

PEY/PEYOTL: NIERIKA Y LOS CANTOS CHAMÁNICOS HUICHOL**Pey/peyotl: Nierika and the Huicholes' Shamanic Chants****Autor:** Enrique Flores¹**Filiación:** Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México D.F., México**Email:** eflores_esq@yahoo.fr**RESUMEN²**

El artículo aborda una obra del poeta occitano Serge Pey: Nierika. Cantos de visión de la Contramontaña (poemas traducidos del peyote). Se trata de un complemento a la traducción realizada por Enrique Flores y Adán Tatewari Hernández, que aparecerá próximamente en México. Pey es un poeta involucrado desde hace décadas en la poesía experimental (sonora, visual y de acción) como lo muestra otra obra suya: *La langue arrachée ou la poésie orale d'action: Essai d'analyse des pratiques orales de la poésie à la fin du XX siècle*. Nierika se publicó en 1993 y se reeditó en el 2007, en una edición corregida y ampliada. Es fruto de la larga experiencia mexicana de Pey con los indios huicholes y de un conocimiento vivido de sus cantos y rituales, sus pictogramas, sus fiestas y sus ceremonias de iniciación. El éxtasis, el trance y las visiones asociadas al peyote son el foco de esta auténtica poética chamánica.

Palabras clave: Chamanismo, etnopoética, huicholes, iluminación.**ABSTRACT**

This article is an approach to the work of the Occitanian poet Serge Pey: Nierika. Songs of Vision of the Countermountain (Poems Translated from Peyotl). It is a complement to the translation realised by Enrique Flores and Adam Tatewari Hernández, that will soon appear in Mexico. Pey is a poet who has been involved for decades in experimental (sound, visual and performative) poetry, as it is shown in another work: *La langue arrachée ou la poésie orale d'action: Essai d'analyse des pratiques orales de la poésie à la fin du XX siècle*. Nierika was published in 1993 and republished in 2007, in a revised and extended edition. It is the result of his long Mexican experience with the Huichol Indians, and also of the knowledge acquired through their songs, rituals, pictograms, celebrations and initiation ceremonies. Ecstasy, trance and visions associated to peyotl are at the center of this shamanistic poetics.

Keywords: Shamanism, ethnopoetics, huichols, illumination.

“Soy un hombre pobre. No conozco ningún canto.”
Un navajo

Fue durante mi segunda estancia de seis meses en la ciudad de Toulouse cuando descubrí, en la *Cave de Poésie* de la Rue du Taur, las *performances* poéticas de Serge Pey. La noche de otoño se abría a la oscuridad de las estrellas afuera del pequeño local con antiguos muros de piedra, repleto de estudiantes de la Universidad de Toulouse *Le Mirail*—una palabra que significaba “El Espejo”— y de jóvenes poetas y filósofos iniciados por el poeta occitano. No sabía que lo que iba a celebrarse esa noche era al cantor anarquista Léo Ferré, con la voz de Pey entonando, encendida, sus poemas, mientras el poeta le arrojaba al público, entre gritos y vivas a los indios de Chiapas, dos banderas negras con palabras inscritas en rojo: “NI DIOS NI AMO”. Nunca olvidaré esa sesión, que me abrió las puertas a otras no menos memorables, como cuando Pey entonó sus poemas—con su voz profunda y el golpe de sus pies ritmando sus palabras— acompañado por la música extrañísima de André Minvielle y su instrumento productor de las sonoridades más bizarras: una mesa de jardín que le servía a ese “cantor de árbol, de calle, de silencio, de cuchillos y megáfono”— como lo describen sus oyentes— a la vez de percusión, de violín, de trompeta, de plañidera o *llorona* manual o de “exclamadora” de su gozo (Albert-Birot 36). O cuando Pey invitó al filósofo Jean-Luc Nancy a disertar en la *Cave de Poésie*, en un acto en que se manifestaba a la perfección—a través, nada más, de los gestos y las palabras— lo que puede ser la “filosofía de acción”. O cuando presentó en el local la traducción francesa de *El monte—La forêt et les dieux—*, de Lydia Cabrera, esa obra maestra de la etnobotánica y la etnopoética, en otra rigurosa *performance* de poesía ritual.

De la performance al ritual

La fuente más completa para documentar la trayectoria de Serge Pey es el libro de Arlette Albert-Birot publicado recientemente por Jean-Michel Place y titulado: *Serge Pey. La boca es una oreja que ve*. Ahí podemos encontrar, descritos, a veces con detalle, la serie de actos rituales que marcan desde un principio su acción poética, en una continuidad ordenada por la lógica—prelógica— de lo “primitivo” y una experiencia que devuelve, continuamente, del acto artístico vanguardista de la *performance* a la ceremonia iniciática, el *trance* chamánico y el ritual. La primera manifestación de este tipo evocada por Albert-Birot fue la “marcha”, en 1981, “Del toro al toro”—*Du taureau au taureau—*, precisamente en la *Rue du Taur* y en una búsqueda que lo conduciría a remontar las fuentes de la Garonne, de regreso a España:

De niño, lo impresionó la leyenda de San Saturnino, con sus pies atados a los cuernos de un toro que lo arrastró por la ciudad entera hasta que “se siguiera la muerte”. Mientras caminaba por la *Rue du Taur*, lo acompañaba el recuerdo del mártir, pero también la percepción de la amputación del nombre de la calle: había que tomar agua (*eau*) de la Garonne para entender que “le faltaba el e-a-u del agua (*eau*) al nombre de la calle: [*Taur*], *Taureau*” (Albert-Birot 26).

A esa “marcha” la siguieron otras en los años ochenta, como la del *Casamiento del Conejo prehispánico* y la *Venus esteatopigia* en las montañas de Pennes-sur-Tarn, o la de la *Partición de las aguas*, que lo hizo remontar el Canal du Midi hasta llegar a Toulouse, parte todas ellas de un trabajo mítico que sus reiteradas estancias en México metamorfosearon en una auténtica “Internacional del Ritmo” (28-29), y que provocaron que

el poeta ecuatoriano Ramiro Oviedo, de la provincia de Chimborazo, lo bautizara como “el poeta del pie” (42).

Junto a esas caminatas mitológicas, estaba la presencia ineludible de Pey en los “mercados de poesía” –como el de la plaza Saint Sulpice, de París, en 1986, donde aparecía como un extravagante personaje que recorría el mercado recitando “al ritmo de un bastón”:

Ese día descubrí la virtud del bastón de lluvia que escandía su marcha; más tarde, descubriría las sonajas, los granos sonoros de los mercados mexicanos, el silbido de la caña del derviche, la escansión imperiosa de los pies, el incansable canto de los grillos de sus cajitas sonoras, el pisoteo de los tomates, la gran esponja inflada de la que el agua escurre ininterrumpidamente, y los bastones de castaño, portadores de poemas De la punta de los cabellos a la planta de los pies, todo su cuerpo se convierte en poema. No se trata de trance ni de magia, insisto, sino de un momento intenso y controlado. (Albert-Birot 7-8)

Hijo y nieto de anarquistas y emigrados políticos, profundamente identificado, a la vez, con el catarismo occitano, Serge Pey organiza, en 1987, una reunión en Montségur –el último baluarte de resistencia de los herejes cátaros en el siglo XIII– que bautiza así: *Contra todas las Inquisiciones*, una “fiesta de las lenguas” en la que participan el poeta franco-sirio Adonis; el bailarín y coreógrafo sufí Michel Raji; Jabbar Yassin Hussin, el cuentista iraquí; el músico tunecino Ahmed Ben Diab, y los poetas provenzales Félix Castan, Ives Roqueta y Guy-René Doumayrou (28). En otra parte, Pey aborda su vínculo pasional con los cátaros:

Mis ancestros los poetas cátaros sabían que el *Amor* tenía a su contrario satánico en la tierra, que era *Roma*. Sabían que en el Nombre existía lo contrario del nombre. El anagrama *Roma-Amor* era revelador de los pudrideros de la luz³.

Un poema, “Dedicatoria a los quemados”, compuesto en occitano y francés, nunca impreso, abre el concierto de Pey –*Nihil et Consolamentum*– y el disco que se grabó luego:

<i>Esclarmonda</i>		<i>de</i>		<i>Foish</i>
Esclarmonda		de		Foix
<i>de</i>	<i>negra</i>		<i>era</i>	<i>vestida</i>
de	negra		era	vestida
<i>Vei-la</i>	<i>qui</i>		<i>pels</i>	<i>flams</i>
Mírala	en		las	llamas
<i>las</i>	<i>mans</i>	<i>las</i>	<i>ten</i>	<i>negras</i>
tiene	las		manos	negras
<i>Abeces</i>				<i>musicos</i>
Alfabetos		<i>y</i>		músicas
<i>ne</i>	<i>ten</i>	<i>de</i>	<i>votz</i>	<i>negra</i>
tiene	de		voz	negra
<i>Aparta</i>		<i>d'unas</i>		<i>aglos</i>
Aparta	a		unas	águilas
<i>pels</i>		<i>focs</i>		<i>negras</i>
en las hogueras negras ⁴				

Todo el poema está concebido como un “monumento” en memoria de las víctimas, una “lista arbitraria” siniestra de hombres y mujeres notables o vulgares, nobles o plebeyos:

Berenguer			Esculán
de	negro	era	vestido
Míralo	en	las	llamas
tiene	las	manos	negras
Geometrías		y	círculos
tiene	de	voz	negra
Vio		unas	sombras
en las hogueras negras			

En 1987, Pey realiza una *performance* memorable en Isla Negra, frente a la casa de Neruda. El 19 de junio de 1993, de las 14:00 a las 15.30 se escucha en la radio una emisión del poeta André Velter desde Toulouse, grabada en la Capilla de los Carmelitas y anunciada, de manera emblemática, con este lema: “De Bernard de Ventadour a Serge Pey”. El vínculo de Pey con el gran trovador tolosano se expresa en una poesía “deslumbrada por el *trobar clus* y por las torsiones heréticas de una búsqueda del hombre en el ser” (Albert-Birot 18-19).

En ese mismo 1993, Pey aparece en la exposición organizada por el poeta Philippe Castellin en la *Vieille Charité*, de Marsella, titulada “*Poésure et peinture*”. Dice el catálogo: “Se evocarán tradiciones orales y caligráficas; los múltiples soportes de signos presentes en las llamadas tribus primitivas –del cuerpo a los textiles y a los espacios habitables, a los ritos y a los instrumentos de la vida cotidiana” (5).

Otra vertiente ritual del trabajo dramático de Pey deriva del flamenco gitano de Toulouse y del grupo *Los Afiladores –Les Aiguiseurs de couteaux*, como titula un libro suyo impreso poco después. En 1998, a la muerte de *La Joselito*, una famosa bailadora bautizada por el torero *Joselito el Gallo*, y que acabó sus días en Toulouse, hubo “grandes ceremonias poéticas y rituales” y un momento de rara “comunidad mística” en la comunidad gitana (24-25). Y es que, para Pey, el flamenco, como la tauromaquia –heredero, al fin, del etnólogo y surrealista Michel Leiris–, es una suerte de “misterio mitriaco”, bárbaro e indescifrable, del que es posible desprender, no sólo el martirio cristiano de la *Rue du Taur*, sino la “catarsis”, el “exorcismo”, la “inspiración” y el *sacrificio* inscrito en el verso “Ese toro es un dios”:

Vi la corrida como una puesta en juego esotérica de la lengua En la corrida se opera un misterio. El torero va a jugarse, al riesgo de su muerte, su parte femenina, la mujer que lleva en sí. Dándole muerte ritual al toro, hace correr como en un espejo la sangre menstrual que no posee El toro es él mismo como en un espejo. La corrida es un hombre que hace sangrar un espejo. (ctd. en Albert-Birot 22-24)⁵

En el año 2000, Pey ejecuta, en el Seminario *Travesías* del Colegio de España, su “Poema oral contra la tortura eléctrica”. “En medio de la sala, en el suelo, hay”, dice Arlette Albert-Birot, “un pollo con plumas, ridículo, trágico. Con la gravedad propia del ritual, Pey amarra con hilos eléctricos los cuatro miembros del pollo a lo que parecen ser electrodos”:

Y Serge comienza: “La primera vez, la descarga eléctrica hace correr mucha orina...” La violencia de la letanía tetaniza a la audiencia. El pollo, por la fuerza de la palabra, se vuelve mártir ante nuestros ojos. (39-40)

En el año 2001, después de la marcha zapatista de Chiapas al corazón de México y en medio de los graves desórdenes que recorren Europa y América, Pey graba un disco con André Minvielle, titulado: *Nous sommes cernés par les cibles*. Pey expresa, ahí, su odio a la tortura y su simpatía por los indios de Chiapas –con su “Canción por un huichol muerto”:

La madre de mi madre se llamaba Utiama y quemaba la sombra de los pájaros en medio del campo.
-¿A dónde vas con ese costal por el camino de Las Latas?
-Mataron a mi hijo en la montaña y llevo su esqueleto para orientar a la tierra con sus huesos.

Y el padre de mi padre se llamaba Makuyeika y conocía todos los cantos de la belleza que ordena las formas.
-¿A dónde vas con tu arco por el camino de Las Latas?
-Mataron a mi hijo en la montaña y preparé una flecha para afilarla en sus huesos.
(*Nierika. Cantos de visión de la Contramontaña*)⁶

Pey vivió mucho tiempo en México y viajó en muchas ocasiones al territorio de los huicholes, donde conoció a *Ushé Nawere* –el chamán que lo inició en las distintas prácticas mágicas, el “huichol muerto” a quien le dedica el poema. Pey tiene un hijo francés, Florian, y una hija mexicana, Citlali. En el año 2002, publica *Nierika o las memorias del quinto sol*, rehaciendo el libro, en 2007, con el título: *Nierika. Cantos de visión de la Contramontaña*.

Aunque el poeta niega los vínculos que pueda despertar la asociación entre la vara de poder empleada por el *marakame* –el chamán de los huicholes– y los bastones tallados y pintados en los que inscribe sus poemas, la semejanza es impresionante, y pone de relieve de nuevo la dimensión visual, gestual, vocal, ritual, performativa, chamánica, de su poética:

Pey reconoce fácilmente que le gusta escribir en los bastones. El objeto le permite también realizar instalaciones, rituales, trampas-bastones al infinito. Además, son diarios de a bordo Se han vuelto casi emblemáticos de la *performance* poética de Pey, y no es raro que lo llamen “el poeta de los bastones” El poema está como “tatuado” en la piel del bastón.

Fue “la palabra de los bastones” la que llevó a Pey a descubrir la fuerza de la voz:

Serge desconfiaba de la toma de la voz, que no era para él más que un “parladero” donde ensayar su texto. Hizo falta que tomara conciencia de la fuerza de la oralidad: quien participe en la *performance* verá el movimiento del bastón que sube y vuelve a bajar girando un poco, antes de volverse a remontar bajo la mirada de Pey que se concentra en él, sin desviarse jamás para buscar al público cautivo. Entre el auditorio y él, está el bastón.
(Albert-Birot 17-18)

Como se lee claramente en el prólogo de *Nierika*, Pey se concibe a sí mismo como un “poeta-chamán”. Y la misma visión se desprende de estas palabras de Martine Monteau:

El poeta nos traduce las etapas de un viaje inenarrable efectuado entre los indios huicholes de México que lo iniciaron en su *sa-Ver* y en la *poesía física*. Ese largo poema, que habla en nombre de numerosos dioses y mortales, relata sus visiones siguiendo las cadencias chamánicas. Lo único que el peyote hace ver son los ritmos de los seres. El ritual no es divulgado ahí.

Aunque luego volveremos a esta obra, hay que retener la formulación de Monteau:

El chamán, hombre de la separación y de la transmisión iniciática, es ese pasajero que viaja en un ir y venir metafísico, de visión en visión, del espíritu a su incorporación, del goce malvado a la profanación, de su cuerpo a su nombre. El chamán-poeta se desdobra en pasajero de palabras Teje el lazo entre lo comunicable y su expresión oral o escrita. (ctd. en Albert-Birot: 54-55)

En el año 2004, la Universidad de Niza le consagra un coloquio a Pey, que prepara una marcha al pueblo cecano de Aiglun: *Del agua al águila (aigle: Aiglun)*. Al día siguiente se puede ver sus *Bastones de palabras (Bâtons de paroles)* en el monasterio de Saorge, con los sonidos de Antonio Are y Alberto Masala y las danza encantatoria de Michel Raji (29).

La infame venta de la colección Breton, en 2004, convoca a Pey y sus amigos en el cementerio de Batignolles. Ahí, junto a la tumba del poeta, Pey despliega un mantel con sus tomates y Raji se acerca un *bol* lunar tibetano y un *bodhrán* céltico –suerte de tambor solar:

Todo se detiene, los ruidos del mundo cesan, un sonido obsesivo sale de la caja de grillos que acompaña a menudo al poeta. La voz se eleva y comienza, sobre la losa funeraria, una “coreografía del ser o danza de los círculos de la sabiduría”. Hay un acuerdo sin límites entre el poeta y el coreógrafo. El bastón de palabras sube y baja suavemente, la voz firme escande el poema. Los pies aplastan los tomates, manchan de vida resplandeciente el lino demasiado blanco. (31-32)

Si Pey descubrió entre los huicholes una extraña correspondencia entre su nombre, *Pey*, y la planta sagrada de los indios, el *peyotl* –que vincula al provenzal *pelhot*, una suerte de harapo o de jirón–, en el año 2004, dice, en el pueblo de L'Échelle, el poema: “De Pey a *P'ei-yi*. Del equilibrio de los nombres. Poema de los cuatro bastones del equilibrio” (47). Y por último, saltando etapas, hace apenas unos meses, en mayo del 2009, Serge Pey acudió a Bruselas con la etnopoeta sarda Chiara Mulas, y –en la sección “Chamanismo y revolución poética” del *Maelström Révolution Festival*, tras una sesión de percusiones indias y sonidos indígenas australianos emanados del tubo de viento ancestral: *diyeridú*– ejecutó *Línea roja*, una *performance* o “acción de filosofía directa” que mezcló la poesía sonora, la instalación, el video y la “poesía semántica”, en un ritual alucinante que no deja de recordar el verso del canto tlátelolca del fin de la conquista: “Y era nuestra herencia una red de agujeros” (*Relato de la conquista* 178). Decían, ahí, Pey y Mulas: “Cavamos el agujero donde caen todos los agujeros porque nosotros mismos nos hemos convertido en un agujero” (“Ligne rouge”, párr. 3).

Poetas y etnólogos

En los 80, una *performance* del poeta norteamericano Jerome Rothenberg –coeditor de la revista *Alcheringa* (“Tiempo del Sueño”, en la lengua australiana de los aranda) y fundador de la etnopoética– llevó a Pey a descubrir la necesidad del gesto y la acción, y su corolario: la “toma de la voz” (Albert-Birot 33). En 1982 y 1992, impactado por la manera de “decir” sus poemas y ocupar la escena del poeta *beatnik* Allen Ginsberg, Pey lo invita a Toulouse y graba un disco con él y su traductor francés, Yves Le Pellec, descubriéndose, en esa sesión, “una escansión neta, el ritmo del *kaddish*, una oralidad que sabe captar a su público” (34).

Fruto de su iniciación etnopoética será el trabajo doctoral de Pey en la Universidad de Toulouse *Le Mirail: Philomèle ou la langue arrachée (Filomela o la lengua arrancada)*, defendida en medio de una huelga de la universidad ante un jurado presidido, a la distancia, por Henri Meschonnic, con la asistencia de refugiados persas y magrebíes, viajeros errantes e indios mexicanos, pero también poetas como Ginsberg (10-11). El subtítulo decía: *Ensayo de análisis e historia de la oralidad en el poema a fines del siglo XX*, con un volumen entero –de cinco que componían la tesis, y un apéndice que incluía la primera versión de *Nierika*– dedicado a la etnopoésia y a los cantos chamánicos, simbólicamente presidido por Artaud.

Años atrás, el poeta occitano Jacques Roubaud –fundador del OULIPO: *Ouvroir de Littérature Potentielle* o *Taller de Literatura Potencia*– tuvo una iluminación semejante al presenciar otra *performance* de Rothenberg en París, como lo cuenta en el prólogo del libro *Partition rouge, o Partitura roja*, la antología de cantos indios norteamericanos que tradujo con Florence Delay (la actriz que encarnó a Juana de Arco en el filme de Robert Bresson):

Una noche de mayo de 1974, en la *Rue de la Harpe*, de París, el poeta norteamericano Jerome Rothenberg realizó una lectura . . . Cierta estupor fue perceptible entre los escasos asistentes cuando Rothenberg sacó de su bolsa una calabaza india y comenzó a agitarla rítmicamente para prepararse a ejecutar los cantos de caballos que le había transmitido el poeta navajo Frank Mitchell. Unos minutos después, estábamos en medio de los caballos. Jerome Rothenberg acababa de pasar un año, con su mujer y su hijo, en una reserva séneca del norte del estado de Nueva York. Los sénecas le habían puesto el nombre de *Castor* y le habían ofrecido, con su nombre, un canto con este *leitmotiv*: “*What I need is a good five cents cigar*”. (Delay y Roubaud 7)

No es difícil encontrar, en las monografías dedicadas a los indios huicholes, alguna observación preventiva contra las “etnografías tipo *beat generation*”, como las llama Arturo Gutiérrez, precisamente, en su estudio, por lo demás extraordinario, sobre *La peregrinación a Wirikuta*, señalando irónicamente su coincidencia “casual” con la información presentada por el falso chamán Carlos Castaneda en *Las enseñanzas de don Juan*, y burlándose de esos “diletantes que van a la sierra en busca de una vida espiritual plena” y “una sociedad, dirían ellos, de *brujos prehispánicos* depositarios de un saber celestial, emparentados, así lo creen, con los pobladores de la desaparecida Atlántida” (27)². Aunque el etnólogo contempla otros inconvenientes, como el considerar “básicamente los cantos y muy poco los rituales” (28).

Esta objeción parece ridícula si volvemos a *Partition rouge* y descubrimos ahí que, justamente, Jacques Roubaud elogiaba a esa primera generación de antropólogos –“la línea Boas, la línea Sapir”– que “no era todavía sorda a la dimensión artística de los cuentos, los cantos mágicos o los poemas” que recogían. Y añadía: “La etnología y la lingüística ‘puras’ no habían hecho aún sus estragos” (Delay y Roubaud 8). Era el caso de Frances Densmore, etnomusicóloga que, armada de su fonógrafo y sus rollos de cera, recorrió, en un periplo de casi treinta años, cientos de reservas indias, anotando, grabando, traduciendo y comentando el “fondo mágico-musical de innumerables tribus”, en esos “preciosos volúmenes de cartón amarillo” que admiraron también al poeta Kenneth Rexroth, y que reunían cantos y poemas *pawnee, chippewa, sioux, menominee, hidatsa, pápago* –“una

mina casi inagotable” (9)⁸. Y el caso del médico militar Washington Matthews, que trabajó, por azar, con los navajos, y

pasó los últimos veinte años de su vida intentando penetrar el misterio de ese monumento que, sin él, hubiera desaparecido, ya que en parte no estaba compuesto sino de arena, el *Canto de la noche* o *La noche de los cantos*. Su pasión y obstinación lo hicieron vencer las reticencias del chamán *Natloi* (“El que Ríe”), que le permitió el acceso a las ceremonias más secretas. Siendo su intención no artística sino medicinal, se supone que los cantos curan la ceguera, la sordera, la parálisis y la locura. Ahora bien, Washington Matthews murió sordo y paralizado, víctima, según algunos, de la cólera del *Canto*. (8)

La etnopoética conjuga, en sus orígenes, la observación etnológica y la visión *beat*, a la manera del filme *Dead man*, de Jim Jarmush (1995), que funde las visiones chamánicas de los indios norteamericanos de la Costa Oeste con las visiones extáticas de William Blake – nombre de uno de sus dos protagonistas; el otro es el indio *Nobody*. La palabra india, dice Roubaud, devuelve al poeta a la *voz* y la *performance*, o en términos de Pey, a la “acción”:

Un aspecto importante de la práctica poética india –del que hay que intentar rendir cuenta– es su dimensión oral. Eso que llamamos el día de hoy poesía de la *performance* presenta más analogías con la palabra india que con la palabra blanca. En efecto, en el acto de palabra india el decir es el hacer. (9)

El chamán y su canto, la estupenda investigación de Denis Lemaistre –un etnólogo que combina un vínculo subjetivo con el pueblo huichol y las exigencias propias del trabajo etnográfico– sobre los cantos chamánicos huicholes, comienza citando a Jacques Roubaud:

La escritura poética del decir es, entonces, una partitura. Hay que intentar, en la medida de lo posible, transcribir las entonaciones, los silencios, distinguir lo que es gritado de lo que es susurrado, lo lento de lo rápido, y sobre todo, conservar la magia de la repetición y las sílabas llamadas no significativas, que etnólogos y lingüistas alegremente suprimían de sus estudios. (Delay y Roubaud 9)

Cuenta el poeta provenzal que, al refugiarse Benjamin Péret en México, durante la Segunda Guerra Mundial, publicó una *Antología de mitos, leyendas y cuentos populares de América* en la que el poeta surrealista señalaba: “Toda intención de apoyarse en el dominio de la etnografía está ausente aquí. Solamente un criterio poético ha presidido la elección de los textos que componen esta obra, un método de selección que no puede ser sino arbitrario desde el punto de vista de la ciencia” (ctd. en Roubaud 10). “Ese punto de vista es todavía el nuestro”, apunta Roubaud, no sin preguntarse si es también el punto de vista de los indios:

Respondiendo bastante vivamente a la empresa de Jerome Rothenberg, *Rarihokwats* describía: “Si es cierto que un norteamericano [un blanco] puede leer los cantos sagrados de curación de la Sociedad de los Animales Místicos, y hasta suscitar en sí mismo cierta imaginería exótica, no sabrá cómo curar a través de esos cantos. Es posiblemente poesía, pero la poesía no cura –y lo contrario es lo cierto para el hombre de la tribu”. (Delay y Roubaud 11)

“No es poesía de lo que se trata, sino de medicina”, repite Roubaud, corrigiendo su punto de vista anterior. Y responde: “Nosotros respondemos: toda poesía es una medicina”: A un periodista que investigaba sobre las necesidades de los indios navajos, uno de ellos le explicó: “Soy un hombre pobre. No conozco ningún canto” (12)⁹.

Del ritual a la visión: *Nierika*

Los sueños tienen un lugar muy especial en la cosmovisión de los huicholes. Como señala Arturo Gutiérrez, los cargos se otorgan con base en “revelaciones oníricas”. A través de los sueños, los ancianos del consejo se comunican con los antepasados, que invocan a su vez la aparición de los futuros *jicareros* o *xukuricate* (72), los peregrinos que viajarán a *Wirikuta*:

El mismo viaje que realizan los peregrinos se vive en el sentido de un sueño. Se invierte la realidad y se entra al mundo del sueño, a través del ayuno y del autosacrificio del peyote. El estado emotivo que se engendra mediante las abstenciones que implican los rituales peregrinales es un estado catártico que los huicholes denominan con el sustantivo *nierikate*. (Gutiérrez 72, nota 11)

La palabra *nierikate* –plural de *nierika*– carece, según Gutiérrez de una traducción adecuada al castellano, pero “su significado más cercano sería el del ‘por donde se ve lo del más allá’ o ‘por donde te miran’” (99). Los *nierikate* son ofrendas que pueden fabricarse en madera, cristal, piedritas o chaquira, sin una forma determinada –pueden ser rectangulares, octogonales, cuadradas–, aunque en su forma más pura sean “pequeños espejos circulares”:

Son objetos votivos y a la vez símbolos Todos los círculos tienen la facultad de invocar o contener lo sobrenatural, y el *nierika* hace referencia a “lo que ha aparecido” o “lo que ve”. Con esto, los huicholes dan a entender que *alguien* se presenta y nos ve a través del *nierika*, o bien que uno puede ver el mundo de los antepasados, es decir, más allá de los sentidos. (100)

El *nierika* puede ser un escudo frontal, como aparece en Lumholtz; un disco hecho de varitas y estambre con un agujero en el centro –“espejo entre dos mundos”–, como diría Juan Negrín; o podría referirse, simplemente, a “un espejo que cargan los peyoteros”, como apunta Johannes Neurath (ctd. en Gutiérrez 101). Lo cierto es que el *nierika*, como objeto de ofrenda, se vincula a un espacio ritual y una “emoción” que identificamos como *sagrados*:

Para que un espacio ritual tenga el carácter de sagrado, o *delicado*, los huicholes deben construirlo en forma de círculo. A este espacio lo denominan *nierika*. Cuando el ritual deviene en catarsis, también lo denominan *nierika*. En este sentido, *nierika* es “experiencia religiosa” o “emoción hierofánica”, concepto, este último, al que hace referencia Eliade. (101)¹⁰

El *nierika* surge en el sacrificio, en los instantes del tránsito de la vida a la muerte:

En el caso del sacrificio, practicado en casi todas las celebraciones huicholas [“los sacrificios son exuberantes”, dice el etnólogo]¹¹, una vez que se ha cerrado el círculo sacro en derredor de la víctima y ésta ha sido herida mortalmente, el momento en que transita entre la vida y la muerte se denomina *nierika*. (102)

Y la peregrinación de *Wirikuta* –un autosacrificio– es muerte, descenso y *nierika*:

En el estado emocional *taniixawri* . . . , se halla lo que ellos consideran “lo escondido”, “lo que ve nuestras vidas”, es decir, los ancestros, para hacer y recrear la vida: posibilidad de abismarse al otro lado de la existencia, donde habitan los antepasados, es decir, la muerte. A la posibilidad de abismarse en lo sobrenatural, los *xukurikate* la denominan “estar en *nierika*”. (131-32)

Cuando los peregrinos arriban a *Reunari* –el Cerro Quemado–, en *Wirikuta*, y tras cazar al peyote como en una cacería de venados, comienza una ceremonia de encuentro con la “familia del *jículi*”, compuesta de cinco peyotes: el del venado *Kauyumari*; el del venado *Paritsika*; el abuelo de los peyotes; la madre de los peyotes, y por último, *nierika hikuli*, “el centro de los peyotes” (188). Mientras se inicia el ritual, “algunos lloran por el encuentro”:

A los huicholes se les prepara desde su más tierna edad para este encuentro con la voz de lo invisible, con la conciencia de lo que anima la vida en *nierika*. . . la misma vida, el corazón del mecanismo que hace girar el universo. El peyote, ahí, acepta ser cazado por bondad a la vida de los huicholes, intercambia su vida por la vida de los humanos, se sacrifica para que el hombre no muera. (189)

Después de la ceremonia, los *peyoteros* se pintan la cara con la savia extraída de la punta de una raíz llamada *uxa*, al frotarla contra una piedra recogida antes en el desierto. La savia se mezcla con agua y produce una deslumbrante sustancia amarilla con la que decoran sus rostros, sus manos, sus ofrendas, sus rifles y trampas para cazar venados. Esos dibujos o pinturas –en realidad, formas de escritura– representan “flujos” asociados a las figuras que veneran: el peyote, el venado o el sol, así como los caminos mitológicos que recorrieron los ancestros al crear el universo (como los “trazos de la canción” del universo de los aranda):

Una mujer nos explica que los dibujos son el corazón del sol y un *tutu* [flor del peyote]. Estos, según la mujer, se representan así porque hay una comunicación entre el sol y el *hikuli* [*jículi*]. Por ello, a la acción de pintarse la llaman también *nierika* Consumir peyote y representarlo de esta forma es una manera de hallarse en *nierika*, o comunicación inmediata con los antepasados. (193)

Los “pictogramas” de *Nierika* no son extraños al arte pictórico-escritural de la *uxa*:

Las representaciones varían según quien las dibuje y la comunicación que quiera establecer; pueden ser serpientes en espiral, venados o una combinación de ambas. Pueden pintarse una parte del rostro o casi todo. La raíz tiene asociación con los poderes lumínicos Los peregrinos pintarán su rostro cada vez que consuman peyote en los diferentes rituales; eso, ante los ojos de los “mortales”, será la marca de que ellos son *peyoteros*. (193)

Finalmente, ya que aludimos a cómo pintan los huicholes con *uxa* sus trampas para cazar venados, señalemos que –como se recuerda en *La peregrinación a Wirikuta*– que, en la cacería del venado, “no se utilizaban rifles, pues los huicholes empleaban unas redes donde el venado se enredaba, sin posibilidad de escapar, hasta que por la fuerza de la red el animal quedaba estrangulado”. “Según Negrín”, concluye, “esta red también es un *nierika*” (217).

Para los huicholes, la relación de la tierra y el hombre al que sostiene está fundada en la comunicación. “La tierra es escucha”, dice Denis Lemaistre, en *El chamán y su canto*:

Todas las grandes entidades mitológicas terrestres tienen *naka*: ‘oreja’, ‘oído’. La tierra “escucha” lo que le dicen sus “descendientes”, gracias a esos vectores privilegiados de la comunicación que son las flechas, los cirios y las jícaras untadas de sangre sacrificial, más prontas para comunicar que la palabra:

En la flecha vas a escuchar
lo que dice el mensaje.

En la jícara escuchen,
madres veneradas,
viejos ancestros.

Ürü	hesie	pepenu	enieni
xüriki			ke'utiyuani.
Mükü	hesie		xeka'eniwa,
meteteima	mü		nekakaüma.

(Lemaistre 19)

Así dice el canto del marakaame. Y esa tierra “a la escucha” es también sensible a “las vibraciones de los pasos de los danzantes . . . , durante los ritos del ciclo agrícola” (19). Pero si el canto es ofrenda y escucha de la tierra, también es visión. Y *nierika* es esa visión:

El *nierika* . . . es todo objeto votivo, todo operador simbólico, que tiene un “ojo” en el centro. *Nierika* el “espejo” del cantor durante su canto; *nierika* el “agujero” de ofrendas del fuego situado bajo el tepari, pesado disco de piedra que lo recubre; *nierika* el “agujero” de ofrendas del campo de maíz Cuando le pregunté a la gente qué era para ellos el *nierika*, recogí respuestas variadas: “¡Es el ojo de Dios!”, “¡Es como el peyote!”, “¡Una visión!”, “¡Un espejo!”, “¡El ojo del ciervo!”, “¡Es como el cristal!” *Nierika* (de *niere*: ‘ver’) asocia entonces la idea de visión con la de claridad, de transparencia. (Lemaistre 108-109)

El sueño, y su interpretación, involucran también al *nierika*. En principio, el sueño es *iyari* o “corazón” –alma que se mantiene despierta durante el sueño, “como si se partiera en dos”, “depósito de una memoria inmemorial, cercana a lo que llamamos inconsciente”–, y el *nierika* instrumentaría la revelación de su sentido, de su simbolismo, su interpretación:

El “corazón” [*iyari*] recibe la enseñanza del sueño, que, en términos chamánicos, es sobre todo “mensaje” (*xüriki*) del mundo ancestral *Iyari* es algo cercano a la “memoria”, pero a una memoria impersonal, colectiva, donde se deposita la “costumbre” acumulada. La interpretación del sueño no está entonces al alcance del soñador, sino del maraakame consultado, que, gracias a su *nierika*, lo traduce en términos claros, social y ritualmente recuperables. (Lemaistre 109)

Las visiones inducidas por el peyote son otro ámbito de la revelación, o el *nierika*. Ahora bien, entre los huicholes, esa experiencia alucinatoria es íntima, interior y silenciosa:

La mayoría permanecen silenciosos, agrupados alrededor del fuego, el rostro inclinado sobre el hombro, lo que hace aparecer al gran sombrero coronado de plumas de guajolote como una especie de sol vertical que oculta por completo el rostro. Las visiones acumuladas

las confiarán mas tarde a su maraakame, que las interpretará. No las cultivan por su belleza colorida ni por su geometría múltiple, sino en tanto reflejo, “espejo”, *nierika* de mensajes que les envían los ancestros.

Todo es *nierika* –el mensaje del peyote, su “escritura”, la revelación de su sentido:

“El peyote es nuestro lápiz”, me dijo un jicarero de Tatewari, el Fuego Lo que significa que él “escribe”, pero que le corresponde al que come el peyote descifrar el mensaje. Algunos tienen, entonces, la revelación, pero otros, se dice, quedan tan decepcionados que se arrojan a la barranca. (*Lemaistre* 141-42)

Evocando el título francés de la bella obra de Pierre Clastres dedicada a los cantos guaraníes –*Le Grand Parler*, o *La palabra luminosa*– y la metáfora náhuatl que los aztecas usaban para invocar a la palabra poética y ritual –in xochitl in cuicatl, “la flor y el canto”–, Denis Lemaistre transcribe y traduce un canto de cacería que transcurre “entre la evocación velada del ritual y las visiones luminosas” del peyote. En su canto, “el cantor evoca la tierra mítica del conocimiento: los ancestros viven y pueden hablar por siempre allí”. El cantor se asimila, como el canto, a las huellas del venado, hiladas en collares de peyotes: “dice que el peyote, grisáceo por el polvo del desierto y aflorando apenas del suelo, es como ‘las huellas ligeras de los pasos del venado’” (151). “La visión iluminada, el *nierika*, convierte la aridez de Wirikuta en una imagen resplandeciente” –como en este extracto de un canto de cacería:

Mis bisabuelos, mis viejos ancestros, dicen que esta montaña es su casa; realmente dicen que todo comenzó en esta montaña, que realmente esta es su casa. En la llanura recogemos la flor, dicen, dicen que allí se hila la flor, que allí se hilan las huellas del venado, realmente allí, donde la montaña reverdece, está su casa. Allí donde dicen que crece la flor, mis bisabuelos, mis viejos ancestros, realmente, ¡levántense!

Entonces estaré a su escucha, a la de todo lo que se alce en Wirikuta, de la montaña cubierta de flores, de la montaña cubierta de rosas de San Juan. Realmente, allá donde se sostienen, dicen que la montaña se cubre de cirios, allá, allá donde se sostienen, que la montaña se cubre de flores, que es realmente allá donde aparecen, y que se ponen en movimiento allá, realmente, y que son toda escucha, allá, allá donde se sostienen. (*Lemaistre* 150-51)

Nierika, así, es el canto. El andar del cantor nocturno, dice Lemaistre, es un “viaje organizado” hacia el surgimiento del sentido: cuando el fuego central se reanima, en la hora llamada mayeniuwe –“cuando la palabra brota” (189). Una “retórica chamánica”, asociada a una percepción del tiempo y el espacio, recorta los códigos rituales –algebraico, geográfico y temporal– en la “noche del canto”. El código algebraico se cifra en el número cinco: cada canto se divide en cinco partes separadas por pausas más o menos largas, que corresponden a las cinco partes del mundo y los puntos cardinales. El código geográfico desdobra el viaje de los peregrinos a Wirikuta –la *Waste Land* huichola o llano en llamas–, la desértica tierra de los sueños y los ancestros. El código temporal “ nombra los pasos de la visión [del canto] en el *nierika*”. Primer paso, *puretiniere*: ‘algo está en vías de aparecer’. Luego, *xüxükuaiipa* –de *xüxü*: ‘llamas’. “Animales salvajes, *xüxüweri*, surgen de las llamas del fuego central”:

Tercera etapa: mayeniuwe, “el tiempo en que la palabra se hace posible” o “el momento en que brota la palabra”. “Todo habla, todo se abre entonces”, me dijeron. Es el momento en que Kauyumari, “despierto” (es el verbo que los huicholes usan en español para explicar ese instante), gracias al muwieri [vara mágica] del chamán, “se arma” de sus propios bastones emplumados para partir en busca de las causas del estado de carencia (terapéutica, cinegética, agrícola), enunciado por el cantor. Entonces, va a hacer hablar a los ancestros-dioses entre ellos. En esta parte del “corazón del canto”(tunuaripa), se produce una doble metamorfosis. El ritmo vocal se acelera bajo la abundancia de mensajes: los ayudantes del cantor y el auditorio lo acompañan en un coro cada vez más poderoso. Un primer desdoblamiento se produce en el contenido del canto, y particularmente en el enunciado del sujeto que canta: por una extraordinaria “magia” lingüística, Kauyumari se convierte en Kaunemari: “yo, Kauyumari”. El cantor es el joven ciervo. Un segundo desdoblamiento se sigue lógicamente: la voz del cantor se escinde. A su propia voz le responde la voz aguda, infantil, murmurada, del ciervo, encarnada en el interior del chamán. (Lemaistre 191)

La cuarta etapa es haütsikita –cuarto “paso”: naurieka–, que los huicholes sitúan a eso de las cuatro de la mañana, la hora en que aparece el rocío (haütsi). “Dicen también que es el momento en que los ciervos van a beber”. Como en el viaje “real”, es un trayecto muy breve: “se trata sólo de abrir una puerta: kitenie”. La última etapa del viaje –y del canto– es la más larga. Así, Wirikutase inscribe y territorializa en la palabra y el canto, como *nierika*:

Última etapa: “el sol surge de su placenta”. Se alza. Sus “orejas”, sus “flechas” (ürüya), sus rayos, apuntan El maraakame agradece a los ancestros. Los jicareros preparan las ofrendas y el sacrificio puede tener lugar. (192)

“Yo es otro”: Yautahupa

“El dios de los huicholes es un agujero”, dice Serge Pey en el texto que abre *Nierika*¹². “Un pasaje desconocido que va hacia lo que no conocemos. Un vacío hacia el vacío”. Y alude al anagrama francés inventado por el astrólogo Jean Carteret: dieu / vide (la u y la v equivalían en la antigua ortografía). “Escribir un poema”, añade el poeta occitano, “es tratar de abrir el mundo. Todo poema no es sino el relato de una apertura, y esencialmente el relato de aquel que ha regresado de esa apertura”, aquel que ve. Aquí hay que precisar que, para Pey, no solamente el ojo ve: “es la lengua la que ve”. Y también el pie ve: como en el tiempo en que la poesía se escandía y el ritmo permitía acceder al trance y a “la visión del otro costado del mundo”. Si la poesía de Pey es visionaria, si en ella proliferan imágenes deslumbrantes, hay que reconocer que sus visiones no cancelan otro aspecto verbal, rítmico, sonoro: “La lengua del poema está ligada estrechamente a la visión. Como el ojo habla, la lengua ve”. El canto, la palabra, es *nierika*: “visión”. En el rito del peyote, “lo que es visto comienza . . . a ver”.

Estamos lejos de cualquier enfoque etnológico: “El poeta-chamán es un cantador”. Más aún, “escribir poesía hoy sería”, según Pey, “el recuerdo lejano del vuelo del chamán”. Estamos cerca, en cambio, de la “palabra-cuerpo”: una palabra que crea “un nuevo cuerpo”; cerca de lo que llama Pey la “poesía física” –que “multiplica lo divisible”, que me confronta con ese “otro de mí” (más que “otro yo”) que sostiene, según él, “el espejo de los dobles”.

El poeta termina por desdoblar al etnólogo, prosiguiendo su investigación en otros territorios. Así, dice Pey, sus poemas son “huellas de viajes iniciáticos” y no representan en Flores, Enrique. “PEY/PEYOTL: NIERIKA Y LOS CANTOS CHAMÁNICOS HUICHOLAS”. Revista Laboratorio N°1. Web.

absoluto muestras de “trabajo etnológico” o lingüístico. No son traducciones de fragmentos de “tradiciones orales”. Y sin embargo, los presenta como traducciones o transcripciones de la “lengua del peyote”; “masticamientos” de trozos de leyendas y cosmogonías sembradas a lo largo de un libro; “semillas” de himnos rituales tradicionales, transmitidos en ceremonias privadas o colectivas; fragmentos de sueños rescatados de la contemplación de los ituris –o ‘lechos de los dioses’– de los artistas-chamanes; pictogramas inscritos en la memoria en las alucinaciones del peyote. En pocas palabras, se trata de un libro “doble” (firmado por Serge Pey y Yautahupa), que abre el “campo” interior de la palabra de los huicholes –iluminada o luminosa–, “en el estilo”, apunta Pey, “de la palabra contada, del canto, de la oralidad de la visión y de la transcripción de las imágenes sacadas del lecho de los dioses” (de su sueño).

Por último, “el nombre Pey” –“el destino de ese poema contenido en mi nombre”, como dice el poeta. Y aquí hay que subrayar que, cuando dice la palabra destino, no lo hace por mera retórica, como tampoco es por puro azar que habla del poema de su nombre. En la antología de Jacques Roubaud que mencionamos antes –*Partition rouge*–, la segunda parte se llama así: “Nombres”, y se divide en otras dos: “Decir el nombre” y “Poemas nombres”. La primera sección lleva un epígrafe de Samuel Makidemewabe, indio cree de Canadá, que dice: “Decir el nombre es comenzar una historia” (Delay y Roubaud 57). La segunda relata, justamente, esas historias, advirtiéndose que, para los cree, “las historias son seres vivos”, y que “todo ser vivo tiene una historia, como lo atestigua su nombre” (Delay y Roubaud 71). Los nombres de las tribus, los lugares, los individuos, etcétera, tienen pues el doble estatuto de poemas y relatos –coincidiendo en ese tema indio dos poetas occitanos: Pey y Roubaud. Pero esto no es todo. Pey comenta: “El nombre encuentra en el trobar clus el destino de sus caminos”, agregando: “El trovador hace un agujero en el mundo para ver, también, qué hay detrás del mundo”. No por azar escribió Jacques Roubaud una obra sobre el hermetismo de los trovadores provenzales –*La flor inversa*–, sintetizando, en esa imagen, la “flor inversa” de Raimbaut d’Aurenga –poeta y teórico del trobar clus– y la “flor del peyote” huichola.

Cuenta Pey que, “en los senderos de la montaña huichola”, con el “humor sagrado de los maestros de sabiduría”, lo llamaban, bufonescamente, Peyote, aludiendo a su nombre occitano y a lo que él mismo llama “el cacto de la metafísica realizada”.

Como ese etnólogo bufonesco que es Denise Lemaistre –que señala, reiteradamente, la “alteridad” burlesca del payaso Kauyumari y enumera sin pudor los nombres cómicos que recibió¹³ Pey no deja de aludir al apodo que le habían aplicado en la infancia, en su pueblo natal: Pelhot, y que en la lengua de Oc evocaba, grotescamente, “el andrajo o el trapo viejo que se tira a la basura”, o “el pañal que cubre al recién nacido”. Lo cual no obsta para que se refiera a esa “ceremonia espontánea”¹⁴ en la que recibió, de boca de Usha Naweme, su nombre iniciático: Yautahupa, el “Cazador de la Montaña”. Al final, el poeta se desdobra: “Serge Pey, así, en este libro, se encuentra bajo el dictado de la noche de Yautahupa, el cazador metafísico de la montaña”. Y el Cerro Quemado, esa “Contramontaña” en que los indios ponen fin a su peregrinaje, en Wirikuta, es también un desdoblamiento de “la Montaña Negra de los trovadores de oro”.

El *Nierika*, simbolizado a menudo por un pequeño espejo, es un agujero que se hace a través de la materia para ver más allá de ella y reencontrarse.

Todo poema es un agujero [un trou] que se encuentra [que l'on trouve]. El trabajo del trovador [troubadour] es del orden de esos agujeros [ces trous].

El “Yo es otro”, esa fórmula de Rimbaud, está en el centro de la iniciación huichola. Rimbaud ya había visto más lejos que los ojos.

La preparación para la comunión del peyote es un desarreglo ordenado de todos los sentidos La ceremonia de la poesía peyótica hará de cada uno un vidente del *Nierika*, del agujero.

Bibliografía:

- Albert-Birot, Arlette. Serge Pey. *La bouche est une oreille qui voit*. París: Jean-Michel Place, 2006. Impreso.
- Artaud, Antonin. “El rito de los reyes de la Atlántida”. México y Viaje al país de los tarahumaras. Ed. y pról. Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 280-85. Impreso.
- Blistène, Bernard y Véronique Legrand (eds.). *Poésure et Peintrie*. Catálogo. Marsella: Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1993. Impreso.
- Cabrera, Lydia. *La forêt et les dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*. Trad. Béatrice de Chavagnac. París: Jean-Michel Place, 2003. Impreso.
- Clastres, Pierre. *La palabra luminosa: Mitos y cantos sagrados de los guaraníes*. Trad. María Eugenia Valentié. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993. Impreso.
- Delay, Florence y Jacques Roubaud. *Partition rouge: Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*. París: Seuil, 1988. Impreso.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. 2ª ed. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- Flores, Enrique. “Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida”. *El fin de la conquista*. México: UNAM, 2009. 101-25. Impreso.
- Gutiérrez del Ángel, Arturo. *La peregrinación a Wirikuta: El gran rito de paso de los huicholes*. México: INAH / Conaculta, 2002. Impreso.
- Leiris, Michel. *La literatura considerada como una taumaturgia*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 1975. Impreso.
- Lemaistre, Denis. *Le chamane et son chant: Relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique*. Pról. Michel Perrin. París: L'Harmattan, 2003. Impreso.
- Lumholtz, Carl. *El México desconocido: Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*. Vol. 2. Ed. facsimilar. Trad. Balvino Dávalos. México: Ini, 1986. Impreso.
- Michaux, Henri. *Connaissance par les gouffres*. París: Gallimard, 1988. Impreso.
- Pey, Serge. *La langue arrachée ou la poésie orale d'action: Essai d'analyse et d'histoire de l'oralité dans le poème à la fin du xxème siècle*. Tesis de doctorado. Toulouse: Université de Toulouse Le Mirail, 1995. Impreso.
- . *Nierika: Chants de vision de la Contre-Montagne. Poèmes traduits du peyotl*. Saint Martin d'Hères: Maison de la poésie Rhône-Alpes / Le Temps des Cerises, 2007. Impreso.

- . “Liste arbitraire pour le monument absent des cathares brulés de Toulouse”. Isuu. Web. 27 ag. 2009. <http://issuu.com/mediatheque/docs/monuments_aux_brules>.
- . “Ligne rouge”. Maelström Revolution. Web. 31 ag. 2009. <www.festival.org/index.php?page=ouverture-chamanique-ve-15-mai-09>.
- . Nierika: Cantos de visión de la Contramontaña. Poemas traducidos del peyote. Trad. Enrique Flores y Adán Tatewari Hernández. México: UNAM, en prensa. Impreso. “Relato de la conquista por un autor anónimo de Tlatelolco”. Bernardino de Sahagún. Historia general de las cosas de Nueva España. 4ª ed. Vol. 4. Ed y trad. Ángel María Garibay. México: Porrúa, 1981. 167-85. Impreso.
- Rexroth, Kenneth. “American Indian Songs”. Ubuweb. Web. 25 ag. 2009. <http://www.ubu.com/ethno/discourses/rexroth_indian.html>.
- Roubaud, Jacques. La Fleur inverse: Essai sur l’art formel des troubadours. París: Les Belles Lettres, 1994. Impreso.

Fecha de recepción: 13/9/9
Fecha de aceptación: 12/11/9

1. Enrique Flores es Doctor en Letras por El Colegio de México e investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Libros publicados: *La imagen desollada: una lectura del Segundo sueño* (2003), *Los tigres de miedo. Páginas fantásticas de Macedonio Fernández* (2005), *El fin de la conquista* (2009), *Periquillo emblemático* (2009) y *Nierika* (traducción, en prensa).
2. Versión ampliada de la ponencia homónima leída en el congreso “La Universidad Desconocida” (Universidad Diego Portales, 18-21 de agosto de 2009. Las traducciones, a excepción de las indicadas en la bibliografía, son del autor.
3. El texto se titula: *Si on veut libérer les vivants, il faut savoir aussi libérer les morts* (Albert-Birot 18).
4. “Liste arbitraire pour le monument absent des cathares brulés de Toulouse” párr. 5.
5. Ver Artaud: “Un poco antes de que el sol se pusiera en Norogáchic, los indios condujeron un buey a la plaza del lugar, y después de haberle atado las patas comenzaron a despedazarle el corazón. La sangre fresca era recogida en grandes jarras. No olvidaré fácilmente la mueca de dolor que tenía el buey mientras el cuchillo del indio le despedazaba las entrañas . . . Y era en verdad un espectáculo extraño el que presentaban dos indios subidos sobre el toro muerto, haciendo brotar la sangre y separando las piezas a golpe de hacha, mientras que los otros indios, vestidos de reyes y con una corona de espejos en la cabeza, ejecutaban sus danzas de libélulas, de pájaros, del viento, de las cosas, de las flores” (282).
6. Cito nuestra traducción, en prensa, de la segunda edición ampliada de la obra de *Nierika*
7. Ver, de Artaud, “El rito de los reyes de la Atlántida”, y el análisis que le dedico.
8. “American Indian Songs”, el texto de Rexroth, incluye una selección de poemas recogidos por Densmore
9. El autor de *El chamán y su canto* no le oculta al lector cuál es el estatuto del etnólogo entre los huicholes. Entre los visitantes de sus pueblos, coloca a los “místicos”, a los artistas y artesanos, y a los “investigadores en ciencias humanas”. Los primeros son los seguidores de la espiritualidad *new age*, discípulos de Castaneda, Huxley y Lawrence, abiertos a las “puertas de la percepción”, que buscan en las ceremonias y los cantos una trasposición universal, un sentido, una solución a su malestar existencial, aunque hay otros espiritualistas que se quedan varios meses y trabajan con las gentes en sus faenas cotidianas, ganándose su respeto y su amistad (85-86). Entre los segundos hay famosos, como Grotowski o Le Clézio, y otros anónimos, “ebrios de libertad, de música, de silencio, de cantos y noches alrededor del fuego, inmediatamente receptivos a la estética de sus cuadros y sus objetos ceremoniales”. Han leído, a veces, a Castaneda, aunque no lo consideran su santón. Los huicholes ven con tolerancia, si no con delectación, los excesos de esos “espíritus artistas”, amantes de juegos de palabras y mundos al revés (87). Y al final, en el punto más bajo de todos los investigadores sociales, está el etnólogo: “el más arrogante y parasitario” de ellos; “percibido negativamente”

por otros investigadores, por las autoridades y por los indígenas mismos, sobre todo si es extranjero –“*Gringo*”, como llamaban a *Dionisio* (Denise Lemaistre) los huicholes que un día lo pusieron en el cepo, cuando se negó a pagarle unas cervezas al presidente de bienes comunales, que lo encerró en la prisión, llamada la “Casa de los Antropólogos” (88-89).

10. Los *xukurikate* también “alcanzan un estado emocional denominado *taniikawri*, que . . . es *nierika*” (101).
11. “La cantidad de animales que se sacrifican en *Tateikie* es impresionante Cada sistema de cargos tiene que ofrecer uno o varios toros, menos los judíos, quienes ofrecen unos chivos; los grupos familiares que desean pedir favores a los santos ofrecen un becerro, de modo que se llegan a sacrificar enormes cantidades de animales. En una Semana Santa pudimos registrar hasta 30 sacrificios, aunque nos han comentado que la cifra puede ascender hasta 80. Estos son ofrecidos siempre en la iglesia (menos el de los judíos)” (253).
12. Las traducciones del texto de Serge Pey forman parte de nuestra traducción, en prensa, de la segunda edición ampliada de *Nierika. Cantos de visión de la Contramontaña*.
13. Ver, en el capítulo “Tener un nombre”: “Del *Gringo* al *Gran Venado*: el etnólogo y sus nombres” (174-80).
14. También en *Partition rouge* se hace mención de estas “ceremonias de nominación” (Delay y Roubaud 71).