



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ANASTASIA CANDRE: UNA CONSTRUCCIÓN ATRAVESADA POR EL CANTO Y LA CHAGRA

Andrea Guerra Losada

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2019

ANASTASIA CANDRE: UNA CONSTRUCCIÓN ATRAVESADA POR EL CANTO Y LA CHAGRA

Andrea Guerra Losada

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Estudios Literarios

Director:

Ph.D. Miguel Rocha Vivas

Codirectora:

Ph.D. Carmen Elisa Acosta Peñaloza

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2019

“Apareció una mañana vestida en cortezas coloridas de yanchama.

Colmillos de jaguar iluminaban su pecho, y un pájaro que la confundió con la tierra había batido sus alas para coronarla.

Hija de tigre cananguchal, sangre huitota y ocaina fluyen en los ríos bravos de sus venas.

Fatiku es su nombre de selva, pero también se llama coca, ají, yuca y tabaco. Yo la pronuncio como semilla, saber y sanación.

Llora la tierra condenada, la lengua agónica que olvidará pronunciar “Eirogi”, útero de todo lo creado.

Hermana amazónica, no todo fue devastado. La sangre hizo fértil la chagra. Dentro de ti se levanta una legión de ancestros, una sola llama que nos dará el canto de mil pájaros de fuego.

¡Cahuana! ¡Cahuana! Palabra renacida, poderoso espíritu de la maloka donde el yagé se hace aliento y soplo de la nueva cuna que verá ponerse de pie a tus dioses para hablarnos del primer verbo, del cómo fue y cómo será.

Fatiku, hermana, de tu cuenco úngeme con sangre de drago y aceites de copaíba, sóplame ríos y selvas, enséñame el Yuaki Muina-Murui, como la mañana que llegaste cantando el ritual de frutas.

¿No lo sabes hermana? Cada vez que cantes, el remo volverá al agua, la tierra triunfará sobre el cuchillo y el fusil.

Entonces, veremos al dios blanco inclinarse ante el corazón del jaguar que enciende la punta de la flecha.”

Betsimar Sepúlveda

Agradecimientos

Quiero agradecer a mis padres Yolanda y Héctor Jairo por su apoyo incondicional y sus palabras de aliento. A Miguel Rocha por su paciencia y su guía en este camino de palabra fuerte. A Betsimar Sepúlveda, quien con sus palabras me acercó a Anastasia Candre y me ayudó a conocerla y sentirla. A Anastasia, mujer sanadora y de palabra dulce, por cada enseñanza que dejó en mi vida, el amor y la fortaleza.

Resumen

La obra poética de Anastasia Candre, como la de varios autores indígenas, evoca los espacios y las dinámicas tradicionales para transformarlas y re-crearlas. En su caso particular están presentes no solo elementos de la cultura propia, sino también de otras culturas y de otros saberes que conoció en su camino de investigadora. Los poemas que constituyen su obra dialogan con sus otras facetas creativas, de pintora, cantora y construcción performática. Tanto lo plasmado en sus poemas como lo transmitido en sus presentaciones públicas dan cuenta de una Anastasia Candre que se construye a sí misma a partir del contacto entre culturas y ofrece una experiencia de su entorno tradicional.

El ser-mujer y el ser-indígena fueron situaciones determinantes en la experiencia de Candre y, por lo tanto, son dimensiones que la atraviesan y la conforman. El canto como momento ritual, de alegría y comunidad, se deja ver a través de algunos elementos formales de los poemas, así como en las imágenes que proyecta. Como dimensión femenina, la chagra está presente en toda su obra como abundancia, vida y palabra dulce. Estas dos dimensiones se entrelazan en la re-interpretación de lo tradicional que es la obra poética de Candre y se traducen en experiencia en sus contactos con públicos de diversas culturas.

Palabras clave: Literaturas indígenas, Oralituras, Chagra, Canto tradicional, Performance, *Rafue*, murui.

Abstract

Anastasia Candre's poetry, just as many other indigenous authors', evokes the traditional spaces and dynamics to transform and re-create them. In her case, not only elements of her culture are present, but also knowledge from other cultures that she discovered in her journey as a researcher. The poems that make up her work are in dialogue with other creative facets; as painter, a *cantora* and in the 'performative constructions'. Both what she expressed in her poems and what she transmitted in her public performances, tell a story about an Anastasia Candre that builds herself from the contact between cultures and offers an experience of her traditional environment.

Being an indigenous woman was a determining situation in Candre's experience, and as such, are dimensions that pervade and conform her. Chanting, as a ritual moment of joy and community, is seen through some formal elements of the poems, as it is in the images it projects. As a feminine dimension, the *chagra* is present all throughout her work as abundance, life and 'sweet word' (*palabra dulce*). These two dimensions intertwine in the re-interpretation of how traditional Candre's poetic work is and translate in the experience of contact with the public of different cultures.

Keywords: Indigenous literatures, oralitures, *chagra*, traditional chanting, *Performance, Rafue, murui*.

Contenido

| | Pág. |
|--|-------------|
| Resumen | V |
| Introducción | 1 |
| 1. Autoetnografía y Autobiografía | 10 |
| 1.1 Contexto..... | 10 |
| 1.2 Autoetnografía..... | 13 |
| 1.3 Autobiografía..... | 25 |
| 2. Performance y ritual | 29 |
| 2.1 Introducción | 29 |
| 2.2 Canastos y géneros verbales | 30 |
| 2.3 Anastasia Candre como performance | 39 |
| 2. La mujer y la chagra | 47 |
| 2.1 Introducción | 47 |
| 2.2 La chagra | 48 |
| 2.3 Mujer de conocimiento, <i>Nimairango</i> | 57 |
| Conclusiones | 66 |
| A. Anexo: Poemas de Anastasia Candre en español y murui | 71 |
| Bibliografía | 79 |

Introducción

La comunidad murui¹

Anastasia Candre fue una mujer de saberes, de palabra dulce y de sanación; fue cantora, investigadora, artista y poeta. Dedicó su vida a recoger saberes de diferentes tradiciones y compartirlas por medio de su palabra y de su obra, atravesadas siempre por su experiencia como mujer indígena. Candre nació de un matrimonio okaina-murui, aprendió los saberes femeninos de la mano de su madre y de su padre obtuvo conocimientos de saberes okaina. Creció en medio de la comunidad murui, ubicada en la Chorrera, Amazonas, junto al río Igaraparaná.

El pueblo murui hace parte de las comunidades amazónicas que se autodenominan hijas de la coca, el tabaco y la yuca dulce, ya que estas plantas cumplen con una función determinante en la comunidad tanto en lo práctico-ritual como en la mitología y cosmogonía. Estas son alimento físico y también espiritual en la medida en que traen consigo la palabra ancestral y sirven como vehículo para dialogar con el mundo espiritual,

La coca (¡no la cocaína!) y el tabaco, al ser preparados y usados en la forma tradicional, y uniendo su consumo al de la yuca, suministrarán la esencia de lo humano: ser terrígeno, muy efímero, en diálogo permanente con las fuerzas que lo trascienden. (Urbina, 2010, p. 36)

Este pueblo guarda una estrecha relación con el territorio y su entorno, que no es visto como mero lugar que se habita, sino que posee un espíritu propio que propicia bienestar en la

¹ Decidí usar el nombre con el que se autodenomina la comunidad y que proviene de su lengua, aunque También es conocida como uitoto, wuitoto o huitoto, palabra que viene del karijuna *fitoto* que traduce “cacería” o “esclavo”.

medida que se le cuide. La selva de la Chorrera provee alimento, bebida y techo, así como clima y condiciones adecuados para la vida y la siembra, esto siempre y cuando se le trate con el debido respeto; los cantos y los ritos tienen como objetivo celebrar los elementos de esta naturaleza, recordar y nombrar sus espíritus por medio de los mitos y permitir así que haya abundancia (de alimento, de bienestar y de saberes). En estas celebraciones se reúnen diferentes comunidades para bailar, cantar y compartir los alimentos, pero siempre con la seriedad y el respeto propios del ritual. La chagra, como espacio en el que la mujer se forma y en el que se producen los alimentos y la medicina, es esencial para llevar a cabo las actividades tradicionales y, por lo tanto, para la perduración de la tradición.

Este compartir en comunidad es también un elemento primordial en la organización del pueblo murui. Las diferentes comunidades del territorio que bordea el río se reúnen constantemente con la intención de compartir alimento y palabras de consejo y sabiduría. Estos encuentros traen consigo siempre baile, ceremonia y amistad, y permiten que la tradición y los saberes se transmitan y fortalezcan la cultura. Sin embargo, este sistema comunitario entre pueblos y la perduración de la cultura se han visto amenazados en varias ocasiones.

La comunidad murui ha sido víctima de grandes abusos a lo largo de la historia, los cuales han diezmado su población y poco a poco han ido desapareciendo la tradición. Situaciones como las vividas en época de caucherías con la Casa Arana, que sometía a diferentes comunidades del Amazonas a esclavitud por deuda y asesinaba a abuelos sabedores para acabar con la tradición para obtener empleados sumisos, estuvieron cerca de desaparecer las culturas de estas comunidades. Más adelante el narcotráfico representó un nuevo peligro, no solo por la violencia que ejercían los productores de cocaína y el Gobierno, sino también

porque poco a poco los indígenas de estas comunidades fueron abandonando sus tradiciones y adoptando nuevos estilos de vida promovidos por los cocaleros. Al ser una de las comunidades hijas de la coca y el tabaco, los murui tenían ubicada la planta de la coca en un lugar central de la tradición y su cotidianidad; cuando comenzaron a sembrar grandes cantidades de coca perdieron en parte su conexión con esta planta y con otras que dejaron de sembrar, con espacios que fueron desapareciendo y, con ellos, la tradición. Candre, quien temía la desaparición de su cultura, se puso como objetivo compartirla para que se convirtiera en abundancia y perdurara.

Anastasia Candre y su obra

Con la fuerza, la alegría y el amor que la caracterizaban, Candre recogió conocimientos de diversas culturas, estudió e investigó, y los transformó en pintura, en poesía y en baile. Su obra, tanto poética como pictórica y performática, funciona como puente entre diferentes mundos y espacios que recorrió a lo largo de su vida. En ella se encuentran no solo saberes fundamentales okaina y murui, sino también lo que aprendió en su vida en la ciudad, en su carrera de lingüística en la Universidad Nacional de Colombia y en su contacto con otras comunidades y otros saberes. Estos puentes que tiende Candre están atravesados por su propia experiencia, en ellos está la huella de sus pasos, los elementos que construyeron a Fatiku (nombre tradicional de Candre) como mujer sabedora y de palabra y a Anastasia Candre como construcción performática de encuentros en los que dialogan diferentes culturas.

La palabra sabia guía la poesía de Candre, llevándola a través del canto y el ritual. La sabiduría es alimento para el espíritu, lo enriquece de enseñanzas para actuar bien y transmitir bienestar, que se manifiesta en la abundancia; no se trata de un conjunto de conocimientos aislados de la experiencia, sino que se basa en ella, son saberes ancestrales que perduran en el tiempo y se transforman con las vivencias. El saber guía la acción hacia la palabra dulce, es palabra que se vuelve acción, *rafue*, palabra que amanece, que trae abundancia y sanación. Esto es parte del saber que Candre portó y compartió, pues ella veía la sabiduría como alimento: como la semilla que se siembra en la chagra, se cuida como a un hijo y finaliza en abundancia, en buena cosecha para sanar y alimentar a la comunidad. Por eso también bailaba y cantaba, para hacer nacer al ritual, invocar la palabra de abundancia, transmitir alegría. Candre levantaba auditorios al son de su canto y su baile, en espacios informales y académicos, y de su alegría surgía la selva. Candre cantaba para hacer renacer a su cultura, para traer bienestar:

Por eso yo canto, porque es palabra de abundancia; nosotros decimos palabra de abundancia, es que haya comida, que haya bienestar en la sociedad, en la comunidad, en el territorio. Que los espíritus de los ancestros también estén con nosotros, cuidando a sus hijos, a sus nietos, al territorio. Por eso es que canto. (Candre, 2014, p. 58)

En las presentaciones en vivo de Candre de las que hay registro audiovisual se puede ver cómo las lecturas de sus poemas en voz alta eran más que un recital, eran la vivencia del rito, la invocación de la palabra ancestral, eran canto y baile, sanación y enseñanza. Este ambiente de canto y ritual está presente en toda la obra de Candre, ya que fueron elementos fundamentales en su experiencia, hasta el día de su muerte, no solo por ser mujer murui, sino

también por su trabajo de investigación al que le dedicó varios años. Candre recopiló, grabó, transcribió y tradujo más de veinte cantos del Baile de Frutas de la cultura murui, junto al abuelo Jimuizitofe. Esto no fue bien visto por muchos de sus paisanos, pues las mujeres no tienen permitido cantar los cantos ni transmitirlos, pero esto no fue obstáculo y terminó su trabajo de grado de la carrera de Lingüística siendo ganadora de una beca del Ministerio de Cultura. El canto siempre estuvo presente en la vida de Candre y esto se ve reflejado en su obra.

Junto a los cantos, su trabajo de investigación también la acercó a los saberes de las frutas y los alimentos en general. Para esto fue fundamental su experiencia como mujer murui, pues desde pequeña estuvo en contacto con la chagra y aprendió de su madre todos los saberes de la chagra, la siembra y la cosecha. Estos saberes potenciaron su ser mujer, su intuición, su fortaleza y sus cualidades de sanadora y portadora de vida, que se manifiestan en sus poemas a través de alusiones a los espíritus de las plantas y al corazón de la mujer. Candre también plasmó en su obra su propia experiencia de mujer y su visión de lo femenino, la mujer picante de labios ardientes, de corazón dulce, de voz fuerte.

Literaturas indígenas y estudios amazónicos (murui)

Las literaturas indígenas están presentes en diversos territorios a lo largo del mundo y son literaturas que suelen estar basadas en artes verbales propias de diferentes comunidades originarias. Dentro de las literaturas indígenas de Latinoamérica (y del mundo en general) existe una gran variedad de expresiones, de géneros y de lugares de enunciación. Hay géneros que se acercan más a lo tradicional, a los cantos, a los mitos, y también hay géneros que no

son ancestrales y han sido apropiados por los autores indígenas y que buscan un diálogo con otras literaturas y otras tradiciones. Las narraciones de estos autores aparecen en escritura alfabética, en novelas, cuentos, poemas, pero también en pinturas, en tejidos, en grabados que narran una historia. Los narradores y poetas de los pueblos indígenas hablan de su historia, sus costumbres y sus creencias, algunos transmiten historias ancestrales y relatos de los abuelos, pero también escriben desde la ciudad, reinventan la vida en la ciudad a partir de la palabra, hablan a través de su experiencia e interacción con otros territorios. Estos textos son llamados oralituras, creaciones que parten de lo transmitido en la oralidad de la tradición y lo transforman a partir de vivencias e interacciones, “no son transcripciones anónimas de supuestas “tradiciones” orales; en cambio, suelen expresar transcurso personales mediante reinventiones creativas textuales de fuentes colectivas comunitarias” (Rocha, 2017, p. 11).

Candre es una de las múltiples voces de escritores indígenas que hasta hace poco tiempo habían sido invisibilizadas. Expresiones poéticas y narrativas que aluden a saberes ancestrales y a la naturaleza a la vez que narran experiencias propias surgidas del traslado y el contacto con otros espacios. Estas literaturas u oralituras nacen de la oralidad, de la tradición, de la palabra de los ancestros; florecen en las ciudades, llegando a oídos indígenas y no indígenas. Es también una manera de crear memoria, de expresar una cultura y una experiencia, de denunciar, de recordar y de compartir saberes. En las oralituras suelen estar presentes situaciones de contacto con otras culturas (generalmente la occidental), de vida en la ciudad y alusiones a la tradición, a sus costumbres, sus creencias, su visión de mundo, su entorno.

Este tipo de literatura indígena ha sido cada vez más visibilizado en el ámbito académico, en parte gracias a teóricos como el oralitor mapuche Elicura Chihuailaf o Fredy Chikangana,

autor yanakuna, quienes han escrito textos académicos sobre las oralituras en los que se resalta el papel de la tradición así como el viaje tanto externo como interno y la palabra como vehículo de re-invencción. Aunque en muchas ocasiones se siguen pensando las literaturas indígenas únicamente como retratos culturales y relatos tradicionales, investigadores como Betty Osorio y Hugo Niño se han encargado de estudiar y visibilizar las expresiones literarias indígenas contemporáneas. También existen aproximaciones a estas literaturas desde los mismos oralitores, quienes encuentran diferentes formas de nombrarlas, como la *nueva palabra* en México, *rafue* (palabra acción, palabra fuerte) en los murui o *bota mambiya* (palabra bonita) de la comunidad cämentsá. Aunque Candre no se refería a sí misma como oralitora, su poesía va de la mano con la oralidad, el canto, y hace alusión a tradiciones de su cultura y de otras culturas también.

La poesía de Candre, al tener un vínculo con el territorio, la lengua y la tradición, debe estudiarse teniendo en cuenta este contexto, así como el contacto y el desplazamiento entre territorios. Sobre los estudios amazónicos, y en particular murui, hay diferentes líneas que abordan elementos útiles para aproximarse a la obra de Candre. Fernando Urbina se ha dedicado a estudiar la cultura murui desde el aspecto oral, es decir el pensamiento ancestral, su historia y su mitología. Sus libros, artículos e incluso sus poemas y fotografías han ayudado a dar a conocer las tradiciones y cosmovisiones de esta comunidad. Juan Álvaro Echeverri también ha realizado estudios sobre la comunidad murui a través de la antropología y la lingüística. En el campo lingüístico trabajó los cantos de frutas junto a Candre y se aproximó también a su poesía. Laura Areiza es investigadora en etnología y lingüística amazónicas y ha realizado estudios sobre la etnopoética murui. Selnich Vivas, por su parte, ha estudiado el pensamiento amazónico, en especial del pueblo minika, hermano del murui.

Su propuesta sobre los canastos *kirigaiiai* como géneros o formas discursivas fue de gran utilidad para entender la dimensión del canto en la obra poética de Candre.

Aproximación a la obra

Este trabajo surgió de un interés por volcar la mirada hacia este tipo de expresiones artísticas nacidas de la oralidad en contextos ancestrales y aportar a la visibilización de autores como Anastasia Candre, sobre quienes se han realizado pocos estudios. La obra de Candre sirve también como medio para entender cómo el contacto entre diversas culturas ha transformado no solo la manera en la que se expresan, sino también los límites que dividen la literatura de la oralidad. Los elementos performativos y orales en la obra de Candre representaron un reto en mi investigación, pues me obligaron a re-pensar tales límites y entender la obra poética como experiencia, inescindible de la pintura, el baile y la misma tradición.

Recoger las experiencias y saberes plasmados en su obra implicó que Candre se saliera muchas veces de lo que su cultura le permitía. En su obra no solo está plasmada su tradición, sino también sus salidas de esta; trazados en palabras, pinturas, canto y baile están los pasos de Candre y parte de todos los saberes que recogió, así como los pasos de los abuelos y los ancestros. En este texto analizo en la obra poética de Anastasia Candre las dimensiones del canto y el rito y las figuras de la mujer y la chagra como puntos de contacto de lo tradicional con espacios ajenos. Su poesía hace parte de esa gran construcción performática que era Anastasia Candre, entendida no como un personaje o una máscara que esconde al artista, sino como comunicadora de saberes por medio de la experiencia. El canto y lo femenino permiten

que en su poesía dialogue lo tradicional con lo personal y que en sus presentaciones en vivo dialogaran los saberes y las experiencias.

El primer capítulo está dedicado a los elementos autobiográficos y autoetnográficos en la obra de Candre. Como lo mencioné antes, la vida de Candre atraviesa toda su obra, así como sus saberes adquiridos como mujer murui. Aunque la obra de Candre no se puede leer como autobiografía ni autoetnografía, ya que fue creada con intenciones creativas y artísticas, los elementos de su vida y su cultura son fundamentales en la construcción de esta.

En el segundo capítulo hablo del rito y el canto en la obra de Candre y en sus presentaciones en vivo. Estas presentaciones dialogaban con los poemas y con los cuadros, generaban el contacto entre culturas que permitía en esos momentos que los presentes se acercaran más a lo plasmado en cada escrito. Estos contactos no pueden obviarse al hablar de los poemas porque hacen parte de la resignificación que hace Candre de su cultura y sus salidas de la misma para llevarla a personas y espacios ajenos. El canto atraviesa la poesía en estas instancias y la poesía atraviesa también el canto y lo vuelve rito.

Finalmente está la figura de la mujer, en la que se conjugan la experiencia y el canto. La chagra, como espacio femenino por excelencia, aparece en varios de sus poemas ya sea directa o indirectamente. Su experiencia como mujer okaina-murui determinó la manera en la que se acercaría a cada uno de los saberes que recogió y, por ende, la manera en la que los expresó. La fuerza femenina, la intuición de la mujer, la sanación y la madre son elementos que acompañan cada palabra de Candre, porque en ellas los portaba con firmeza, y en sus experiencias con el público se reforzaba lo murui y lo femenino en ella.

1. Autoetnografía y autobiografía

1.1 Contexto

El pueblo murui se encuentra ubicado principalmente en el Amazonas colombiano, en la Chorrera, cerca de los ríos Igaraparaná y Caraparaná (afluentes del río Putumayo).² Este es el territorio originario de la comunidad y representa el eje de su cultura y tradiciones. Los elementos que conforman esta región, como el río y las plantas, son sagrados al tener su propio espíritu sabio que guía por medio de su palabra a los sabedores en momentos rituales. La maloca³, como gran símbolo y centro del universo murui, reproduce este entorno a la vez que protege a sus habitantes del mismo, es un microcosmos que representa la selva y el universo; como dice Urbina (2010) la maloca es una selva tejida, un tejido de símbolos. Estos elementos del entorno son fundamentales en el desarrollo de las actividades tradicionales de sus habitantes, ya que estas implican una constante interacción con el mismo. Los murui se consideran parte del territorio y guardan estrecha relación con este; los cuerpos de agua representan el hogar, “el raudal – nofiko –, la maloca – aiyoco –, y la cadera (en cuyo centro suponen los Uitoto que está el útero – jigiko –) se asimilan en las mitologías amazónicas con las nociones de hábitat, abrigo, fertilidad, morada” (Becerra Bidígima 1997, p. 79). Esta comunidad tiene una relación de mutualidad con su entorno, en tanto que lo venera, lo protege y lo celebra, a la vez que este le ofrece alimento, refugio y enseñanzas. Los indígenas murui observan su entorno y lo imitan en sus prácticas tradicionales de tal manera que “lo humano

² También hay asentamientos de comunidades murui en el Putumayo, en Caquetá y en el Amazonas peruano.

³ Vivienda construida con pilares de madera y techo de paja. Es el lugar donde se llevan a cabo todas las actividades fundamentales de la tradición (los bailes, la palabra del abuelo, la siembra, etc.).

establece un vínculo especial con la naturaleza, retoña y crece, según se le cuide, mime y alimente” (Vivas, 2015, p. 127).

A lo largo de los años este pueblo se ha visto enfrentado a diversas amenazas, las cuales han diezclado su población y saberes a la vez que han desplazado sus integrantes hacia otros territorios. Desde la esclavización de pueblos indígenas del Amazonas por parte de los españoles y la posterior explotación por parte de las caucherías y la Casa Arana, los murui han sufrido grandes abusos que han puesto en peligro su supervivencia. En la actualidad se ven enfrentados a conflictos “frente a la colonización creciente, la acción disolvente de los grupos guerrilleros y paramilitares, entretejidos con la presencia del narcotráfico, y con la consecuente y drástica (no siempre apropiada) intervención de los organismos de represión y control del estado” (Urbina, 2010, p. 9). Así pues, muchos indígenas se han visto forzados a abandonar su territorio originario y migrar hacia centros urbanos para buscar mejores oportunidades de vida y de supervivencia. Este desplazamiento de las comunidades fuera de sus territorios de origen tiene como consecuencia un olvido progresivo de las tradiciones, pues los jóvenes indígenas se interesan cada vez menos por ellas y por su lengua al considerarlas obsoletas. Oralitores como Anastasia Candre buscan reencontrarse con sus raíces y arrancar su cultura de las manos del olvido; como lo dice en su autobiografía, ella escribe sobre su cultura “cuentos que contaban los abuelos y las abuelitas oralmente en los lugares como los hombres en el mambadero, y cosas e historias para las mujeres en las chagras, de manera que eso no se quede en el olvido” (Candre, 2014, p. 36).

En el momento de su llegada a los centros urbanos, los indígenas deben adaptarse a la vida de la ciudad, aprender la lengua y buscar la manera de sobrevivir en un mundo desconocido. La falta de oportunidades y de reconocimiento a nivel nacional los fuerza a adoptar

costumbres que no les son propias y sumergirse en dinámicas que no les permiten continuar con sus tradiciones. En muchas ocasiones esta situación permite que los indígenas redinamicen su cultura y su tradición a partir de la salida del territorio, encontrando así nuevas aproximaciones y nuevos puntos de contacto entre diversas culturas, como es el caso de Candre y otros escritores. Sin embargo, con el tiempo y la llegada de nuevas generaciones, muchos jóvenes indígenas tienden a mostrar cierta indiferencia frente a sus costumbres porque no les encuentran utilidad en el mundo en que viven y, en algunos casos, se avergüenzan de sus raíces y su lengua.⁴ Esta situación, sumada a la insistencia del hombre no-indígena en mirar lo indígena a través de los lentes del museo y la arqueología y desde una posición de superioridad, resulta en una progresiva desaparición de los saberes y las lenguas indígenas.

Esta realidad impulsó a Candre y muchos otros oralitores y artistas a ser voceros de sus comunidades para llegarle a los jóvenes indígenas, así como para darlas a conocer a los no-indígenas. Miguel Rocha Vivas recuerda en un artículo la tristeza de Anastasia Candre al pensar en la desaparición de los pueblos ancestrales:

“En las instalaciones universitarias se exhibían de manera permanente unas vitrinas arqueológicas que los curadores rotulaban como los restos de los antiguos pobladores chibchas del Cañón del Chicamocha. (...) Entonces me percaté de sus lágrimas brillando como cristales en el reflejo de la vitrina arqueológica. (...) Anastasia estaba mirando gente con la que podría haber estado conversando hace cinco minutos,

⁴ También hay casos en que los indígenas se agrupan en cabildos multiculturales, pluriétnicos y multilingüísticos en los que comparten conocimientos y evitan la pérdida de sus identidades indígenas.

aunque los vidrios y los rótulos se empeñaran en acentuar aquella distancia tan escalofriante”. (Rocha, 2014, p. 142)

Candre sentía una profunda tristeza al pensar en la pasada desaparición de pueblos hermanos, así como en la posible desaparición del suyo. Tanto su trabajo de investigación sobre los cantos de frutas murui⁵ como su labor de artista y oralitora están pensados como una manera de rescatar su cultura; como lo dice ella misma “ya nuestra lengua se está olvidando, ya la palabra de los ancianos se está acabando, y si no escribo, lo que no haya guardado se va a olvidar, porque no habrá nadie para contar” (Candre, 2014, p. 37).

Tales situaciones, incluido el proceso de adaptación de Candre a la vida de Leticia, el aprendizaje de una nueva lengua y su intento por entrelazar ambos mundos, dieron a luz una artista y oralitora, sabedora y cantora, con un llamado a preservar y compartir la cultura de su madre (murui) y de su padre (okaina).

1.2 Autoetnografía

En un artículo sobre la obra *Tengo los pies en la cabeza* de la indígena u'wa Berichá (Esperanza Aguablanca), Luis Fernando Restrepo (2007) explica cómo dicha obra tiene elementos autoetnográficos aun cuando no es este el propósito de la misma. Estos elementos parten del aprendizaje de Berichá sobre aspectos propios de su cultura y la historia de esta, y se consolidan en la comunicación de ellos a través de la obra literaria. Al igual que Berichá, Candre aprendió sobre las culturas de sus padres elementos que le eran propios y otros que no le correspondían, acumuló el conocimiento y lo consignó en sus escritos con el paso de

⁵ Este se encuentra en proceso de edición y próximo a ser publicado.

los años. Ella fue informante de su cultura y su historia, a la vez que aprendió de otros informantes (como los abuelos sabedores que la ayudaron); grabó audios de sus paisanos y estudió la ritualidad desde adentro y también tomando distancia. En la obra de Candre se pueden apreciar elementos autoetnográficos que buscan dar cuenta de una historia y una tradición a partir de un estudio serio de estas en el que ella es tanto informante como etnógrafa. Sin embargo, aunque hay elementos autoetnográficos presentes, su obra no se puede entender como una autoetnografía en el sentido estricto, pues hay también reinventiones, salidas de la cultura, reinterpretaciones de esta y un largo etcétera de elementos muy personales que hacen de la obra de Candre una visión particular y dinámica de la cultura, elementos que desarrollaré a lo largo de este escrito. Como la obra de Berichá, la de Candre está concebida “dentro de un proceso de negociación cultural ante la cultura occidental, donde se entablan ciertos límites culturales, un antes y un ahora y unos espacios internos y externos” (Restrepo, 2007, p. 159), es un constante diálogo entre saberes, percepciones del afuera y autopercepciones que se entrecruzan para generar una nueva interpretación de la cultura, mientras se comunica lo tradicional.

Similar al caso de Candre en cuanto a la intención de dar cuenta de una cultura y una tradición atravesadas por la experiencia, es el de Rigoberta Menchú y su autobiografía *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Ambas mujeres fueron herederas de pueblos víctimas de genocidios en el siglo XX y decidieron convertirse, de maneras distintas, en voceras de estos, de sus historias y sus conflictos. Cada una fue a su manera informante etnográfica, en la medida en que comunicaron su historia personal y la historia de sus pueblos; sin embargo, Candre hace una reelaboración poética y performática de sus diferentes experiencias de vida y con la comunidad y las transforma por medio de la palabra y la imagen.

Candre fue una artista poco conocida que promovía un diálogo intercultural, centrado en la palabra ritual, en la palabra obra; a diferencia de Rigoberta Menchú, quien fue una activista con reconocimiento internacional, con un discurso sobre lo tradicional, pero más dirigido a la denuncia. La obra de Menchú fue una colaboración construida a partir de relatos testimoniales, de historias y experiencias narradas con la intención de abrir la puerta a la realidad de un pueblo. Los relatos, que pueden ser entendidos como autoetnografías en cuanto dan cuenta de la experiencia de Rigoberta Menchú por medio de la cual se esclarece la tradición, la historia y el presente de un pueblo, son intervenidos por Elizabeth Burgos, quien firma también la obra. Por el contrario, la obra de Candre, si bien fue enriquecida por diferentes colaboradores, fue una obra independiente, fue su voz propia de autora y cantora que reinterpreta y hace dialogar diversos saberes.

Anastasia Candre busca resaltar la cultura Murui por medio de su poesía y su arte, los cuales se inspiran en el pensamiento y las plantas tradicionales y rituales (como el tabaco, la coca, el yagé) y los alimentos (la chagra, el ají, la yuca, la cahuana⁶). Comenzó como investigadora, explorando las culturas de sus padres, hablando con los abuelos sabedores y recolectando información. Guiada por su interés en hacer algo por su comunidad y rescatar estas culturas del olvido, Candre recopiló y tradujo los cantos rituales de frutas en un estudio etnolingüístico, en el cual dejó consignados todos los cantos del Ritual de Frutas con su interpretación y una descripción detallada de la práctica ritual⁷. Estos cantos constan de exclamaciones, descripciones y gran cantidad de onomatopeyas que imitan los sonidos

⁶ Bebida de almidón de yuca sin fermentar.

⁷ Candre, A. (2007). *Yuaki Murui-Muina: Cantos del ritual de frutas de los uitoto*. Leticia, Amazonas: Informe final, Becas de Creación 2007, Ministerio de Cultura (Colombia). Manuscrito inédito. Tesis de Anastasia Candre en su carrera de lingüística, la cual culminó como asistente y fue asesorada por Juan Álvaro Echeverri. Esta tesis fue beca nacional de creación en oralitura y aún se encuentra en proceso de edición para su publicación.

propios de la selva, como la caída de las frutas en el canto de entrada “feguu feguu giriiri giriiri”⁸, el canto de los loros en el canto Yeeku “los loritos hablan gee gee” o el sonido de las palmas en la continuación del canto de entrada “yayo yayo piaire piaire”⁹; así como los sonidos de los instrumentos tradicionales, como el maguaré¹⁰. Dichas onomatopeyas establecen la relación del ritual con el entorno (las frutas cayendo, el canto del loro, el sonido de las palmas durante el baile), mientras aluden al carácter oral de la tradición. Estos cantos sirvieron también como inspiración para Candre, quien tomó elementos de ellos para la elaboración de sus poemas, como lo ritual, el canto, las repeticiones, etc.

Desde este comienzo de la trayectoria de Candre se establece la ineludible relación de la cultura murui con el entorno, no solo por las alusiones onomatopéyicas al mismo, sino también por el carácter funcional del ritual, pues este tiene como finalidad que “haya abundancia de alimento para los humanos y los mismos animales que la habitan, a la vez que se previene de posibles enfermedades que pueden provenir del aroma de las flores y de muchos otros lugares de la naturaleza” (Candre, 2007, p. 11). Este vínculo del hombre con la naturaleza queda explícito en la posterior obra artística y poética de Candre, especialmente en relación con las plantas tradicionales y los alimentos, como quedará demostrado en los siguientes capítulos.

Tanto las pinturas de la oralitora como sus poemas tratan principalmente sobre la cotidianidad de los okaina y los murui, pero, a diferencia de las pinturas que retratan escenas rituales y

⁸ Es traducido como “frutas frutas caen caen”, pero Candre explica en una nota al pie que giriiri es una onomatopeya del sonido de las frutas al caer.

⁹ Traducido por Candre como “palma yayo palma yayo ventea ventea”, se refiere al sonido de las palmas de coco de monte que es sacudida por los bailarines (explicación de Candre en su estudio).

¹⁰ Instrumento de percusión que se utiliza tanto en ámbitos sociales como rituales. Consta de un par de tambores de gran tamaño (macho y hembra).

tradicionales, los poemas las reinterpretan y las recrean en un encuentro entre culturas y espacios. La poesía de Candre toma los elementos rituales y tradicionales como recursos expresivos y creativos, pero no pretende ser mimesis de lo ritual ni documento de estudio etnográfico. Por esto, mientras que la mayoría de las pinturas reflejan exclusivamente elementos de las culturas murui y okaina, los poemas retoman saberes de distintas tradiciones. Un ejemplo de esto es el poema del yagé, planta que no pertenece a las culturas murui ni okaina ni corresponde a las mujeres, pero fue fundamental en la experiencia de Candre tanto en lo personal como en su camino de recopilación de saberes. En este poema, que trataré a profundidad más adelante, Candre encarna la voz del yagé como espíritu sagrado y habla de su poder a partir de su propia experiencia “Yo soy la sanación / El dios que hace embriagar de los sueños maravillosos / Cuántas enfermedades he quitado con mi soplo”¹¹. Candre retoma constantemente elementos importantes de diversas culturas, pero siempre desde su experiencia y su visión.

Sus pinturas, hechas sobre yanchama¹² con tintes naturales, presentan el trabajo cotidiano del hombre okaina y la mujer murui como hacedora de alimento, y su adaptación al mundo no-indígena, “vinculada al mercado del blanco y utilizando tecnologías modernas como el rallador de yuca, el colador —antiguamente tejido con palma de guarumo— y el cernidor en anjeo —antiguamente el tejido era de guarumo” (Candre, 2014, p. 61). Sin embargo, su obra poética no pretende dar cuenta del vínculo con el mundo del “hombre blanco”, sino resaltar el valor de lo tradicional y resignificarlo a partir de su propia voz.

¹¹ En Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, P. 73. Recuperado de <http://coleccionbogota.biblored.gov.co/items/show/172>

¹² Corteza del árbol *Poulsenia armata*, la cual tiene varios usos dentro de las comunidades del Amazonas (máscaras, taparrabos, ropa, etc.).

Como lo mencioné anteriormente, los poemas de Candre encuentran una gran influencia en los cantos rituales. Aunque sobre esto ahondaré en el segundo capítulo, es importante resaltar que sus poemas reproducen algunos elementos orales de la ritualidad, como las repeticiones “*Jifiji, rigo komeki / Jifiji, rigo mairiki / Jifiji, rigo manue*”¹³ que permiten que permanezca en la memoria con más facilidad (Ong, 1994); la alusión a instancias espirituales a partir de la mención de elementos naturales o la personificación de los mismos como en el poema “El yagé”: “Soy, tu abuelo / Boa, así me presento / Mi presencia es miedosa” o al referirse a la chagra como “Abuela de abundancia / abuela dueña del baile de frutas”; o la inclusión de sonidos con doble intención que recrean algún elemento de la cotidianidad amazónica, como en el poema “Picante como el ají”: “Sola se calma de su ira, pero su corazón ardiente / Y comienza a reírse jì, jì, jì” en el que hace alusión a la risa de la mujer murui para relacionarla con el ají y establecer un paralelismo entre el corazón de la mujer y el ají. De esta manera, Candre hace una doble alusión a lo murui y lo okaina tanto desde el contenido como desde la estructura. La poesía de Candre gira en torno a la chagra como espacio femenino que provee de vida y alimentos; a las plantas rituales como la coca, el tabaco y el yagé¹⁴; a los alimentos tradicionales como el ají, la yuca y la cahuana y a la mujer como dadora de vida y fuente de fertilidad. Lo que Candre transmite en estos poemas nace de su investigación y es comunicado a partir del diálogo multicultural, atravesado por su experiencia personal.

Un ejemplo de esto es el poema “Coca y tabaco”¹⁵; según los murui la coca y el tabaco (jibina y diona) son las principales plantas de conocimiento y portadoras de la palabra, por eso

¹³ Tomado del poema “Picante como el ají”, traduce “el ají, corazón de la mujer / el ají, la fuerza femenina / el ají, planta medicinal de la mujer uitota” (traducción de Candre). Las cursivas son mías.

¹⁴ Aunque el yagé no es tradicional dentro de la cultura Murui, hace parte de la tradición de varias comunidades del Amazonas y sirvió como guía y soporte para Anastasia Candre durante sus investigaciones.

¹⁵ En Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, P. 70. Recuperado de <http://coleccionbogota.biblored.gov.co/items/show/172>

siempre están juntas. En este poema Candre describe la coca como palabra de abundancia y de consejo y al tabaco como palabra de fertilidad; ambas palabras siempre unidas “un solo corazón / un solo cuerpo / mutua estimación / amor inseparable”. Además de ser cantos a las plantas tradicionales, los poemas que tratan sobre tabaco y la coca procuran reflejar tanto la importancia de estas plantas como su función dentro de la comunidad. Esto se puede apreciar con claridad en el poema “Palabra de la coca”¹⁶ en el que Candre no solo resalta la planta como portadora de sabiduría, sino que también se refiere a su historia y su importancia.

Al comienzo del poema Candre habla de la palabra de la coca como palabra sabia: “Coca su palabra es dulzura / Su palabra sabia que da vida y crecimiento / la palabra coca es abundancia”; el poema comienza desde el poder de la coca y la palabra que esta otorga al abuelo sabedor que la conoce y la utiliza. Después de esto Candre relaciona la coca con los diferentes rituales para demostrar que es la palabra ritual que está siempre presente, dedicándole un verso a cada baile: “Yuaki: ritual de frutas / Erai: ritual de la inauguración de la maloca / Zikii: ritual del baile de guaduas / Menizai: del ritual del baile de la tortuga / Yadiko: del ritual del baile de anaconda / Ziyiko: del ritual del manguaré”. Es interesante que la explicación de cada baile se encuentra únicamente en la traducción que Candre hizo del poema; en la versión murui cada verso es solo el nombre del baile. A partir de lo anterior se puede suponer que Candre quería resaltar la importancia de la coca en estos diferentes rituales, pues no solo los nombra, sino que los explica para los lectores no-indígenas y deja cada baile suelto en un verso, solitario. Esta organización aislada de los bailes dentro del poema, además de otorgarle una importancia exclusiva a cada uno, permite que en su lectura

¹⁶ En Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, P. 76. Recuperado de <http://coleccionbogota.biblored.gov.co/items/show/172>

en voz alta cada baile sea mencionado de manera lenta, haciendo hincapié en cada uno de ellos. Después de hablar de la importancia de la coca en los bailes, Candre expone la importancia de esta dentro de la cotidianidad murui como planta de enseñanza y sabiduría: “Mis hijos que no me obedecen no llegarán a la vejez / No tiene conocimiento, es un ignorante, sin madre y sin padre”. La coca aparece entonces como maestra, como madre y padre. Quien no siga la enseñanza de la coca no podrá perdurar porque no tiene palabra sabia, no tiene formación en la tradición murui, como los jóvenes desinteresados por su cultura. Y en este punto del poema la coca adquiere una voz propia, ya no es una voz poética cantando a la coca, sino que es la coca hablando por sí misma. Esto es importante porque quien habla es el espíritu de la coca que se dirige a los seres humanos. La importancia de la voz del espíritu se hace más evidente en la siguiente estrofa, cuando dice

Sin embargo, ustedes me quemaron mi cabello

Mi barba es una llamarada

Mis brazos están quemados

¿Cómo podré sostenerlos?

Mis piernas están desechas y carbonizadas

¿Ahora cómo me levantaré?

Mis hijos no me compadecen

¡Aaayyy! solo mi corazón me late

Ustedes, son mis hijos de mi esencia

Primero habla la coca desde su quema, su desaparición, que se suma al olvido de la tradición de quienes no obedecen su palabra, para después dirigirse a los murui, hijos de su esencia. A la mujer, cuyo corazón describe como dulce como el de una niña, le pide “Dame de beber,

caldo de yuca dulce y la cahuana / Endulce mi corazón / Dame de beber, miel de abejas para sanarme”, aludiendo así al papel de la mujer dentro de la tradición como sembradora, hacedora de alimentos y dadora de vida, y ubicando la cahuana en un ámbito femenino. Luego se dirige al hombre murui al describirlo: “Sus olores agradables / Como el aroma de la flor de la coca del tabaco”, relacionando así la coca con lo masculino.

Como se pudo ver en estos poemas, Candre alude constantemente a elementos tradicionales, generalmente murui, que de alguna manera están describiendo algún aspecto cultural. Aunque más adelante explicaré cómo esta descripción resulta reinterpretada en los poemas, la manera en la que está presentada y que hemos visto hasta el momento deja adivinar pequeños elementos autoetnográficos en la obra poética. En los poemas anteriores se presentan la coca y el tabaco dentro de la tradición murui y se alude a su función, muestran que la coca y el tabaco son consumidos en momentos rituales, hacen alusión a la sabiduría ancestral, a la palabra sabia, al conocimiento tradicional. En el rito, el baile tradicional, “la gente puede presenciar cómo lo que en un principio es pura palabra, al final se va a recibir como comida, como cacería, como tabaco, como coca” (Echeverri, 2008, p. 28).

Los alimentos tradicionales y la chagra representan lo femenino, la vida, la fertilidad, tal y como puede verse en el poema “Picante como el ají”¹⁷. Veamos sus imágenes y elementos:

En la primera estrofa Candre compara las cualidades del ají con las del corazón la mujer murui: “Sabroso y picante / Su aroma delicioso / Así como el corazón de la mujer uitota / Furiosa y sus labios ardientes”. El ají es un alimento tradicional dentro de varias culturas amazónicas y es sembrado por la mujer, haciendo parte de su aprendizaje tradicional en la

¹⁷ En Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, p. 71. Recuperado de <http://coleccionbogota.biblored.gov.co/items/show/172>

chagra. Al relacionar el ají con el corazón de la mujer está ubicando al primero en un ámbito femenino y al segundo en uno espiritual, pues al mencionar el corazón está hablando de la relación entre el espíritu del ají y el de la mujer, su esencia, su picante y su fortaleza. En la segunda estrofa Candre continúa con su comparación, pero no ya con el corazón de la mujer, sino con su cuerpo: “Mujer uitota su cuerpo oloroso / Como el perfume de la flor del ají / Su voz fuerte y picante”. De nuevo está el ají como ente femenino que comparte cualidades con la mujer murui; el olor suave de la flor describe la suavidad de su cuerpo, mientras que el picante del sabor se refiere al poder de su voz. En la última estrofa se consolida la comparación entre el ají y la mujer murui. Al comienzo de esta la mujer aparece como ser fuerte, de poder, quien se cura sola: “Sola se calma de su ira, pero su corazón ardiente / Y comienza a reírse ji, ji.ji”. Después Candre establece los espacios de la mujer que guardan íntima relación con el ají: “El ají, corazón de la mujer / El ají, la fuerza femenina / El ají, planta medicinal de la mujer uitota”. El primer y segundo verso aluden a la primera y segunda estrofa respectivamente y a las cualidades compartidas por el ají y la mujer. El tercer verso se refiere al ají como planta medicinal exclusiva de la mujer, con lo que se define el ají dentro del ámbito tradicional y el femenino. Esta afirmación se consolida al final del poema, con los últimos tres versos: “Es la verdadera enseñanza y conocimiento / El verdadero fuego de amor que no se apaga / Y vive alegremente en su dulce hogar”. El ají es entonces planta medicinal, enseñanza y fuego de amor, así como la mujer murui ideal que es sanadora, que tiene las enseñanzas de los alimentos, que es fuerte y dulce.

Candre resalta estos elementos a lo largo de su obra tanto pictórica como poética, y evoca los alimentos como espíritu, palabra y sanación. Las plantas que se siembran como alimento tienen un vínculo con el territorio. Como afirma Candre “cada territorio tiene sus formas de

cuidar el suelo y las plantas. Las plantas conocen a sus dueños, son los que las cuidan bien, cuando son llevadas a otros territorios no se adaptan, no crecen de igual forma” (citado por Echeverri, 2016, p. 50). Los alimentos a los que alude Candre en sus poemas no son aleatorios, son los tradicionales, representan más que el sustento diario, ya que existe un vínculo espiritual entre ellos, el territorio y sus habitantes murui. Este vínculo es lo que expresa Candre en su poesía al decir del ají que es ardiente como el corazón de la mujer murui, su planta medicinal, enseñanza y verdadero fuego de conocimiento; o al describir la cahuana como “nuestra vida / la fuerza y aliento de nuestra madre / como la cuna donde se reproduce nuestra vida”¹⁸.

La madre de los alimentos es la chagra, la fertilidad femenina, el lugar de aprendizaje. En la chagra es donde las niñas murui aprenden de sus madres y sus abuelas todo lo que deben conocer como mujeres, “ir a la chagra es como estar yendo todos los días a clases en una escuela o un colegio, pues la chagra es nuestra escuela y colegio tradicional” (Candre, 2014, p. 25). La vida tradicional de una mujer murui gira en torno a la chagra, a los alimentos, a las siembras. Y es este espacio el dador de vida, el proveedor de palabra, la cuna de la tradición. En su poema “La Chagra”¹⁹ Candre describe lo que es este espacio para ella y para su cultura. En el poema la abuela es quien siembra la chagra y enseña a las mujeres más jóvenes a sembrar, a bailar, a cantar y toda tradición relacionada con los alimentos; ella siembra las semillas y ve crecer las plantas, las ve retoñar y las cuida como hijas: “Abuela de la abundancia / Abuela dueña del baile de frutas / Ella, siembra las semillas / Y las cuida con amor maternal”. Después de introducir la labor de la abuela en la chagra, Candre hace un

¹⁸ En Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, p. 74 Recuperado de <http://coleccionbogota.biblored.gov.co/items/show/172>

¹⁹ P. 76

recuento de algunos de los alimentos principales que se siembran: “Palo de yuca, yuca brava, yuca dulce, yuca para la bebida / ¡Abuela! Quiero ir a la chagra / A sembrar tubérculos, ñame, plátano, maíz, piña”; y luego se refiere al proceso de tumba y quema para montar la chagra: “reemplazo de muchos árboles que se tumbaron / Bejucos que lo cortaron y sangran / La tierra que quemaron”. Después llega el hermano indígena, quien protege el territorio junto a ella para sembrar y tener abundancia: “Llega mi hermano / y llega la abundancia”. Finalmente, el poema cierra con las actividades tradicionales que se realizan dentro de la chagra por parte de la abuela y el resto de mujeres: “En la chagra se enseña los consejos / En la chagra fue donde me enseñaron / En la chagra la abuela enseña sus saberes / A sus hijos e hijas, nietos y nietas”. En este poema se puede captar la dimensión autobiográfica en las salidas de cultura de Candre (la alusión a elementos ajenos a su tradición como el yagé, la alusión a saberes masculinos o la reinterpretación de la tradición) y las alusiones a su experiencia, así como la dimensión autoetnográfica en la medida en que, si bien no refleja una cultura, sí busca transmitir parte de ella.

Además del contenido y la estructura de sus poemas, también se deben tener en cuenta los espacios en los que Candre leyó sus poemas al público, como su presentación en Casa de Poesía Silva en el 2003, la Feria Ulibro de la UNAB en el 2011 y la FILBO en el mismo año. En estos eventos Candre no solo leía sus poemas en voz alta, sino que también cantaba, bailaba, transportaba el auditorio a un espacio ritual y espiritual de celebración y canto. Cuenta Rocha que en una ocasión

Anastasia había puesto de pie a todo un auditorio, rompiendo la estrechez de los pupitres y la pretendida seriedad de los púlpitos académicos. En verdad, fue en el preciso momento en que todo el mundo bailaba, intentando seguir su ritmo y su voz,

cuando Anastasia rompió psíquica y espiritualmente esas vitrinas de exhibición que nos separan a los supuestos unos de los supuestos otros. (2014, p. 144)

Sus poemas se dotan más de significado cuando se acompañan del acto performático. Es en esta instancia en la que existe una mayor aproximación al rito y la tradición, en la que cualquier tipo de público puede capturar el espíritu de los poemas, pues en el rito florecen los significados de las palabras, ya que van acompañadas de la acción, del baile, como se verá en el siguiente capítulo.

Los poemas de Candre y sus pinturas son a la vez retrato e interpretación de un conjunto de tradiciones y cosmovisiones que configuran una cultura, “son el resultado de una toma de conciencia por la defensa de la tradición ancestral y, al mismo tiempo, de un trabajo de investigación, adaptación y transculturación para el público colombiano” (Vivas, 2014, p.150). Si bien no pueden ser entendidas como estudio autoetnográfico como tal, sus obras son el reflejo de una investigación y una experiencia que buscan dar cuenta de su cultura, pero también de su visión y su voz personal que reinterpreta y redinamiza la misma.

1.3 Autobiografía

A diferencia del discurso autoetnográfico, que busca retratar una cultura desde adentro, como observador y partícipe, el discurso autobiográfico pretende relatar una vida o una experiencia donde lo externo, social o cultural ayudan a construir el relato, pero no son centrales en esta construcción. Estos dos discursos se entrelazan en la obra de Candre, en la que aparece lo tradicional, visto a través de la experiencia, re-creado a través de la palabra y reinterpretado en el encuentro entre saberes y culturas. No se trata únicamente de su aprendizaje y tradición, sino también de lo que conoció a partir de su llegada a Leticia y su labor como investigadora,

oralitora, cantora y artista. Ser mujer le permitió a Anastasia Candre obtener conocimientos muy valiosos y enriquecedores y le otorgó una fortaleza e intuición excepcionales, pero también le representó varios obstáculos que sirvieron como un motivo para escribir sobre lo femenino y la mujer murui.

Lo femenino y lo masculino en el pueblo murui cumplen funciones y saberes diferentes que se complementan. Mientras que el hombre es el encargado de transmitir los saberes ancestrales por medio de las plantas sagradas y cantar durante los bailes, la mujer murui “no se la suele reconocer como portadora del saber ancestral (...) [aunque] son las mujeres las que dan fundamento a la cultura, ya que poseen un saber indispensable para la vida” (Vivas, 2015, p. 150), que es la chagra. Desde niña Candre tuvo interés tanto por los saberes de la mujer como por los del hombre. Durante el día aprendía todo lo relacionado con la chagra, la preparación de alimentos, curaciones, etc.; en las noches escuchaba las historias que su padre contaba en el mambadero mientras ella se hacía la dormida, ya que esas narraciones son para los hombres (Candre, 2014).

Más adelante esos conocimientos que adquirió sobre los saberes masculinos le sirvieron para llevar a cabo su investigación sobre los cantos del Ritual de Frutas, la cual se le dificultó un poco por ser mujer y, por lo tanto, no tener permitido realizar y transmitir cantos rituales. Lo relacionado con cantos y rituales pertenece al saber masculino y por esto Candre fue criticada y rechazada por algunos, pues no solo estaba en búsqueda de saberes usualmente masculinos, sino que también quería difundirlos. Sin embargo Candre nunca renunció a su objetivo y encontró abuelos sabedores dispuestos a ayudarla, como Jimuizitofe (Alfonso Jimaido), gracias a quien obtuvo muchos conocimientos que alimentaron su obra poética (tales como saberes sobre la coca, el tabaco, el ritual y la palabra sabia).

Aunque su formación como mujer murui y su trayectoria como investigadora, oralitora y artista fueron fundamentales en la construcción de su concepción de lo femenino, el pilar de esta fue su madre, alrededor de la cual giran sus principales nociones de lo que significa ser mujer, ser indígena y ser madre (dadora de vida en diferentes ámbitos). En todos los poemas que tratan sobre la mujer está presente el espíritu de su madre con sus enseñanzas y su palabra. En uno de sus últimos poemas, “Conjuración de la Madre”, sintetiza todo el pensamiento que construyó alrededor de lo femenino a lo largo de su vida. Este poema está construido con una estructura de conjuración o canto ritual (Echeverri, 2016), la cual aprendió a lo largo de las conversaciones que sostuvo con sus paisanos sabedores durante su investigación. Por medio de esta estructura, Candre le rinde un homenaje a su propia madre mientras nombra a la Madre con todos sus nombres,

Parecería como si Anastasia hubiera partido de los atributos más comunes y convencionales de la Madre y paulatinamente hubiera comenzado, en efecto, a buscar nuevos nombres a partir de un proceso innovador. (...) no se trata de una repetición de fórmulas tradicionales, sino de una elaboración a partir de ellas, en las cuales busca formular creativamente su relación con ese espacio espiritual que está en la base de los rituales y de su relación con los alimentos y con su madre. (Echeverri, 2016, p. 52)

La vida de Candre está presente en toda su obra, desde el sufrimiento de su familia y su comunidad por las caucherías, pasando por su formación como mujer murui y okaina, hasta su experiencia como poeta y artista en un mundo desconocido y desconocedor de su cultura. Su obra da cuenta de años de investigación y de experiencias que la formaron como sabedora y transmisora de su tradición. Ser mujer indígena en un mundo ajeno le permitió cuestionar

y resignificar elementos de su cultura para redinamizarla; tanto lo murui como lo okaina y lo “occidental” están presentes en su obra de tal manera que quedan evidentes tanto los rasgos fundamentales de la tradición como las salidas de Candre de la misma.

La obra de Candre puede ser entendida como una auto-representación en la medida en que ella se piensa y se recrea en esta. No se trata únicamente de retratar una vida y una cosmovisión, sino también de invertir la mirada dominante que se tiene sobre el mundo. Al respecto de este ejercicio de auto-representación, recurrente en las literaturas indígenas contemporáneas, Miguel Rocha propone la noción de “visiones de cabeza” que son “un tipo de producciones simbólicas que tienden a generarse en el cruce e intercambio asimétrico entre distintas miradas o formas de ver el mundo” (Rocha, 2018, p. 14), en las que se subvierte el orden jerárquico y se representan los llamados no indígenas, sus instituciones y prácticas sociales. Estas visiones de cabeza reinterpretan el mundo partiendo desde sus propias visiones como indígenas, pero siempre atravesadas por la experiencia personal y las nociones propias. En este sentido, Candre reinterpreta el entorno y la experiencia de vida a partir de su visión de mundo como murui y como okaina, entrelaza ambas experiencias y las dinamiza desde sus propias vivencias y las nociones que ha construido a través de sus experiencias. No se trata de una obra autoetnográfica ni autobiográfica per sé, es una obra en la que lo tradicional y la experiencia personal están presentes no como testimonio, sino como vehículos para reinterpretar y reinventar una visión de mundo a partir de diferentes elementos y saberes culturales; no se trata de narrar una experiencia ni retratar una cultura, sino de generar un espacio de encuentro entre diversas experiencias y culturas.

Candre conoció saberes que correspondían al hombre, aprendió todo lo que debía como mujer murui y okaina, conoció su cultura y sus tradiciones desde adentro y desde afuera e intentó

mostrarlas a todo aquel que se interesara por ellas; realizó prácticas que no le estaban permitidas: transmitió conocimiento, cantó, bailó, transportó los auditorios a los rituales murui, escribió los cantos. En su obra se pueden encontrar diferentes elementos que aluden a la historia de su comunidad y a su vida personal, dándoles un nuevo significado; como dice Miguel Rocha Vivas, “aúnan algunas características rituales de los cantos tradicionales con una expresión más íntima y personal de imágenes y sentimientos de una gran fuerza histórica” (2010, p. 117). Candre rescata la tradición y la plasma con su toque personal mediante nuevos significados y dinámicas personales que exploraré en los siguientes capítulos.

2. Performance y ritual

2.1 Introducción

La obra poética de Anastasia Candre no se encuentra únicamente en el papel, sino que se entrelaza con sus presentaciones en vivo en las que la musicalidad y ritualidad que le son características se expresan en el auditorio y cobran vida. Los registros audiovisuales de ferias del libro y recitales de poesía nos permitirán apreciar cómo con sus presentaciones movía a auditorios enteros hacia un ambiente de danza y ritual intercultural. Es en estas instancias en las que tales elementos salen a la superficie y se hacen evidentes dentro de su poesía; sin embargo estos elementos se encuentran en su obra en todo momento. En el presente capítulo realizaré un análisis de múltiples elementos performativos en la obra de Anastasia Candre.

La obra de Candre es performativa porque es ceremonial, es ritual, es realizativa. Su performance comienza desde su interior, en ‘Anastasia’, nombre bajo el que fue bautizada y que usaba fuera de la tradición; el nombre que recibió de su padre fue Fátiku, canasto para recoger frutos; su nombre murui fue Tinuango, canasto. Anastasia Candre se convirtió en ese canasto, recogiendo las palabras sabias como alimento del espíritu y ofreciéndolas a quien quisiera escucharlas coloreadas con su propia voz. Betsimar Sepúlveda dijo sobre Candre que “Fátiku tenía por misión recoger el conocimiento, los saberes legados en las plantas, los frutos, los animales, y portarlos” (Sepúlveda [Chaskis del caribe], 2018), y en esa labor consiste el performance que es Anastasia Candre, ser portadora de conocimiento y dadora de experiencias por medio de la escritura, la pintura y la ceremonia.

Si entendemos performance no solo como “el acto vanguardista efímero sino un acto de transferencia (como señala el teórico Paul Connerton) que permite que la identidad y la

memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas” (Tailor, 2011, p. 19), podemos conversar ampliamente con diversas categorías de performance en el caso de Candre. Sus poemas son experiencia, canto y ritual; su poesía es lugar de conexión y tejido de una cosmología y, por lo tanto, va acompañada de elementos rituales. Para entender cómo opera la performatividad en la obra de Candre es necesario revisar los elementos de canto, ritualidad y experiencia en su poesía.

2.2 Canastos y géneros verbales

Canto, ritualidad y experiencia están indisolublemente vinculados en la obra de Candre, por lo que no se pueden examinar de manera independiente. En el capítulo anterior presenté brevemente algunos aspectos de la ritualidad en los poemas, como las repeticiones, los sonidos con doble intención y las alusiones a lo tradicional, elementos que van de la mano a su vez con el canto y la experiencia en el rito. Pero no es únicamente en estas tres instancias en las que se expresa la ritualidad y el canto en la poesía de Candre; en el aspecto temático de los poemas y en las imágenes que presenta se asoman elementos que evocan el rito y le dan fuerza a sus lecturas en vivo.

Para entender la dimensión ritual de la poesía de Candre es indispensable detenernos en las formas expresivas *Kirigai* propuestas por Selnich Vivas (2012)²⁰, las cuales sirven como recurso expresivo en la poesía de Candre. En su artículo Vivas define *Kirigai*, que traduce canasto, como “las diferentes formas expresivas en las que se muestran sus prácticas rituales y sus saberes ancestrales [de los pueblos indígenas]” (2012, p. 226). Como canasto, *Kirigai*

²⁰ El artículo se basa en el universo *minika*, pueblo indígena del Amazonas, el cual tiene varios elementos en común con los pueblos *murui* y *okaina* al ser también pueblo hijo del tabaco, la coca y la yuca dulce.

fusiona lo exterior con lo interior, lo pensado y el pensar, por medio del tejido. En este se expresan diferentes concepciones de las relaciones entre el hombre y su entorno y contiene los saberes culturales. *Kirigai* podría ser entendido, según Vivas, como una enciclopedia en tanto sistema de categorías y saberes que regulan el mundo. Así pues, Vivas equipara los *Kirigai* con los géneros poéticos *minika*, es decir “las maneras de elaborar las categorías que fundan el mundo, como descubrimientos alcanzados en el estado de emergencia de la imaginación” (Vivas, 2012, p. 228). Estos géneros tienen diferentes sistemas de clasificación dentro de la comunidad, dependiendo de su función, origen, ocasión, etc.

Dentro de los *Kirigai* que propone Vivas está *rafue* como un gran género que abarca otros. *Rafue* es palabra fuerte, palabra que hace amanecer, es decir, palabra que es acción. Es la palabra creadora, “la actividad mediante la cual las palabras se transforman en cosas – es el movimiento de lo nombrado a lo real a través del tiempo” (Echeverri, 2008, p. 28). Para las comunidades amazónicas hijas de la coca, el tabaco y la yuca dulce, *rafue* es baile porque es el momento en que la palabra se vuelve acto.

Es precisamente esta noción de *rafue*, de palabra-acción, la que permite que la poesía de Candre sea realizativa y ritual. En un ámbito oral las palabras son también acontecimientos fugaces, pero que tienen el poder de nombrar y transformar; la palabra es un modo de acción. Al tener esta estrecha relación con la acción, el ser, el existir y el hacer, la palabra viene también cargada de poder. El nombrar las cosas es a su vez dotarlas de existencia y posibilitar una relación entre la cosa nombrada y el que nombra. Hay también palabras de sanación, palabras que pueden causar daño o palabras protectoras, todas estas siempre cargadas de acción y portadoras de transformación.

Los poemas de Candre hacen parte de este género de palabra de poder, de palabra acción. Como *rafue*, estos poemas son también danza y ritual, exaltación de la tradición, re dinamización de la cultura. Por medio de ellos Candre vuelve a tejer los saberes al nombrarlos a partir de sus elementos. Esto se puede ver en el poema “Coca y tabaco”, que comienza diciendo “Coca, coca / Tabaco, tabaco / Palabra de la coca / Palabra del tabaco”. El poema inicia nombrando las principales plantas rituales de sabiduría para luego aludir a su palabra. Luego dice “Coca, palabra de crecimiento / Palabra de abundancia / Coca, palabra agradable de consejo / Tabaco, palabra suave y de fertilidad”. Después de nombrar las plantas y aludir a su palabra, nombra las propiedades de la palabra de cada una de estas plantas, dotándolas de significado y de poder, dándoles espíritu, para finalizar el poema con las plantas hechas espíritu, teniendo existencia y vida propias: “Ustedes dos, tabaco y coca / Un solo corazón / Un solo cuerpo / Mutua estimación / Amor inseparable”. El poema va del nombrar al hacer, por medio de la palabra se va llenando de significado y de espíritu aquello que se nombra.

Además del aspecto tradicional, Candre también le imprimía a los poemas su voz propia, su palabra. En el poema anterior la coca y el tabaco son vistos no solo a través de la tradición, sino también a través de los ojos de Candre, quien los describe como una pareja que se ama: “Un solo corazón / Un solo cuerpo / Mutua estimación / Amor inseparable”. Esta reinterpretación de la tradición hace parte del *hacer* de la palabra de Candre. En ella se transforma lo tradicional, adquiriendo nuevos significados. La palabra acción está presente como tejedora de puentes entre los mundos entre los que se movió Candre: el tradicional, el de otras comunidades indígenas y el no indígena y de la ciudad

Dentro de *rafue* Vivas ubica el subgénero *ruaki*, el cual sirve para “«hacer amanecer como hacían los antiguos», es decir, para dar a conocer y preservar el pensamiento de quienes

dieron fundamento a su cultura” (Vivas, 1992, p. 110). Los *ruakiai* son cantos que se dan generalmente alrededor de las frutas y su contexto (la chagra como espacio, la siembra y la cosecha como actos rituales y los sembrados en general – remedios, alimentos, plantas rituales, etc.) y se suelen dar en espacios de comunidad. Los cantos de frutas que trabajó Candre para su investigación hacen parte de este género y fueron gran influencia para su obra tanto poética (por lo que muchos de sus poemas pueden ser entendidos como *ruakiai*) como pictórica. En esta última Candre plasmó diversos momentos rituales, concentrándose especialmente en los bailes de frutas.

En la imagen 1 se ve una pintura en la que Candre plasmó sobre yanchama y con tintes naturales una escena de mujeres bailando junto a los hombres en un ritual de frutas. En esta



Imagen 1 Mujeres acompañando a los hombres en canto de la variante muruiki del ritual de frutas Yuaki. Anastasia Candre, 2007

imagen se pueden ver diversos elementos tradicionales como las coronas, las plantas y la pintura corporal, pero presentados a través de los ojos de Candre, quien dedicó especial cuidado a las mujeres y al rol de la madre. En sus pinturas también está representada la tradición por medio de símbolos y aludiendo a elementos importantes de esta como la palabra y la oralidad. Una de sus pinturas más representativas y más

completas es “La palabra es abundancia” (imagen 2). En esta aparecen diversos elementos importantes para la vida del hombre y la mujer murui y okaina, tanto en lo físico como en lo

espiritual, tales como el sol, la luna y diversos alimentos.

La pintura muestra un rostro con sus ojos, nariz y boca, pero los ojos están conformados por bocas y la boca misma tiene otras adentro, realizando diferentes acciones. Estas bocas representan la palabra de abundancia y el pensamiento. En una entrevista sobre sus pinturas, Candre afirma que “por la boca [el hombre] pide, habla, y por la boca se alimenta” (Candre, [Mira

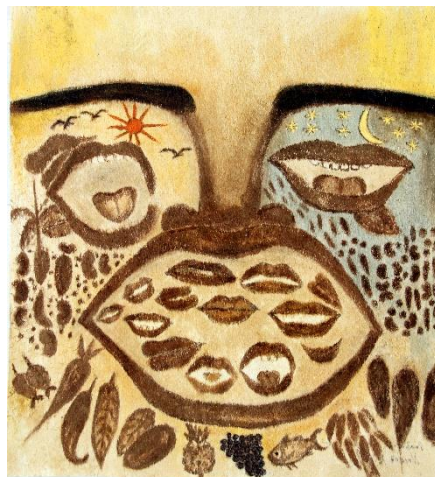


Imagen 2 La palabra es abundancia.
Anastasia Candre, 2013

Artes Visuais], 2014), es decir, la boca sirve como vehículo de transmisión del pensamiento, así como medio para alimentarse y vivir. Más adelante en la entrevista, hablando de esta pintura, dice que la boca sirve para invocar, para pedir, para besar, para estar feliz o triste. Candre está aludiendo a la palabra que es acción, a la palabra de poder, al pensamiento y a la tradición de las frutas y los alimentos. Estos son los elementos que atraviesan toda la obra de Candre en sus diversas facetas, y que encuentran su fundamento en *ruaki* y *rafue*.

Una de las principales características de los *ruakiai* para ser a la vez canto y enseñanza es que la voz individual se vuelve colectiva dentro de su singularidad. Hay una persona que está pronunciando las palabras desde un yo, pero este yo representa una colectividad y a su vez cada uno dentro de esa colectividad, “de esta manera se produce un yo individual que se hace presente por ocultamiento, por contraste con el yo colectivo. Este recurso garantiza de paso que lo poético no caiga en la cosificación del discurso comunicativo” (Vivas, 1992, p. 116).

En la obra poética de Candre su yo individual, su voz, tiene una fuerte presencia dentro de lo colectivo, pues su vida y su experiencia son la principal fuente de sus poemas, que están atravesados por su visión y su interpretación del mundo y la tradición. Sin embargo, el

ocultamiento del yo individual en el yo colectivo se hace presente en los performances, en los que Candre convierte la colectividad del auditorio en un gran organismo alimentado por cada uno de sus integrantes, tema sobre el cual ahondaré más adelante.

El *ruaki* es un canto a la naturaleza viva, a la experiencia de la naturaleza dentro del hombre y alrededor de este. Presenta la convivencia de la naturaleza y el hombre; no es una oda a esta como entorno y paisaje ni su retrato infértil, sino que aparece como “parte y totalidad de los organismos vivos, entre ellos el cuerpo humano” (Vivas, 1992, p. 116). Hace una constante alusión a la relación entre lo espiritual y la naturaleza y el papel del ser humano dentro de esta relación. En estos cantos aparecen las plantas de poder, las plantas medicinales, los alimentos fundamentales y todos aquellos elementos que hacen parte de la tradición y que participan de la historia del pueblo; así, la coca, el tabaco, la yuca, el yagé e incluso la chagra aparecen como personajes con espíritu propio, con propiedades definidas y con mensajes de enseñanza particulares.

El poema “El yagé” es un claro ejemplo de la influencia de *ruakiai* en la obra de Candre. En este se presenta el yagé con voz propia y habla de sus propiedades, de sus poderes y de su espíritu. Comienza presentándose y dirigiéndose al ser humano para luego establecer su función y su poder:

| | |
|-----------------------------------|--------------------------|
| Yo, soy el yagé, no puede decirme | Kue unaodikue, buuñedike |
| /quién eres | O uzumadikue |
| Soy, tu abuelo | Nuiona abi mamedikue |
| Boa, así me presento | Jakire eroidikue |
| Mi presencia es miedosa. | |

Desde el comienzo aparece la voz singular del abuelo yagé, que representa a la vez toda la tradición, y está dirigida a toda la colectividad del pueblo y a todo quien desee saber sobre la planta sagrada. Es la voz del espíritu del yagé, del bejuco sagrado de la boa, que habla sobre su presencia y su objetivo. En las siguientes cuatro estrofas la voz del yagé habla de su relación con la naturaleza, de su función, del rito que él representa y de aquello que lo caracteriza.

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| Yo, soy el yagé | Kue unaodikue |
| Soy como el jaguar, que me | Janayari izoi jirayña raidikue |
| /siento, con mi piel pintada | Kuena jakiruiño zigioitioza |
| No te asustes de mi presencia, | Fia o janaidikue |
| /¡abrázame! | Buuñedikue unaodikue |
| Sólo es tu imaginación | Joriaina naidaidikue |
| No me diga, ¿quién eres? Soy el | Jira namadikue |
| /abuelo yagé | Jifaiya buinamadikue |
| Soy el espíritu que permanece de | Digaa duiko duiño de funotimiedikue |
| /pie | |
| Yo soy la sanación | |
| El dios que hace embriagar de los | |
| /sueños maravillosos | |
| Cuántas enfermedades he quitado | |
| /con mi soplo | |

| | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| Mi palabra es de vida y de saberes | Kuemo jiyua, baitara uai ite |
| Maldigo aquellas personas burlonas | Yagueroide komena jaka faidodikue |
| Si me piden perdón, perdono | Kueri, kaiyia duekaidikue |

A través de estos versos se establece la planta en su función dentro de la naturaleza y de la comunidad. En la primera de estas estrofas se alude al rito por medio de la pintura corporal y su relación con las manchas del jaguar, animal ritual del yagé: “Soy como el jaguar, que me siento, con mi piel pintada”. El ritual de la toma de yagé suele estar relacionada con el espíritu del jaguar, el cual guía la toma. Luego se dirige de nuevo al humano para pedirle que lo acoja y reciba lo que tiene para ofrecerle, para luego hablar de sus propiedades y su labor: es “el dios que hace embriagar de los sueños maravillosos”, que trae sanación y alivio. Y alude luego a su palabra: lo que trae al mundo y la sabiduría que porta, para luego hacer una advertencia a quienes no se tomen en serio su poder y lo tomen a la ligera. Candre utiliza el recurso del canto ritual para invitar el espíritu del yagé, enseñar sobre él y advertir sobre su poder y su mal uso.²¹ El poema cierra con una declaración sobre el poder y el lugar del yagé dentro de la cosmogonía:

| | |
|-----------------------------------|---|
| He existido desde un principio y | Soy el dios, yagé. |
| /ningún ser se burla de mí | |
| Yo soy el bejuco de la ciencia de | Jae itikue ie iadi buu kueri jifanoñede |
| /los saberes | Komini finoriya raodikue |
| De mí, mi gente tuvo | Kuemona diga nairai abina onode |
| /conocimiento | Unao Buinaimadikue |

²¹ El yagé es una planta de poder que se usa para sanación física y espiritual.

El espíritu del yagé establece su posición como dueño del conocimiento y la sabiduría. A lo largo del poema hay un ritmo constante marcado por la terminación -ikue en su lengua original, el cual tiene una musicalidad que recuerda los cantos rituales y evoca una solemnidad ceremonial. Este tipo de elementos son traídos de la tradición oral y utilizados por Candre como elementos performativos. Esto permite que en los poemas pueda dialogar lo tradicional (géneros verbales, plantas, rafue) con la visión particular de Candre a partir de su experiencia personal; Candre era tomadora de yagé a pesar de ser una práctica que no era propia de su tradición, y esto enriqueció su experiencia, pero también generó el rechazo de algunos de sus paisanos.

Los poemas no son solo transmisión de la tradición; en ellos está lo tradicional transformado por la visión de Candre y plasmado en el papel con intenciones comunicativas tanto como creativas. En los poemas como en lo performativo está presente lo tradicional, pero despojado de su contexto ritual, el cual se recrea por medio de la reinterpretación de Candre, desde su lugar de indígena, de mujer, de pintora, de escritora, de cantora y de investigadora, desde la selva y la ciudad. Es la voz de su pueblo llevada, contada y enriquecida por ella. Un claro ejemplo de esto se puede observar en el poema “Picante como el ají”, tratado en el capítulo anterior.

Al comienzo del poema alude a la relación espiritual que existe entre el ají y la mujer, pero lo hace con toques eróticos, pues no solo su corazón es “sabroso y picante” y de “aroma delicioso”, sino que también lo son “sus labios ardientes”. En la segunda estrofa alude al olor del cuerpo de la mujer, “como el perfume de la flor del ají” y a la potencia de su voz “fuerte y picante”. En la última estrofa menciona los ámbitos tradicionales del ají, como se vio en el primer capítulo, y usa la rima, un recurso de la oralidad, para darle un ritmo a esa parte del

poema. La risa, “ji, ji, ji” comienza una musicalidad con el sonido que se repite en los siguientes versos, al repetirse la palabra *jifiji*, ahí, seguida siempre de *rigo*, mujer o femenino: “Jifiji, rigo komeki / Jifiji, rigo mairiki / Jifiji, rigo manue”. El poema finaliza refiriéndose al ají en el ámbito tradicional “Es la verdadera enseñanza y conocimiento”, y en el personal “El verdadero fuego de amor que no se apaga / Y vive alegremente en su dulce hogar”. El ají conserva su relación tradicional con el corazón de la mujer murui, pero con una aproximación más personal, desde la vivencia.

Estos elementos presentes en la poesía de Candre, y los pertenecientes a los géneros *rafue* y *ruaki*, permitían generar un ambiente ceremonial al ser recitados en voz alta y esto permitía que el auditorio en las presentaciones de Candre se viera involucrado en los cantos y bailes que solían acompañar a la lectura de poemas. Como lo mencioné anteriormente, el performance comienza desde ella misma como Anastasia Candre, y se termina de consolidar en los momentos en los que se presentó ante un público como portadora de todo aquello que siempre buscó transmitir.

2.3 Anastasia Candre como performance

Las presentaciones en vivo de Candre no fueron producidas bajo la intención de performance, pero pueden ser examinadas a partir de esta categoría, ya que cumplen con diferentes características de esta. Diana Taylor define el performance esencialmente como acción que va más allá de la representación, como acto de transferencia de una identidad y una memoria colectiva. Esta noción de performance de Taylor dialoga con la idea de conducta restaurada, principal característica del performance según Richard Schechner (2010). La conducta

restaurada se refiere a conductas o acciones que no son realizadas nunca por primera vez, sino que son repeticiones: conducta realizada siempre por segunda vez ('n' veces).

La conducta restaurada es simbólica y reflexiva, tiene múltiples significados los cuales transmite polisémicamente (Schechner, 2010). Al ser una conducta repetida, está necesariamente ligada a una colectividad y a una historia que se expresan por medio de acciones y de sujetos que representan algo más que a ellos mismos como individuos. El performance como conducta restaurada se refiere a instancias en las que el yo desaparece como individualidad o se transforma en la colectividad de la audiencia. En el performance el individuo es un "yo fuera de mí", es un yo que no deja de existir, pero sí se transforma su lugar de enunciación y, por lo tanto, su significado. El yo en la conducta restaurada es un

"yo comportándome como si fuera alguien más" o "como si fuera además de mí mismo", o "como si no fuera yo mismo", como en trance; pero este alguien más podría también ser "yo en otro estado de ser o existir", como si hubiera múltiples "yo" en cada persona. (Schechner, 2010, p. 38)

En el caso de Candre, ese "yo" era ella misma en diferentes momentos y a la vez toda su comunidad a lo largo del tiempo y también la colectividad del auditorio en cada presentación. No se trataba de una máscara o un personaje creados, sino de la encarnación de los saberes hechos experiencia. A lo largo de la lectura de sus poemas, Anastasia Candre iba encarnando diferentes voces; cuando llegaba el momento del canto y el baile, ya ella estaba encarnando mucho más de lo que su cuerpo abarcaba, sin perder su voz propia, en ese momento ella representaba a todos quienes aparecieron directa o indirectamente en sus poemas. Y cuando el público se unía a la danza no eran ellos mismos en una representación del rito, sino que eran ellos en otro estado, *como en trance*, viviendo y encarnando el rito.

En el performance la conducta restaurada alude a un tiempo espiral, como el tiempo del rito, que avanza pero siempre se repite. El performance-ritual aparece como un pasado que está en constante proceso de transformación, como la escena ritual que revivió Candre en cada una de sus presentaciones en las que hizo renacer el momento ritual que fue transformado en el auditorio. En esa transformación no participaba ella únicamente, sino que todo el público hacía parte de la redinamización del rito, de manera que

la conducta restaurada ofrece a individuos y a grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser. (Schechner, 2010, p. 39)

Las presentaciones de Candre hacían resurgir ese momento tradicional, pero cargado de nuevos significados que brotaban tanto de los poemas y su voz individual en ellos, como del



Imagen 3 Anastasia Candre en Fiesta de las Lenguas 2011

contexto de la presentación. El rito adquiría un significado distinto al tradicional al interior de Candre y de cada uno de los participantes. Y esta es también la intención en toda su obra poética, hacer renacer lo tradicional, pero con nuevos significados que abarquen los contextos de la selva y la ciudad y respondan a su presente y su contexto.

En la presentación de la Fiesta de las Lenguas en la Feria del Libro de Bogotá del 2011²² Candre intervino el evento con su presentación, adornada con un collar de colmillos y una corona de plumas tradicional (imagen 3), nombrando en su lengua la palabra, *uai*, de

²² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fs1dYvAto-4>

diferentes entes espirituales de poder, como la coca, *Jibina*, y el tabaco, *diona*. Luego pasó al español para saludar “en nombre de toda la gente de pueblos indígenas (...) que tiene la palabra dulce, la palabra de sabiduría, la palabra de amor, palabra de vida; es palabra de la coca, del tabaco y de yuca dulce”. Desde el comienzo Candre es vehículo de la voz de su pueblo, de su palabra, y también vocera de su propia identidad. Después del saludo leyó en ambas lenguas los poemas “Picante como el ají” y “El yagé”, que son dos de los tres poemas que más representan su visión personal²³: el primero por ser una reinterpretación de la relación del ají con la mujer murui (tema del que hablé anteriormente) y el segundo porque se refiere a un elemento que, si bien es tradicional, no es propio de su cultura. Durante el saludo y la lectura de poemas, Candre introdujo al público a su contexto tradicional y personal, permitiendo que los presentes conocieran primero un poco de su tradición y cultura y luego su voz y su experiencia.



Imagen 4 Anastasia Candre dirigiendo el baile junto a otros participantes de la Fiesta de las Lenguas

La intervención terminó con un baile que transcurrió a lo largo de tres canciones en tres lenguas amazónicas (uitoto, okaina y bora) y resultó con un grupo de personas uniéndose al baile junto a ella en la tarima (imagen 4). El ambiente que generó a lo largo de su presentación con el saludo y la lectura de poemas, ambos en diferentes lenguas, permitió que las personas que la acompañaban quisieran levantarse de sus asientos y participar de ese momento de danza y canto, aun cuando no fueran situaciones familiares. El público, aunque no participó del baile en la tarima, sí lo hizo de la experiencia que nació de este, del ambiente de ceremonia ritual que generó. Si bien no era un rito tradicional, sí había un estado ritual generado por la

²³ El tercer poema es “Soy una soñadora”, cuya escritura fue posterior al evento.

colectividad del recinto que se encontraba inmerso en lo que sucedía, siempre guiado por la voz de Candre.

A la vez que alude a un tiempo que se repite, el performance es también un acto que se realiza por única vez. El acto que se lleva a cabo en el performance existe únicamente en el momento y el lugar en el que sucede y es experimentado únicamente por quienes lo presencian en vivo. No importa la cantidad de veces que se realice el mismo acto, siempre va a tener resultados diferentes y se va a desarrollar de una manera completamente nueva, va a existir en su totalidad únicamente para quienes se encuentren presentes y va a desaparecer en el instante en que finalice. De esta manera termina de trazarse el espiral en el tiempo del performance, que es también el tiempo del rito; son actos que se repiten 'n' veces y siempre con el mismo significado esencial, pero cada vez única y distinta a las demás, con significados propios y una existencia fugaz.

Peggy Phelan explora esta dimensión del performance en la que la desaparición es el elemento central. En su ensayo *Ontología del performance*, Phelan afirma que “el performance se mantiene fiel a su propia identidad a través de la desaparición” (p. 97), pues se caracteriza por ser una experiencia de duración limitada en un tiempo que no se repite. Esa desaparición a la que se refiere no es únicamente la del acto o la experiencia, sino también la de los individuos que participan de este. El performance funciona como punto de encuentro de una desaparición mutua, en el que los participantes pierden su identidad en la experiencia que los une y los transforma de alguna manera, y que al final desaparece también (Phelan, 2010).

En las presentaciones en vivo de Candre tanto ella misma como el auditorio presente dejaban a un lado sus situaciones actuales para dar paso a una nueva experiencia, y por unos minutos

el ambiente del recinto se transformaba al de una maloca en la ciudad y la identidad individual de cada uno se difuminaba durante esos minutos. Si bien esos momentos pueden ser reproducidos en video, no hay forma de reproducir la experiencia de quienes estuvieron presentes, pues las sensaciones, las emociones y los significados que surgieron en esos instantes tuvieron la misma duración del evento y desaparecieron cuando este terminó. El performance como tal existe únicamente en el tiempo en el que se da y para quienes lo presencian, “el performance honra la idea de que una cantidad limitada de personas en un marco específico de tiempo/espacio participe de una experiencia valiosa que no deja huella tras de sí” (Phelan, 2010, p. 101). La única huella que deja el performance es al interior de quienes fueron partícipes del momento.

Así pues, el performance de Candre funciona como vehículo transformador y comunicador de saberes y experiencia para quienes lo presenciaron, ya fuera en recitales de poesía u otro contexto. No se trataba de entretenimiento para un público, sino de situaciones que generaran en este sensaciones nuevas que condujeran a la reflexión. El performance de Candre se extendía a diferentes ámbitos en los que se abría un espacio de contacto entre su cultura, otras culturas indígenas y el mundo no-indígena, siempre por medio de la poesía, el canto y el baile. Un ejemplo de esto se puede apreciar en el evento de clausura del curso “Lengua y cultura uitoto”²⁴, el cual dictaba en la Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonas. Durante este evento, Candre abrió un espacio de baile junto con los estudiantes y los abuelos Armando Jako y Leopoldo Silva Kudiramena, en el que revivieron algunos elementos rituales. Los estudiantes, quienes se encontraban en un lugar familiar bajo un ambiente que no les resultaba cotidiano, se unieron a la danza, participando así de la experiencia del ritual

²⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=20PxdyFojgk&t=85s>

resignificado. Más que un baile de entretenimiento, era una situación en la que personas ajenas a la cultura estaban viviendo o re-creando una situación tradicional que adquiría nuevos significados dentro de cada uno de sus participantes.

La finalidad del performance no está en entretener, sino en producir una transformación al interior de quien lo presencia, como afirma Guillermo Gómez-Peña, “el objetivo no es «gustar de» ni siquiera «comprender» el performance, sino crear un sedimento en la psique del público” (2010, p. 499), sembrar la reflexión al interior de cada uno de los participantes. Esta era la intención de Candre en cada una de sus apariciones como Anastasia Candre frente a un público no-indígena, mover el interior de cada participante y permitir que los saberes tradicionales y su voz individual de mujer okaina-murui permearan el pensamiento de quienes la escucharan, y de esta manera también ser mensajera de su pueblo y de diversas tradiciones.

Según Joseph Roach existe una interdependencia entre el performance y la memoria colectiva, en oposición a la historia oficial. Roach retoma la noción de conducta restaurada de Schechner como la “transformación de la experiencia mediante la renovación de sus formas culturales” (2010, p. 195). En esta medida, el performance se encuentra con la memoria social en el territorio de la colectividad que revive su historia. La participación colectiva en la memoria social, que se transmite por medio de la oralidad y la acción, se opone a la historia oficial y escrita que es contada por un individuo o institución y no permite la participación de la colectividad. El performance, que es también ceremonia, permite que esa memoria sea transmitida y transformada en cada repetición, “el performance destaca una distinción entre la memoria social y la historia como formas diferentes de transmisión cultural a través del tiempo” (Roach, 2010, p. 195). De esta manera el performance sirve también

como medio de transmisión cultural y de memoria que permite el encuentro de distintas miradas que redinamicen lo tradicional.

Candre produjo un performance que abarcaba distintas disciplinas como la poesía, la pintura, el canto y el baile para ser portadora de esa memoria de su pueblo y comunicadora de su propia experiencia. Los bailes constituyen el centro de las culturas okaina y murui, pues es momento de unión entre distintas comunidades tanto humanas como naturales y espirituales. En estos momentos se reviven los mitos y se ponen a prueba los conocimientos tradicionales de los jefes de las comunidades, “el baile reafirma la cultura y la armoniza con el universo: es la *danza cósmica*. «*Se vive para bailar y se baila para vivir como verdadera gente*»²⁵(Urbina, 2010, p. 40). Candre toma este elemento central de dichas tradiciones y lo traslada a diversos espacios en los que se conectan una variedad de experiencias y percepciones. A lo largo de toda su obra está la intención de llevar el mundo okaina y murui a espacios que le son ajenos y permitir que sea conocido y experimentado por cualquier persona, como cuenta Betsimar Sepúlveda, “si estaba en un recinto universitario, podría sacar al rector y hacerlo bailar con ella y hacerlo cantar, sin ningún tipo de temor” (comunicación personal, 5 de abril de 2019). Candre siempre buscaba maneras de recrear y redinamizar las culturas y tradiciones que le eran propias y que la rodeaban. Su voz, impresa en cada pintura y cada poema, permite que su experiencia individual y su visión particular resignifique todas estas memorias.

²⁵ Cursivas del autor.

3. La mujer y la chagra

3.1 Introducción

La vida de Anastasia Candre estuvo atravesada por diversas facetas que fueron enriquecidas por su lugar como mujer, aunque esto también le trajo algunos obstáculos. La madre de Candre enfermó después de haberla dado a luz y eventualmente murió de esta enfermedad en el parto. Más adelante Candre tuvo que ser operada por una enfermedad en su útero y esto no le permitió tener hijos. Estos hechos marcaron para siempre su vida y, como lo ha dicho Betsimar Sepúlveda en varias ocasiones, la movieron a ser transmisora de saberes y dadora de palabra. No solo fue pilar femenino al aprender fielmente todos los saberes de la mujer murui gracias a su madre y su abuela, sino que también se dedicó a recoger los saberes masculinos okaina y murui, tarea que no le resultó fácil por ser mujer. Desde sus diferentes lugares de sabedora, investigadora, artista y poeta, Candre resaltó la figura de la mujer como madre, como dadora de vida en diversos sentidos.

En la obra de Candre aparece constantemente el espacio femenino tanto en lo tradicional como en lo personal. La chagra, el alimento, las frutas, la yuca, la cahuana, son elementos que siempre están presentes en su obra aludiendo al ámbito femenino, pero la esencia de su ser mujer está plasmada en su experiencia personal y en la voz propia que comunica su sentir. Como en los toques eróticos de “Picante como el ají” que mencioné en el capítulo anterior, hay varios momentos en los que Candre trae el espacio tradicional femenino y lo salpica de su propia experiencia como mujer. Hablaré primero de lo femenino desde lo tradicional y cómo el espacio de la chagra enmarca todos los saberes y las tradiciones de la mujer a partir de la acción de transmitir la vida. De esta cualidad se desprende luego su rol como

investigadora que transmite la palabra de vida y posteriormente de artista y poeta como transmisora de conocimiento y experiencia.

3.2 La chagra

Dentro de los diversos espacios tradicionales que Candre resalta en su obra, la chagra ocupa un lugar esencial como espacio femenino de vida y conocimiento. Es en este sitio en el que se comparten los saberes de la mujer y en donde se produce el alimento que transmite vida y alegría. A lo largo de toda su producción como investigadora, poeta y artista aparece la chagra evocando a la madre y a la sabiduría femenina, a la vez que alude al espacio tradicional femenino por excelencia. La relación que existe en la tradición de diferentes pueblos amazónicos entre la chagra y el útero de la mujer es explorada por Candre no solo para transmitir el conocimiento ancestral, sino también para transmitir su propia experiencia como mujer sabedora.

En primera instancia la chagra representa el trabajo conjunto entre hombres y mujeres y la vida en comunidad con el medio ambiente. El hombre realiza la tala en el espacio en el que se va a ubicar la chagra y prepara el ambil y el mambe para que tengan fuerza quienes realizan el trabajo: “prepara mambe con amor y buen pensamiento para que mambeen los hombres que van a tumbar. Mezclan ambil con sal vegetal, para que chupen los que van a tumbar” (Candre, 2014, p. 83). Mientras tanto la mujer prepara los alimentos y la cahuana para calmar el cansancio de los hombres. Luego, cuando va a comenzar la época de lluvias, se quema el terreno y se abona la tierra con la ceniza. Los animales que mueren durante la quema son preparados por las mujeres y usados como alimento para la comunidad. Todo el trabajo de

preparación de la chagra es acompañado por cantos y palabras de poder para que se unan las fuerzas del ser humano y de la naturaleza y haya buena cosecha. Como dice Candre: “nuestra gente tala el monte para hacer chagras; sin embargo, no va tumbando el monte por tumbar, sino que tumba viendo su capacidad de trabajo” (2014, p. 83). Cuando el terreno está listo, la mujer siembra la yuca y después siembra todos los alimentos y cuida la siembra para que crezca bien.

A partir de este momento la chagra se convierte en espacio esencialmente femenino donde la mujer aprende sobre su tradición y donde se da el sustento de la comunidad. No se trata únicamente de saber el oficio del agricultor, sino que se establece una relación con las plantas que se siembran en la que cada especie tiene un espíritu, unas características y una función, y cada planta es un individuo al que se debe respetar y cuidar. Así lo muestra en su poema “Coca y Tabaco” en la segunda estrofa: “Coca, palabra de crecimiento / palabra de abundancia / Coca, palabra agradable de consejo / Tabaco, palabra suave y de fertilidad”, refiriéndose a la función de la coca como vehículo de palabra sabia en el mambeadero y a la propiedad fértil del tabaco. Del cuidado que se debe tener de cada planta la mujer aprende sobre la vida y el trato con las personas; sobre la sabiduría ancestral, sobre curaciones y, por supuesto, sobre el alimento. Así pues, la chagra es lugar de conocimiento y trabajo femeninos. Decía Candre sobre la chagra que esta era escuela y despensa:

La chagra es el pensamiento, el corazón y la fuerza de la mujer uitota. La chagra es como la despensa tradicional, el lugar donde se encuentran todos los alimentos para preparar la comida tradicional. Allí la mujer transmite sus conocimientos tradicionales. Enseña a sus hijos e hijas a respetar a los demás, a amar a los demás y a amar a la naturaleza. La chagra es la primera escuela tradicional, allí es donde las

sabedoras transmiten conjuros para la maternidad, el cuidado de los niños, enseñan cómo es el comportamiento de una mujer adulta con su esposo y con los demás.

(Candre, 2014, p. 93)

Es decir que es cuna de la comunidad, lugar fértil donde se genera el sustento, la sanación y la palabra dulce. Fue este el espacio en el que Candre adquirió todos sus conocimientos sobre la sabiduría de la mujer murui y okaina, donde aprendió sobre la importancia de los alimentos, donde tuvo su primer contacto con los bailes de frutas, y donde descubrió su rol como portadora de sabiduría, como canasto que recoge palabras sabias y de enseñanza. En la chagra Candre aprendió todo lo que debía de su madre y estas enseñanzas se volvieron fundamentales en su desarrollo como investigadora y artista, como dueña de las palabras. Candre recuerda este aprendizaje en su autobiografía como algo que quedó por siempre en su interior:

De mi madre Ofelia Yamacuri aprendí todo lo que es trabajo de la mujer en la chagra: cómo trabajar y sembrar, cuidar las plantas sembradas, preparar la comida y la bebida tradicional. También de mi madre aprendí historias, cuentos, mitos, leyendas, curaciones para la maternidad y otros saberes de la mujer. (Candre, 2014, p. 29)

Gracias a su madre, que tenía vivos dentro de ella todos los saberes femeninos, Candre pudo



Imagen 5 La chagra. Candre, 2007

adquirir todos estos conocimientos tradicionales (que se estaban perdiendo) y hacerlos renacer en diferentes contextos con diferentes y múltiples significados. Es así

como la chagra está presente en su investigación sobre los cantos de frutas, en muchos de sus poemas y en su obra pictórica. En la imagen 1 se puede apreciar uno de los Cuadros de Candre realizado con tintes naturales sobre yanchama. En

este está plasmada la chagra con los árboles talados y las semillas tradicionales sembradas y retoñando; está plasmado su proceso. Este espacio siempre acompañó toda obra de Candre, sin dejar los poemas por fuera.

A lo largo de toda su obra se asoman elementos relacionados con la chagra, como en los poemas de las plantas que ahí se siembran (yuca, ají, tabaco), así como en el poema sobre la bebida cahuana. Sin embargo, este espacio aparece con espíritu propio en el poema “La chagra”²⁶, tratado en el primer capítulo. En este poema Candre se refiere a la chagra como “Abuela de abundancia” y “Abuela dueña del baile de frutas”, presentándola en un principio no solo como espacio físico, sino también como espacio espiritual de abundancia, y hace referencia al baile de frutas que es un momento ritual para tener buena cosecha y que acompaña también toda la obra de Candre. La abuela, dueña del baile de frutas, es la encargada de que retoñen bien los frutos y que haya alimento para la comunidad. Luego dice “Ella, siembra las semillas / y las cuida con amor maternal”, aludiendo así a la relación de la chagra con la madre que carga dentro de sí a los hijos y los nutre y cuida hasta que están listos para salir. También está haciendo una alusión a la abuela sabedora que enseña todo lo relacionado con la siembra en la chagra.

Al ser este un espacio que provee de alimento a la comunidad es también un espacio que da vida y salud, que provee todo lo necesario para que quienes dependen de ella tengan cómo subsistir y puedan curarse de los males tanto físicos como espirituales con las plantas medicinales y de poder. Las mujeres murui cuidan de cada planta en la chagra como si se tratase de su propio hijo, pues en ellas se encuentra su sabiduría y su fuerza. Dice Candre que

²⁶ En Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, P. 75. Recuperado de <http://coleccionbogota.biblored.gov.co/items/show/172>

“la chagra es el pensamiento de la mujer, por eso todos los días la mujer lleva tizones desde su casa hasta la chagra, para hacer hoguera y que crezca bien su siembra” (2014, p. 89), es decir, que el cuidado de ella es un trabajo constante, llevado a cabo en todo momento, como el cuidado de cualquier ser en gestación y crecimiento. La chagra es entonces fundamento de la tradición, pues en ella se gesta el conocimiento femenino y los alimentos y plantas tradicionales que permiten que los bailes, los ritos y las tradiciones se realicen y el pensamiento y la sabiduría se transmitan.

No es casualidad que el declive de la chagra fuera una de las principales razones de la casi desaparición de la cultura murui. Con la llegada del narcotráfico²⁷, las comunidades amazónicas comenzaron a sembrar mucha más coca de la que acostumbraban para venderla a los productores de cocaína, y los sembrados de alimentos fueron disminuyendo. Poco a poco fue creciendo el hambre en las comunidades y comenzaron a intercambiar coca por alimentos enlatados, abandonando así los alimentos tradicionales. Esto representó un gran cambio en las costumbres y las tradiciones, “la mafia no solo llevó comida, sino que también cambió el pensamiento paisano. Surgieron las malas costumbres, drogadicción y muchos malos hábitos” (Candre, 2014, p. 101). Esta situación provocó un distanciamiento entre los indígenas del Amazonas y su relación con los espacios tradicionales, el cual Candre se

²⁷ Las comunidades indígenas de diversas regiones de Colombia se han visto afectadas por el narcotráfico, tanto por los productores de cocaína que utilizan sus terrenos, sino también por el Estado que atenta contra el territorio. Urbina cuenta al respecto que “En el inicio del año 2010, la guerra por el control entre el Gobierno Nacional, los alzados en armas, el narcotráfico, la delincuencia común y la de «cuello blanco» (que incluye sectores de la administración estatal), y la paulatina presencia de nuevos colonos fruto de los desplazamientos por la continuada violencia en el interior del país, perpetúan las confrontaciones en diversos puntos de la región amazónica afectando negativamente y en profundidad la vida de las comunidades indígenas” (2010, p. 13).

propuso resolver para generar de nuevo esa conexión con lo originario, con la tierra y los alimentos y, por extensión, con toda la tradición.

La tercera estrofa del poema de la chagra puede tener un doble sentido que aluda a esta situación. La estrofa se refiere al proceso de tala y quema que se realiza previo a la siembra en la chagra, pero también puede estar aludiendo al mal uso que se le dio y su posterior renacimiento: “Reemplazo de muchos árboles que se tumbaron / Bejucos que lo cortaron y sangran / La tierra que quemaron / Llega mi hermano y llega la abundancia”. Si bien la referencia al proceso para montar la chagra es evidente, el doble sentido se puede leer pensando en los grandes terrenos que se tumbaron para sembrar coca, “bejucos que lo cortaron y sangran”, y en el resurgimiento de la chagra y la tradición: “Llega mi hermano y llega la abundancia”.

Esto se puede pensar teniendo en cuenta también la tercera estrofa del poema “La palabra de la coca”²⁸, en la que se refiere al mal uso de la coca y su relación con el declive de la cultura. Los primeros seis versos hacen alusión a la transformación y degradación del uso de la coca al decir “Sin embargo ustedes quemaron mi cabello / Mi barba es una llamarada / Mis brazos están quemados / ¿Cómo podré sostenerlos? / Mis piernas están deshechas y carbonizadas / ¿Ahora cómo me levantaré?”. La coca ha sido dañada, utilizada de maneras incorrectas y ya no puede sostener la tradición. Las comunidades hijas de la coca, el tabaco y la yuca dulce han perdido uno de sus pilares y esto ha venido derrumbando la tradición: “Mis hijos no me compadecen / ¡Aaayyy! Solo mi corazón me late / Ustedes, son hijos de mi esencia”. La

²⁸ En Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, P. 76. Recuperado de <http://coleccionbogota.biblored.gov.co/items/show/172>

imagen de la quema de la planta sagrada aparece en ambos poemas, haciendo referencia a la degradación de la planta de la coca y el mal uso y destrucción de la chagra.

La especial atención que le dio Candre a los alimentos hace pensar en su interés por lo femenino como espacio fértil de alegría, sabiduría y sustento. La chagra siempre recuerda a la figura de la madre y de los saberes femeninos que traen sanación; por eso el poema cierra con el vínculo entre la chagra y la madre, la abuela, la mujer: “En la chagra se enseña los consejos / En la chagra fue donde me enseñaron / En la chagra la abuela enseña sus saberes / A sus hijos e hijas, nietos y nietas”. Fue en la chagra donde nació su interés por los saberes ancestrales y su primer contacto con la fuerza femenina tradicional. De ahí pasó a interesarse por los saberes del hombre, sin perder nunca el picante, la dulzura y la sabiduría que caracterizaban su esencia femenina. No en vano su poema más característico y dedicado a la mujer, “Picante como el ají”, describe a la mujer murui como furiosa, ardiente, fuerte, picante y sanadora. En un texto que escribe Candre sobre los alimentos tradicionales alude constantemente a la relación entre los alimentos y la mujer, y describe la mujer murui como “buena mujer, mujer bonita, bella mujer uitota, mujer de abundancia, mujer de verdadero fuego, mujer serena, mujer de yuca dulce, mujer de rocío” (2014, p. 93), es decir una mujer de sabiduría y fuerza, pero también una mujer sensible y bella, fuerte y delicada a la vez tanto en lo físico como en lo espiritual. La obra entera de Candre, aunque sea una integración de saberes de diversos ámbitos tanto masculinos como femeninos, evoca siempre al espíritu fuerte de la mujer, de los alimentos y de la chagra.

Otro elemento que alude a lo femenino y se encuentra muy presente en la obra de Candre es la cahuana. Esta es una bebida de almidón de yuca sin fermentar que se bebe en diferentes momentos tanto rituales como cotidianos. Esta bebida suele ser preparada por las mujeres y

tiene un gran valor dentro de la tradición, pues es una bebida de comunidad, para compartir, y de gran fuerza espiritual. La cahuana aparece en diferentes momentos en la obra de Candre, siempre de la mano de la mujer murui, como en el poema “La palabra de la coca”²⁹. En la última estrofa de este poema, después de hablar del mal uso de la planta, aparece la cahuana ligada al espacio femenino y la participación de la mujer dentro de la tradición: “¡Hola! Mujer uitota, su dulce corazón como de una niña / Dame de beber, caldo de yuca dulce y la cahuana / Endulce mi corazón / Dame de beber, miel de abejas para sanarme / Bella mujer uitota”. Aparece entonces la cahuana como bebida para endulzar el corazón y se establece una relación con el corazón dulce de la mujer “como de una niña”, aludiendo así a la dulzura y también la inocencia de la mujer. Que aparezcan las imágenes de la cahuana y la mujer en el poema, después de haber tratado la degradación y pérdida de la tradición, las ubica en una posición de portadoras de esta y generadoras del renacimiento de la misma. Candre está haciendo referencia también a su rol como portadora de conocimiento, de mujer de sabiduría. No es solo la mujer murui lo que se ve representado en el poema, sino también su rol particular y su experiencia de vida como mujer murui, investigadora, artista, poeta y sabedora.

Candre también escribió un poema dedicado a la cahuana³⁰ en el que se muestra no solo la relación de esta con la mujer, sino también su función de bebida para compartir con otros. La primera estrofa del poema se refiere precisamente a este uso ritual de la cahuana en el encuentro con otras comunidades

²⁹ En Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, P. 76. Recuperado de <http://coleccionbogota.biblored.gov.co/items/show/172>

³⁰ En Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, P. 74. Recuperado de <http://coleccionbogota.biblored.gov.co/items/show/172>

Quisiera que alguien me diera de tomar la cahuana
Mi corazón ya quiere secarse
De la maloca de la gente de río abajo
Desde allí se escucha que viene la voz de la abundancia
Que es la palabra de verano.

La gente de río abajo es la perteneciente a las comunidades de la zona, junto a quienes bailan y toman la cahuana durante sus encuentros. En el encuentro hay intercambio de alimentos y saberes, que es la voz de la abundancia que menciona Candre, la palabra de verano, palabra fértil y cálida, de siembra y compartir. En este contexto se bebe la cahuana para compartir con los otros y es un elemento de gran importancia en la tradición. Esta estrofa presenta la imagen del encuentro, en el que la cahuana “es alimento para el corazón, contiene la vitalidad y se sirve en acompañamiento del ritual de encuentro con la gente de río abajo, la gente de otras malocas” (Rocha, 2010, p. 267), es decir que es fundamental para los ámbitos rituales y comunales que construyen saberes y experiencias.

La segunda y última estrofa del poema muestra a la cahuana en su relación con la mujer y con la tradición

El anciano grita
«Mujer», prepara nuestra cahuana para tomar
Así es como hacían nuestros antepasados
La cahuana es nuestra vida
La fuerza y el aliento de nuestra madre
Como la cuna donde se reproduce nuestra vida

El anciano, abuelo, el dueño de la palabra de poder y sabiduría, pide a la mujer, madre y dueña de los alimentos, que prepare la bebida tradicional, como lo hacían los antepasados quienes les legaron todos los saberes. La cahuana, dice luego, es la vida de la comunidad, pues es “La fuerza y el aliento de nuestra madre / Como la cuna donde se reproduce la vida”. La mujer y la cahuana son ambas portadoras de vida, fuerza y aliento. De nuevo, como con la chagra, está la relación de la mujer con la madre y la cuna, con la vida y la fuerza. La mujer está presente en Candre siempre como portadora de vida y sanación, como mujer de fuerza y también mujer picante.

Aunque los saberes del hombre y los espacios masculinos están presentes en su obra, como la coca y el tabaco, el espíritu de la mujer está asomado en cada momento con diversos elementos que aluden a ella y sus características. Los saberes y espacios femeninos absorben los masculinos en su obra, integrando así la dualidad que los divide y haciendo honor a su rol de mujer de conocimiento que afirmaba que “el saber no tiene sexo ¿dónde tiene sexo el saber?” (Sepúlveda [Chaskis del caribe], 2018).

3.3 Mujer de conocimiento, *Nimairango*

Como lo mencioné anteriormente, Candre dedicó su vida a recoger conocimientos, saberes, para compartirlos y transformarlos, y se encontró con varios obstáculos por el hecho de ser mujer. Su primer contacto con los saberes que le correspondían a al hombre dentro de su cultura fue en aquellas noches en las que, siendo una niña aún, permaneció despierta mientras simulaba dormir para poder escuchar a los hombres hablar (Candre, 2014). Desde entonces,

y hasta el final de sus días, ser mujer representó para ella a la vez una bendición y un obstáculo (que nunca la detuvo).

Cuando Candre llegó por primera vez a Leticia se encontró con un mundo que le resultaba extraño y en el que no se sabía desenvolver. En su primer intento de conseguir empleo fue tratada de bruta por no conocer bien el español, pero le ofrecieron trabajo como aseo y un cupo para estudiar bachillerato; así comenzó Candre a adquirir conocimientos de ese mundo ajeno a ella, los cuales explotaría después para transmitir sus saberes ancestrales. Poco después conoció al profesor Juan Álvaro Echeverri, quien no solo se convirtió en su buen amigo, sino que también la ayudaría en diferentes momentos.

Durante un tiempo, Candre acompañó a Juan Álvaro Echeverri en los cursos de lengua murui de la Universidad Nacional de Colombia, sede Leticia, ocupándose de la fonética de la lengua. Durante nueve meses estuvo trabajando como profesora, hasta que decidió que quería estudiar en la Universidad para aprender sobre los “saberes de los blancos”. Aunque no aprobó el examen de admisión, pues este no tenía en cuenta los saberes indígenas, logró que le permitieran asistir a las clases y comenzó su carrera de lingüística. Su situación como mujer indígena en un contexto que no la tenía en cuenta le trajo muchas dificultades, las cuales afrontó con la fortaleza que la caracterizaba. Candre cuenta en su autobiografía las dificultades que tuvo que sortear y dice que “los primeros días me pareció difícil, me sentía muy inferior a los compañeros y a los profesores. Para mí era una vida nueva, llegar a un lugar nuevo, mi expresión en español era de bajo nivel” (2014, p. 34). Candre siguió adelante con sus estudios a pesar de todos los obstáculos que enfrentó y todos los comentarios negativos que recibió por seguir estudiando aunque no fuera a recibir un título. Ella estaba

estudiando para poder enseñar a su comunidad cosas nuevas y para poder enseñar su comunidad fuera de la misma.

Cuando terminó sus clases en la universidad, Candre decidió realizar su trabajo de grado sobre los cantos del baile de frutas. Como estos cantos pertenecían a los saberes masculinos de su comunidad, Candre necesitaba a un abuelo que la acompañara en su investigación. Este fue el comienzo de un gran rechazo que recibió por parte de su comunidad, pues estaba accediendo a territorios que no le estaban permitidos; ella cuenta que fue “muy criticada porque en la cultura uitoto las mujeres no cantan ni pueden investigar. Entonces yo soy la primera indígena que investiga y canta”(Candre, 2014, p. 55). Finalmente conoció al abuelo Alfonso Jimaido, de nombre tradicional Jumuizitofe, con quien trabajó ocho años y quien le enseñó sobre los cantos.

Este fue el inicio de un largo camino que recorrió Candre en su búsqueda de diversos saberes para compartirlos. Su ser femenino le otorgó una sensibilidad extraordinaria para encontrar la palabra de sabiduría en muchos contextos y encarnarla. En su primer contacto con el mundo no indígena Candre se propuso dar a conocer su comunidad a otros, pues se dio cuenta de que podría desaparecer. Cuenta Betsimar Sepúlveda que

Para Anastasia fue muy difícil el camino desde el principio. Fue muy difícil primero porque representó para ella la certeza de que su patrimonio, la certeza de que su pueblo va a desaparecer en cualquier momento. Ella asume esta realidad con mucho dolor, pero también con mucho compromiso. (comunicación personal, 5 de abril de 2019)

Este compromiso significó que Candre rompiera muchas reglas, pues para preservar su cultura debía acceder a saberes que le estaban vetados y a prácticas que no le estaban permitidas. Candre no solo canto, bailó e investigó, sino que también mambeó, que era práctica masculina; tomó yagé, tradición de otra cultura y perteneciente a los hombres; y reveló su patrimonio, lo cual le estaba prohibido. Por todo lo anterior, Candre fue rechazada, “Anastasia era como la anti figura dentro de su comunidad, además de ser una mujer que era dedicada a las artes, dedicada al estudio, a la investigación y esto pues nunca le fue perdonado” (Sepúlveda, comunicación personal, 5 de abril de 2019).

Así, Candre obtuvo gran cantidad de saberes que tradujo al español y compartió con todo quien quisiera escuchar, pues ella “no se quedaba con los saberes, Anastasia siempre los compartía, siempre buscaba que la palabra fuera compartida, que la palabra fuera un pan para todos, que la palabra fuera como una cahuana de la que todos pudiéramos beber” (Sepúlveda, comunicación personal, 5 de abril de 2019). Y su sensibilidad, su fortaleza y sabiduría femeninas atravesaron todos los saberes que obtuvo a lo largo de su vida, y los convirtió en una unidad en su obra artística y poética.

Es por esto que la mujer y lo femenino aparecen en la mayoría de sus poemas, como lo hemos visto en “Picante como el ají”, “La cahuana”, “La chagra” e incluso en “Palabra de la coca”, que trata un ámbito masculino. Su experiencia como mujer indígena fue determinante para toda su obra, no solo por las situaciones que esto le acarreó, sino también porque formó su carácter y siempre quiso portar con alegría y orgullo su palabra ancestral, su tradición indígena y su ser mujer. Candre fue la primera mujer en atreverse a desafiar los esquemas de su tradición e integrar los saberes masculinos y femeninos con el fin de preservar el patrimonio, los saberes ancestrales, la palabra de los abuelos, “fue pionera entre las mujeres

intelectuales indígenas, pues dio a conocer en el mundo occidental el conocimiento ancestral de su cultura” (Areiza, 2014, p. 102).

Candre nunca tuvo hijos, pero se propuso servir a su cultura como una madre que cuida y mantiene vivo a su hijo. Fue una mujer multifacética que siempre quiso compartir todo lo que tenía y que estaba llena de conocimiento; por esto Laura Areiza la llama *nimairango*, mujer de conocimiento, “Anastasia es mujer de *fareka*, cantora, danzante, escritora, poeta y pintora tradicional, es decir, *nimairango* o mujer de saber, de abundancia, de aliento, de empeño” (2014, p. 163).

Nimairango es la voz de Candre que aparece en cada uno de sus poemas que hablan de una tradición, pronuncian la palabra ancestral y comunican una experiencia y visión personales. El último poema que escribió, “Soy una soñadora”³¹, expresa ese ser mujer que marcó quien sería Anastasia Candre y cuál sería su labor. El poema está compuesto por treinta y nueve versos y no cuenta con estrofas. El poema comunica su palabra sabia que está impresa en toda su obra, es un recorrido por su experiencia de vida, comenzando con su nacimiento y culminando en una especie de despedida.

El poema comienza con seis versos en los cuales se refiere a su rol en el mundo y su crecimiento como mujer.

Como un sueño me engendraron;
soy el sueño de mi madre, soy mujer.
Cuando era pequeña, soñaba palabras bonitas,
y la palabra que escuché amaneció.

³¹ Disponible en el portar de lenguas del Instituto Caro y Cuervo en <https://lenguasdecolombia.caroycuervo.gov.co/ICCAadmin/ICC/documentos/Anastasia-Soyunasonadora.pdf>

Quando ya era joven, dormía dulcemente;
mi sueño se hizo realidad, no era solo un sueño.

Fue engendrada como el sueño de su madre, con su esencia femenina y con la fortaleza y sensibilidad que esto implica. Habla de su niñez y de la palabra bonita, la palabra de bienestar que comunica su tradición, que fue la que quiso transmitir y volver realidad a lo largo de su vida. Y esta palabra que escuchó tanto en sus sueños como escuchando a los hombres en las noches del mambadero se hizo realidad, se volvió acción: “y la palabra que escuché amaneció”.

Después dedica seis versos a su ser mujer y cómo esto se expresa en ella.

Soy mujer de despertar, verdadera mujer,
soy mujer dulce, mujer de yuca dulce;
Mi corazón es como el zumo dulce de la yuca,
a las palabras malas las endulzo,
como en un sueño.
Mi palabra es serena, palabra sanadora.

La voz poética retoma la relación de la mujer con la yuca y la cahuana y su analogía con el corazón dulce de la mujer, de manera similar a como lo hace en el poema “La palabra de la coca” cuando dice “Mujer uitota, su dulce corazón / como de una niña”. La dulzura y la alegría siempre están presentes en la figura de la mujer que construye Candre a lo largo de su obra. Candre hace alusión a su rol como mujer sanadora, sabia y proveedora de bienestar. Luego habla de cómo logró cumplir su objetivo, de la labor a la que dedicó su vida y de los frutos que esto le trajo.

Soñé de curaciones, y me curé,
me fui curando y dormí dulcemente.
Amaneció y me desperté alegre.
Me sané y pensé en mi trabajo,
es mi sueño que se está realizando.
No hay persona que no sueñe,
toda persona sueña;
esos sueños se transforman en abundancia.
La palabra de la abundancia
hace trabajar, hace sembrar, no deja dormir;
ya no es sueño, ya es una realidad.

En estos once versos retoma su rol como curadora, pero no solo en los males físicos, sino también (y sobre todo) en los males del alma. Por medio de su labor, de su “sueño que se está realizando”, de su aporte a su cultura que la alejó de su comunidad. Los sueños que se transforman en abundancia son los frutos de su trabajo, la abundancia de saberes, la abundancia de la chagra. Candre está hablando de su experiencia personal, de su crecimiento y de todo el conocimiento que obtuvo y que compartió. Compara su labor como artista, poeta e investigadora con la labor de la chagra que requiere esfuerzo, amor y cuidado para tener buena cosecha de alimentos y saberes.

El poema luego retoma lo femenino, la madre y el corazón dulce de la mujer y la manera en la que esto fue determinante en la vida de Candre.

Verdadera mujer, madre de las criaturas;
soy mujer y mi corazón es dulce,

a nadie hago mal.
Me despierto bien,
con buenas palabras amanezco,
sigo adelante con buen corazón,
y regreso bien otra vez.

En estos versos ella resalta su alegría y su tranquilidad para afrontar las dificultades, así como su disposición a hacer siempre el bien. Resalta el beneficio que tiene como objetivo su trabajo como respuesta a las duras críticas que recibió por llevar a cabo su labor. El último de estos siete versos es el comienzo de un tono de despedida que se puede adivinar en las palabras de Candre, de cierre de su labor.

Los últimos nueve versos son un recorrido de su vida y una alusión a su palabra y su trabajo.

Fui bien plantada,
tuve buen retoño,
crecí bien,
florece bien,
di buenos frutos,
me cosecharon bien,
finalicé en abundancia.
Así es mi palabra, nunca terminará
no muere, perdurará como el viento.

En estos versos Candre habla de su propia vida y experiencia como la de las plantas en la chagra que son bien cuidadas y dan buena cosecha para alimentar a otros. Su vida finaliza en

abundancia porque pudo compartir todos los conocimientos que obtuvo de diferentes mundos y culturas. Sus escritos tanto poéticos como académicos, su voz, sus pinturas, permitirán que su palabra y su experiencia lleguen a diferentes rincones y permitan que no se pierda la palabra de sabiduría, la palabra ancestral: “Así es mi palabra, nunca terminará / no muere, perdurará como el viento”. Como ya lo mencioné, estos versos dejan asomar un tono de despedida que genera en todo el poema la sensación de estar retomando diferentes elementos fundamentales en su obra como la chagra, la palabra, la mujer, y convirtiéndolos en una única voz que abarca todos los saberes.

La mujer y lo femenino atraviesan toda la obra de Candre, en todas sus facetas, porque fue algo que determinó el rumbo que tomaría su vida en cada paso. Todo lo que aprendió de las mujeres en la chagra le permitió enfrentarse a situaciones que la retaban constantemente y rebelarse contra diferentes sistemas para poder ser una mujer de saberes y para poder compartir estos saberes. Todos estos elementos que la marcaron como mujer y que le permitieron acceder a múltiples saberes de diversas culturas representan los pilares fundamentales de su obra. Aunque su poesía haya sido una manera de propagar sus saberes, fue también una forma más para expresar su ser mujer indígena, para expresar su voz de *nimairango*.

Conclusiones

Anastasia Candre fue una mujer polifacética que por medio de varias dimensiones artísticas expresó los diversos saberes que la formaron y los transformó en experiencia; los reimaginó y recreó a través del contacto cultural. En los anteriores capítulos demostré cómo el canto, el rito y el ser mujer atraviesan toda su obra poética y son el punto de contacto entre lo tradicional y las salidas de la tradición, su voz propia y la construcción performativa de Anastasia Candre como dimensión pública de reinención y re-creación de saberes por medio de la experiencia.

Las experiencias vividas por Candre determinaron el curso de su vida y de su obra. Su formación en los saberes okaina y murui marcó un principio en su camino de sabedora, pues no solo la formó en valores propios de estas culturas, sino que también le despertó una curiosidad que la llevaría a beber de diferentes conocimientos y tradiciones. Su vida en la ciudad, en el mundo no indígena, le proporcionó los conocimientos y la distancia necesarios para asumir una postura crítica, reinterpretar su tradición y servir como puente entre saberes. Esta labor se vio enriquecida con su contacto con otras culturas indígenas y oralitores y sabedores de distintas tradiciones, de quienes obtuvo diversos conocimientos y visiones de mundo. Todas estas vivencias y conocimientos adquiridos construyen la obra de Candre tanto poética y pictórica como investigativa.

Sin embargo no se trata de una obra autobiográfica ni autoetnográfica pues, si bien hay elementos de esto presentes, es una voz creativa la que se expresa, una voz poética que reinterpreta e instala en otras dinámicas los saberes allí plasmados. Esta reinterpretación es la tradición (ya sea murui, okaina u otra) atravesada por la visión de Candre y reproducida en espacios ajenos. De esta manera el lector de su poesía puede acceder a espacios selváticos,

a la palabra ancestral; son versos escritos con la intención de llevar la cultura fuera de su territorio, a un público desconocedor de esta. La intención primordial de Candre, el objetivo que la acompañó durante su camino, fue darle una nueva vida a su cultura y compartir los saberes; con su poesía, la intención fue nombrar la palabra ancestral para así hacerla renacer en nuevos espacios, recrear el ritual como experiencia poética en los lectores. Por esto es importante tener en cuenta los espacios en los que Candre estuvo frente a un público, en especial los festivales de poesía.

El rito, el baile y el canto fueron fundamentales en la experiencia de Candre tanto por el contexto en el que creció como por su labor de investigadora, que tuvo como objeto principal los cantos de frutas. Por esta razón estos tres elementos tuvieron una gran influencia en su obra. Poemas como “Coca y tabaco” imitan al ritual en la palabra hecha acto; el poema nombra la palabra de las plantas para luego darles espíritu, dotarlas de sentido. También están las repeticiones y sonidos con doble intención, como la risa en “Picante como el ají”, recursos tomados de los cantos tradicionales, pero sacados de su contexto y reinventados.

Todos estos elementos se exaltaban en los momentos en que Candre leía sus poemas en ambas lenguas, y permitía apreciar la musicalidad que revivía el ambiente ritual. Era esta musicalidad, junto al ambiente que generaba, las que llevaban al público a unirse a Candre en un canto y un baile que les resultaban extraños. En esos momentos de baile y canto el ritual de la maloca terminaba de revivir en ambientes ciudadanos y en ocasiones incluso académicos. Esto hacía parte del performance que era Anastasia Candre y su palabra, que siempre iba del nombrar al hacer, una obra y una poesía realizativa, que nace de la experiencia y se transforma en la experiencia, en la convergencia de culturas.

Por esto siempre está presente la abundancia en su poesía, la “palabra de abundancia”, la buena cosecha, la abundancia de saberes, así como la madre como dadora de vida y la sanación. Estos elementos hacen referencia a la labor de Candre como portadora de saberes y puente entre culturas, pero también se refieren a su experiencia como mujer indígena, hebra que atraviesa toda su obra.

Estas dos situaciones, de mujer e indígena, fueron determinantes en cada uno de los pasos que Candre caminó a lo largo de su vida. Su crianza en la chagra le dio una visión de mundo que la acompañaría siempre y le otorgó una intuición, fortaleza y sanación que quedarían plasmadas en cada una de sus obras. Su vocación de madre (madre sin hijos, madre de un pueblo) le permitió compartir muchos de los variados saberes que adquirió y dar vida en diversos sentidos. Pero ser mujer indígena también le traería obstáculos por la manera en la que sería vista por otros y en la que tendría que enfrentarse no solo a un mundo nuevo para ella, sino también a su propia tradición. Estas situaciones fueron afrontadas por Candre con fortaleza y sabiduría y le permitieron acceder a saberes de muchos contextos distintos y plasmarlos en su obra a través de su voz y su experiencia.

Lo femenino, la mujer, la madre, están presentes en todo momento en las pinturas y los poemas de Candre de múltiples maneras. El saber femenino de los murui guarda una estrecha relación con los alimentos y la siembra, y es por medio de estos elementos que Candre expresa la tradición y lo femenino. En todos los poemas están presentes las plantas tradicionales, su espíritu, su palabra y sus propiedades. La yuca, el ají, la chagra y la cahuana son los elementos que utiliza Candre para expresar lo femenino tanto en lo tradicional como en lo personal, su corazón dulce y picante, sus labios ardientes, su voz fuerte. Incluso en los poemas de espacios masculinos, como los de la coca, el tabaco o el yagé, está presente la

figura de la mujer siempre como presencia de amor y felicidad. La palabra de abundancia, la palabra de baile, la palabra de sanación, la palabra ancestral, todas eran nombradas por Candre a partir de su situación como mujer y los aprendizajes que obtuvo desde esta posición, así fueran saberes masculinos. Todos los saberes que obtuvo a lo largo de su vida los reinterpretó y plasmó en su obra a través de su ser femenino.

La obra de Candre es tradición y experiencia, es contacto entre saberes, puente y encuentro multicultural. Las salidas de cultura de Candre permitieron la integración de diversos tipos de conocimiento en una poesía que resulta en experiencia, en canto y en baile. Los acercamientos que hizo a la tradición desde la pintura, la poesía y la lingüística dejaron abierto un camino para un encuentro intercultural en el que renazcan los saberes ancestrales y se renueven.

Sería necesario un estudio que abarcara todas las facetas de la obra de Candre para tener una visión más completa de su legado. Los análisis e interpretaciones que hizo de los cantos de frutas, sus escritos académicos, sus pinturas, sus poemas y sus presentaciones en vivo dan cuenta de una gran cantidad de saberes y experiencias que Candre recopiló y reinterpretó a partir de la creación. Si bien este no pretende ser un estudio exhaustivo de la obra de Candre en grande, sí busca ser un acercamiento a esta desde la expresión poética y una invitación a nuevas miradas tanto a la obra de Candre como de otros autores indígenas.

Quedan abiertos espacios de investigación en la obra de Candre para abarcarla en su totalidad. El estudio que desarrollé en este texto es una aproximación a lo que representó Anastasia Candre en el ámbito poético. Serían necesarios conocimientos más especializados en lingüística y en la cultura murui para otras expresiones discursivas como los cantos que Candre trabajó o el último poema que escribió, “Conjuración a la madre”, que cuenta con

varios elementos tomados de los conjuros murui. Una investigación sobre la obra de Candre que atravesara todos los elementos que constituyeron su construcción performática como las pinturas, los poemas, los cantos y los diferentes discursos y presentaciones, daría cuenta de su gran labor de comunicadora de experiencias pluriculturales y daría una luz para un análisis más profundo de su obra poética.

Quedan también abiertas preguntas sobre la reinención de la ciudad en la palabra poética de Candre, sobre otras imágenes recurrentes de su obra y sobre otros puentes que tiende entre una tradición murui y una occidental. Con este texto espero dejar sembradas nociones y dudas que germinen en futuros estudios desde diferentes áreas sobre Anastasia Candre y su legado.

Es importante también generar nuevos espacios para escuchar las diversas voces que entretejen nuestra historia. Los estudios que se han venido realizando en los últimos años sobre las expresiones poéticas y artísticas de los autores y creadores indígenas ayudan a enriquecer el conocimiento que se tiene sobre tales saberes, pero dentro de los límites que respresenta la distancia del observador. Abrir las puertas para las expresiones indígenas y afros dentro de los espacios académicos es también colaborar con un diálogo pluricultural en el que se vean enriquecidos los saberes de cada extremo, el entendimiento de diversas construcciones discursivas y las comunidades mismas al tener espacios en los que pueden ser oídas y reconocidas.

Anexo: Poemas de Anastasia Candre.

1. JIBINA – DIONA

Jibina, jibina

Diona, diona

Jibina uai

Diona uai

Jibina komuya uai

Monifue uai

Jibina ñuera uai yetarafue

Diona jebuiya uai manaide

Omikoi jibina diona diga

Daje komeki

Daje abi

Konimana iziruite

Kununide iaiyinoi

1. COCA Y TABACO

Coca, coca

Tabaco, tabaco

Palabra de la coca

Palabra del tabaco

Coca, palabra de crecimiento

Palabra de abundancia

Coca, palabra agradable de consejo

Tabaco, palabra suave y de fertilidad

Ustedes dos, tabaco y coca

Un solo corazón

Un solo cuerpo

Mutua estimación

Amor inseparable

2. IZIREDE JIFIJI IZOI

Kaimare, izirede

Ziore jayede jifiji

Afe izoi muruirigó komeki

Ikirifirede fucna boorede

Muruño rigó abi ziore jayede

Jifirai zafiana

Daigo uai riirede jifirite

Daigo fiaikana ie komeki mananaite

Ie mei daigo zadaide; ji, ji, ji

Jifiji, rigo komeki

Jifiji, rigo mairiki

Jifiji, rigo manue

Yetarafue

Ua reiki duiñede ie komeki

Kaimare ite ie jofomo

2. PICANTE COMO EL AJÍ

Sabroso y picante

Su aroma delicioso

Así como el corazón de la mujer uitota

Furiosa y sus labios ardientes

Mujer uitota su cuerpo oloroso

Como el perfume de la flor del ají

Su voz fuerte y picante

Sola se calma de su ira, pero su corazón

/ardiente

Y comienza a reírse ji, ji.ji

El ají, corazón de la mujer

El ají, la fuerza femenina

El ají, planta medicinal de la mujer uitota

Es la verdadera enseñanza y

conocimiento

El verdadero fuego de amor que no se

/apaga

Y vive alegremente en su dulce hogar

3. JAIGABI

Buudi jaigabi ina ima jirota
Ja kue komeki zafenaiakade
Fuiriba iko imaki dinena
Monifue ari biya kakaide
Fimona uai

Eikome kaiyide
«Eirogi» Mai koko jiroye jaigabi jaino
Jae einamaki yoga yetarafue
Jaigabi kai komuiya uai
Eiño mairiki jagiyi
Kai jebuya juyeko ikuri

3. LA CHAUANA

Quisiera que alguien me diera de tomar la
/cahuana
Mi corazón ya quiere secarse
De la maloca de la gente de río abajo
Desde allí se escucha que viene la voz de
/la abundancia
Que es la palabra del verano

El anciano grita
«mujer», prepara nuestra cahuana para
/tomar
Así como hacían nuestros antepasados
La cahuana es nuestra vida
La fuerza y el aliento de nuestra madre
Como la cuna donde se reproduce nuestra
/vida

4. JUZIE

Uzungo, yuai buinaiño

Uzungo, yuai nango

Afego ria rite

Ñue uiiñote naaga mona

Juzitofe, maikatofe, farekatofe,

«Uzungo» Mai kai juziemo

Kai riijizai, jakaizairi, ogoyi, beyaji,

/rozidoro

Diga amena tiia meino

Diga, raoniai jaitaja meino

Enie jobaiya meino

Kue nabai biya

Monifue dukina

Juziemo yetarafue yoga

Juziemo yofuegakue

Juziemo, uzungo ie jito, ie jiza

Ie, jito, ie jiza uruii yofuete.

4. LA CHAGRA

Abuela de la abundancia

Abuela dueña del baile de frutas

Ella, siembra las semillas

Y las cuida con amor maternal

Palo de yuca, yuca brava, yuca dulce,

/yuca para la bebida

¡Abuela! quiero ir a la chagra

A sembrar tubérculos, ñame, plátano,

/maíz, piña

Reemplazo de muchos árboles que se

/tumbaron

Bejucos que lo cortaron y sangran

La tierra que quemaron

Llega mi hermano

Y llega la abundancia

En la chagra se enseña los consejos

En la chagra fue donde me enseñaron

En la chagra la abuela enseña sus saberes

A sus hijos e hijas, nietos y nietas

Mi barba es una llamarada
 Mis brazos están quemados
 ¿Cómo podré sostenerlos?
 Mis piernas están desechas y
 /carbonizadas
 ¿Ahora cómo me levantaré? Mis hijos no
 me compadecen

 ¡Aaayyy! solo mi corazón me late
 Ustedes, son mis hijos de mi esencia

 ¡Hola! Mujer uitota, su dulce corazón
 /como de una niña
 Dame de beber, caldo de yuca dulce y la
 /cahuana
 Endulce mi corazón
 Dame de beber, miel de abejas para
 /sanarme
 Bella mujer uitota
 Joven hermoso hombre uitoto
 Sus olores agradables
 Como el aroma de la flor de la coca del
 /tabaco.

6. UNAO

Kue unaodikue, buuñedike
 O uzumadikue
 Nuiona abi mamedikue
 Jakire eroidikue

 Kue unaodikue
 Janayari izoi jirayiña raidikue Kuena
 jakiruiñeno zigioitioza

 Fia o janaidikue
 Buuñedikue unaodikue
 Joriaina naidaidikue

 Jira namadikue
 Jifaiya buinaimadikue
 Digaa duiko duiñode funotimiedikue

 Kuemo jiyua, baitara uai ite
 Yagueroide komena jaka faidodikue
 Kueri, kaiyia duekaidikue

 Jae itikue ie iadi buu kueri jifanoñede
 Komini finoriya raodikue
 Kuemona diga nairai abina onode
 Unao Buinaimadikue

6. EL YAGÉ

Yo, soy el yagé, no puede decirme quién

/eres

Soy, tu abuelo

Boa, así me presento

Mi presencia es miedosa

Yo, soy el yagé

Soy como el jaguar, que me siento, con

/mi piel pintada

No te asustes de mi presencia, ¡abrázame!

Sólo es tu imaginación

No me diga, ¿quién eres? Soy el abuelo

/yagé

Soy el espíritu que permanece de pie

Yo soy la sanación

El dios que hace embriagar de los sueños

/maravillosos

Cuántas enfermedades he quitado con mi

/soplo

Mi palabra es de vida y de saberes

Maldigo aquellas personas burlonas

Si me piden perdón, perdono

He existido desde un principio y ningún

/ser se burla de mí

Yo soy el bejuco de la ciencia de los

/saberes

De mí, mi gente tuvo conocimiento

Soy el dios, yagé

7. NIKAIRIYANGODIKUE

Nikairiya izoi komuidikue

Eiño nikaidikue, ringodikue

Kue duenia, ñuera uaina nikairitikue

Kue kakana uai monaiya

ja jitaingodikue, kaimare inidikue

Kue nikairiya uafuena jaaide, fia

/nikaiñede

Kaziya ringodikue ua ringodikue

Naimeki ringodikue fareka ringodikue

Kue komeki farekabina ite

Fienide uai naimedikue

Nikairiya izoide

Kue uai manaide, jiyua uai

Manuena nikairitikue, i kue manoriya

Manoritikue, kaimare inidikue

Monaide, kaimare kazidikue

Jiyodikue taijiemo komeki uide

Kue nikairiya dai monaiya

Nikairiñede komena iñede

Naga kome nikairite

Afe nikai monifuena monaiya

Moniya uai

Tajitate, rijitade, initañede

Ja nikaiñede, ua raana ite

Ua ringo, uruki eina mameide

Ie izoide, ringodikue komeki ñuera

Kue buuna fieni fñoñedikue

Ñue kazidikue

Ñuera uaido monaitikue

Ñuera komekido bai jaaidikue Ñue meine
 bitikue
 Ñue rigakue
 Ñue zikodikue
 Ñue zairidikue
 Ñue zafedikue
 Ñue yizidikue
 Ñue ogakue
 Monifuena fuitikue
 Ni mei kue uai, jaka fuiñede
 Tiinide, fia jagiyina ite.

7. SOY UNA SOÑADORA

Como un sueño me engendraron;
 soy el sueño de mi madre, soy mujer.
 Cuando era pequeña, soñaba palabras
 /bonitas,
 y la palabra que escuché amaneció.
 Cuando ya era joven, dormía dulcemente;
 mi sueño se hizo realidad, no era solo un
 /sueño.
 Soy mujer de despertar, verdadera mujer,
 soy mujer dulce, mujer de yuca dulce;
 Mi corazón es como el zumo dulce de la
 /yuca,
 a las palabras malas las endulzo,
 como en un sueño.
 Mi palabra es serena, palabra sanadora.
 Soñé de curaciones, y me curé,

me fui curando y dormí dulcemente.
 Amaneció y me desperté alegre.
 Me sané y pensé en mi trabajo,
 es mi sueño que se está realizando.
 No hay persona que no sueñe,
 toda persona sueña;
 esos sueños se transforman en
 /abundancia.
 La palabra de la abundancia
 hace trabajar, hace sembrar, no deja
 /dormir;
 ya no es sueño, ya es una realidad.
 Verdadera mujer, madre de las criaturas;
 soy mujer y mi corazón es dulce,
 a nadie hago mal.
 Me despierto bien,
 con buenas palabras amanezco,
 sigo adelante con buen corazón,
 y regreso bien otra vez.
 Fui bien plantada,
 tuve buen retoño,
 crecí bien,
 florecí bien,
 di buenos frutos,
 me cosecharon bien,
 finalicé en abundancia.
 Así es mi palabra, nunca terminará
 no muere, perdurará como el viento.

Bibliografía

- Areiza, L. (2014). Anastasia Candre: *ninairango* –mujer de saber- en *Yuaki Murui.Muina. Mundo Amazónico*, 5(1), 161-176
- Becerra Bidigima, E. (1997). Oralidad y territorio en la cultura uitoto. *Forma y función*, 10, 73-89
- Candre, A. (2007). *Yuaki Murui-Muina: Cantos del ritual de frutas de los uitoto*. Leticia, Amazonas: Informe final, Becas de Creación 2007, Ministerio de Cultura (Colombia). Manuscrito inédito.
- Candre, A. (2011). *Mooma Mogorotoi yoga rafue: yuai buinama uai ikaki monifuenari ari kaimo monaiya, okaina imaki dibenedo*. Historia de mi padre Mogorotoi ‘Guacamayo azul’: palabras del ritual de las frutas que llega a nosotros como comida en abundancia, de parte de los okaina. *Mundo amazónico* (2) pp. 307-328
- Candre, A. (2014). ¿Quiere saber quién es Anastasia Candre? Amigo lector, aquí estoy. *Mundo Amazónico*, 5(1), 23-80
- Candre, A. (2014). *Kaimaki guiye finafue*: Preparación de los alimentos de nuestra gente. *Mundo Amazónico*, 5(1), 81-125
- Candre, A. [Mira Artes Visuais]. (2014, abril 26). Anastacia Candre [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=t9DXZXgSI7g>
- Echeverri, J.A. (2008). *Tabaco frío, coca dulce*. Colcultura: Colombia
- Echeverri, J.A. (2014). Editorial: Anastasia Candre y otros creadores indígenas. *Mundo Amazónico*, 5(1), 9-22
- Echeverri, J.A. (2016). La conjuración de la Madre: sobre la traducción de un texto de Anastasia Candre. *Diálogo*, 19(1), 47-60

- Gómez-Peña, G. (2010). En defensa del arte del performance. En D. Taylor (comp.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 489-520)
- Ong, W. (1994). *Oralidad y escritura*. Fondo de Cultura Económica: Bogotá, Colombia
- Phelan, P. (2010). Ontología del performance: representación sin reproducción. En D. Taylor (comp.), *Estudios avanzados de performance* (pp.91-122)
- Restrepo, L.F. (2007) Tengo los pies en la cabeza, de Berichá, lo u'wa y los retos de la cultura del reconocimiento. *Cuadernos de literatura*, 11(22), 153-167
- Roach, J. (2010). Cultura y performance en el mundo circunatlántico. En D. Taylor (comp.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 187-214)
- Rocha, M. (2010). *Pütchi Biyá Uai, Vol. 2, (Libro al Viento)* Bogotá, Colombia
- Rocha, M. (2014). Anastasia Candre Yamacuri: cantora de vida, mujer de palabra. *Mundo Amazónico*, 5(1), 141-145
- Rocha, M. (2018). *Mingas de la palabra: textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*, Casa de las Américas: Cuba.
- Schechner, R. (2010). Restauración de la conducta. En D. Taylor (comp.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 31-50)
- Sepúlveda, B. (2014). Percepción de la imagen en la poética indígena. *Mundo Amazónico*, 5(1), 135-140
- Sepúlveda, B. [Chaskis del caribe]. (2018, junio 1). En memoria de Anastasia Candre – EILA V [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JbONB5jS4ng&t=328s>

- Taylor, D. (2010). Performance, teoría y práctica. En D. Taylor (comp.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30)
- Tobón, M.A. (2014). Anastasia Candre... *tiinde, fia jagiyina ite*: No muere, perdurará, como el viento. *Mundo Amazónico*, 5(1), 177-182
- Urbina, F. (2010). *Palabras del origen. Breve compendio de la literatura uitoto*. Ministerio de Cultura: Bogotá, Colombia
- Vivas, S. (1992). *Ñuera uaido*: la palabra dulce o el arte verbal minika. *Devenires* 9(28), 89-120
- Vivas, S. (2012). *Kirigaiiai*: los géneros poéticos de la cultura minika. *Antípoda* 15, 223-244
- Vivas, S. (2014). *Tĩnuango moniya uai*: La palabra de abundancia de Anastasia Candre Yamacuri. *Mundo Amazónico*, 5(1), 147-159
- Vivas, S. (2015). *Komuya uai poética ancestral contemporánea*, Sílabas: Colombia