico en la gestación de *Fitzcarraldo*, en especial en el navío de Fitzcarraldo, sino también que ese barco pertenece a

la mitología amazónica, que —como lo hemos sugerido antes— ha sido “devorado” por ella, como la selva devoró los restos del navío de Fitzcarrald: que más que nunca, aquí los “hechos reales”, en su crueldad absoluta, han sido “metabolizados” por el mito, dentro de un juego de transacciones entre lo “antiguo” y lo “extranjero” —el “gringo” o el “blanco”—, inducido por la acción chamánica. La historia es la “era de las separaciones” de la mitología shipibo, sucesora de la “era de las metamorfosis”, del tiempo sin tiempo de los Ancestros, cuando hombres y animales todavía no se distinguían. Es la era de la discontinuidad, de las diferencias, la era de los conflictos:

En este periodo, una primera humanidad ve su decadencia fatal producida por un diluvio, uno de los rostros del apocalipsis indiano. Castigados por el Inca, los hombres [...] son decimados por la inundación y quedan atados desde entonces a su condición humana. Es la introducción de la muerte, la del tiempo humano que conduce a la era actual, evocada por “mitos históricos” en los que encuentran su lugar las luchas intertribales y la confrontación o el choque con los blancos (Bertrand-Ricoveri, 2005: 37).

Ahí, la función demiúrgica del Inca protector y justiciero, pero también irascible y tiránico, halla su estatuto divino. Es la “mitificación del acontecimiento” (38): los “avatares de los incas” que la etnohistoria amazónica de los shipibo intenta documentar, y los “relatos mesiánicos” shipibo emparentan con personajes bí-



blicos, como los de “Dios y Lucifer” (38-39). “Mitificación del acontecimiento” que marca la profundidad de la herida, que alcanza a la crueldad conquistadora y se expresa además en los mitos de la “fiebre cauchera”, con sus vapores y sus Fitzcarraldos. Porque, como anota la etnóloga, el mito “refleja el pensamiento de los autóctonos, su especulación sobre el

mundo físico, social y cultural, y la *realidad* de ese mundo” (36). En una palabra, en el trabajo de mitificación se expresan simultáneamente una construcción conceptual, una “necesidad de transigir con los aportes del exterior” y una “resistencia no solamente legendaria sino *real* de los antiguos ‘señores del Ucayali’” (35). ■

Referencias

- Alegría, Ciro, 2006. “El barco fantasma”. En *Fábulas y leyendas americanas*. Edición de Dora Varona. Caracas: El perro y la rana. 95-98. <http://stansw.files.wordpress.com/2012/04/ciro-alegría.pdf>
- _____, 1986. Fitzcarraldo, *el dios del oro negro*. Edición de Dora Varona. Madrid: Alfaguara.
- Amaringo, Pablo, 1991. *Ayahuasca Visions. The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley: North Atlantic Books. <http://www.integralbook.com/wp-content/uploads/2012/03/Amaringo-Pablo-Ayahuasca-Visions.pdf>
- Bertrand-Ricoveri, Pierrette, 2005. *Mythes de l'Amazonie. Une traversée de l'imaginaire shipibo*. Paris: L'Harmattan. <http://www.youscribe.com/catalogue/livres/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/mythes-de-l-amazonie-186756>
- _____, 2010. *Mitología shipibo. Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. Paris: L'Harmattan.
- Blake, William, 2013. *Libros proféticos*. Volumen 1. Introducción de Patrick Harbur. Traducción de Bernardo Santano. Madrid: Atalanta.
- Blank, Les, 1982. *Burden of Dreams*. Film. EE.UU: Criterion Collection.
- Calavia, Óscar, 2010. “Fitzcarrald, mitología en tres fases”. *Café Kabul* [blog]: http://cafeakabul.blogspot.mx/2010/12/fitzcar_rald-mitologia-en-tres-fases.html
- Calvo, César, 2011 [1981]. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. 3ª edición. Prólogo de Antonio Melis. Lima: Peisa, 2011. http://literaturaenpdf.files.wordpress.com/2012/07/las-tres-mitades-de-ino-moxo-y-otros-brujos-amazc3b3nicos_cc3a9sar-calvo-soriano.pdf
- Cingolani, Pablo, 2012. *Nación culebra: una mística de la Amazonía*. La Paz: Fobomade. <http://www.rebellion.org/docs/151587.pdf>
- Clastres, Hélène, 1993. *La Tierra sin Mal: el profetismo tupi-guaraní*. 2ª edición. Traducción de Viviana Ackerman. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Díaz Mayorga, Ricardo. “Pablo Amaringo, pintor visionario”. <http://www.visionchamanica.com/>



- Arte/Pablo-Amaringo- qepd.htm
- Flores, Enrique, 2016. “La súpay-lancha de Fitzcarraldo (Herzog y las mitologías amazónicas)”. *Zama* 8-8: 23-37.
- _____, 2017. *Etnobarroco: rituales de alucinación*. México: UNAM (en prensa).
- _____, 2017. “Etnobarroco y alucinación: *el Auto sacramental del Santo Daime*”. En Modesta Suárez (coord.), *Le souffle long... / The long breath... / De largo aliento...* Toulouse: Université de Toulouse le Mirail (en prensa).
- Gow, Peter, 2001. *An Amazonian Myth and its History*. Nueva York: Oxford University Press.
- Herzog, Werner, 1972. *Aguirre, la ira de Dios* [película]. <http://www.youtube.com/watch?v=j3xwt6piHE4>
- _____, 1974. *El gran éxtasis del escultor Steiner* [documental]. Alemania. <http://www.youtube.com/watch?v=liYnvIBLMBQ>
- _____, 1982. *Fitzcarraldo*. <http://www.youtube.com/watch?v=YdOyDN1Xqkg>
- _____, 2008. *Conquista de lo inútil. Diario de filmación de “Fitzcarraldo”*. Traducción de Ariel Magnus. Buenos Aires: Entropía.
- _____, 2012. *Conquista de lo inútil*. Traducción de Juan Carlos Silvi. Barcelona: Blackie Books.
- Libro de Jonás. *Biblia de Jerusalén*, 1972. Edición de Escuela Bíblica de Jerusalén. Traducción de José Ángel Ubieta. Barcelona: Desclée de Brouwer.
- Melville, Herman, 2002. *Moby Dick, or the Whale*. Londres: Penguin.
- Novalis, 1942. *Gérmenes y fragmentos*. Traducción de Jean Gebser. México: Séneca.
- _____, 1995. *Himnos a la noche*. Traducción de Américo Ferrari. Valencia: Pre-Textos.
- Olson, Charles, 1977. *Llámenme Ismael*. Traducción de Héctor Manjarrez. México: Era.
- Padel, Ruth, 1997. *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*. Traducción de Gladys Rosemberg. Buenos Aires: Manantial.
- Perlongher, Néstor, 2004. “Auto sacramental do Santo Daime. Apresentação. Versão em espanhol”. En *Papeles insumisos*. Edición de Reynaldo Jiménez y Adrián Cangí. Buenos Aires: Santiago Arcos. 49-57.
- _____, 1997a. “El ayahuasquero”. En *Poemas completos*. Edición de Roberto Echavarren. Buenos Aires: Seix Barral. 328-330.
- _____, 1997b. “Poesía y éxtasis”. En *Prosa plebeya*. Ensayos. Prólogo y edición de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue. 149-153.
- Pizarro, Ana, 2009. *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago de Chile: FCE.
- Regan, Jaime, 2011. *Hacia la tierra sin mal. La religión del pueblo en la Amazonía*. 3ª edición. Iquitos: Ceta.
- Reyna, Ernesto, 1941. *Fitzcarrald, el rey del caucho*. Lima: Barrantes.
- Rimbaud, Arthur, 2008. “Le Bateau Ivre / El Barco Ebrio”. En *Obra poética completa*. 2ª edición. Prólogo de Miguel Casado. Traducción de Miguel Casado y Eduardo Moga. Madrid: DVD Ediciones. 198-205.
- Severi, Carlo, 1996. *La memoria ritual: locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*.



- Traducción de Ricardo Pochtar. Quito: Abya-Yala.
- Suárez Maynas, Ronald, 2008. “Perú: Pueblo shipibo se enluta nuevamente con fallecimiento de Manuel Huaya Panduro”. <http://servindi.org/actualidad/3411>
- Valdez Lozano, Zacarías, 1944. *El verdadero Fitzcarraldo ante la historia*. Iquitos: El Oriente.
- Yates, William Butler, 1991. *Una visión*. Traducción de Francisco Torres Oliver. Madrid: Siruela.
- Wikipedia, 2017a, “Barco de vapor”. http://es.wikipedia.org/wiki/Barco_de_vapor.
- _____, 2017b. “Boto [o delfín rosado] (leyenda)”. http://es.wikipedia.org/wiki/Boto_%28leyenda%29
- _____, 2017c. “*Innia geoffrensis* [delfín rosado]”. http://es.wikipedia.org/wiki/Innia_geoffrensis