

Anne Chapman en Tierra del Fuego. Cantos chamánicos e iniciáticos selknam

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

L'ombre de Cristophe Colomb tourne
elle-même sur la Terre de Feu...

L'Immaculée Conception

A partir de la década de 1990, en Chile, el interés del Taller Experimental Cuerpos Pintados por la pintura corporal como expresión artística contemporánea se extendió al ámbito de las llamadas “culturas primitivas”. Consecuencia de ese interés fue la publicación, en el 2002, de varios libros dedicados a la pintura corporal *selknam*, grupo étnico, hoy extinto, que habitó la Isla Grande de la Tierra del Fuego, en el extremo austral de la América del Sur, y al que los estudios antiguos se referían como *ona*. Uno de ellos, *Espíritus*, mostraba las pinturas corporales alusivas a los seres míticos de la cosmogonía selknam. Otros dos, escritos por la antropóloga franco-norteamericana Anne Chapman, recogen varios de sus trabajos sobre los selknam y las fotografías extraordinarias que el sacerdote y antropólogo alemán Martin Gusinde – autor de *Die Feuerland Indianer* (1931): *Los indios de Tierra del Fuego* (1982)– tomó en 1923, durante la ceremonia iniciática del *Hain*.

La “larga aventura fueguina” de Anne Chapman comenzó en 1964, como participante en una expedición arqueológica encabezada por Annette Laming-Emperaire. Allí tomó contacto con quien habría de ser su amiga e informante privilegiada: Lola Kiepja. Durante 1965 y 1966, Anne Chapman grabó la voz y los cantos de Lola, que murió poco después de su partida. Anne volvió a Tierra del Fuego al año siguiente, para trabajar en la traducción de los cantos de Lola Kiepja con la colaboración de su amiga Ángela Loij. En 1968 filmó una película documental: *El pueblo ona: vida y muerte en Tierra del Fuego*, con Ana Montes, apoyándose en

el testimonio de los últimos selknam, como Federico Echeuline, Luis Garibaldi Honte, Segundo Arteaga, Pancho Minkiol y la propia Ángela Loij. Chapman realizó expediciones a las zonas aún deshabitadas de la Isla Grande – territorio *haush* –, de 1969 a 1970, y la Isla de los Estados – alcanzada, quizá, antiguamente, por canoeros *yámana* –, en 1982. El mismo año, se publicó en Cambridge su libro: *Drama and Power in a Hunting Society*, traducido después como *Los selknam. La vida de los onas* (1986). Su última visita al “fin del mundo”, ahora con los *yámana*, tuvo lugar en 1985. Es ella quien cita el verso de Éluard y Breton: “*L’ombre de Cristophe Colomb tourne elle-même sur la Terre de Feu...*” (21).

El guión del filme documental realizado por Chapman y la chilena Ana Montes ocupa el segundo capítulo del libro. Se divide en dos partes: “Vida” y “Muerte”, y comienza presentando a Lola Kiepja, “la última chamán *selknam*” (41).¹ Aunque al final de su vida era feliz evocando su antiguo modo de vida con sus relatos y sus cantos, sabía que “había desaparecido para siempre”:

Estoy aquí cantando, el viento me lleva,
estoy siguiendo las pisadas de aquellos que se fueron.

...

Los del infinito me han hablado.

(*Fin de un mundo*: 41-42)²

Vienen, después, los testimonios de Luis Garibaldi y Ángela Loij, que contesta: “No, no sé mi edad, ninguna cosa. El año no está escrito [...]. No pusieron” (42). Y habla así de la muerte de Pancho Minkiol: “Dice que pidió Tierra del Fuego pa que muera acá. Él dijo que voy a morir en mi tierra: *Yak haruwen chesken*. Voy a morir en mi tierra. No quería morir allá; él quiere morir en su tierra nomás, porque no tiene familia él, nada. Igual que yo, no tengo nadie” (44 y 49). Dice la tradición que los *selknam* llegaron a la Isla Grande cazando guanacos, y que la tierra se separó:

¹ Anne Chapman escribe siempre *selk’nam*, pero el Taller Cuerpos Pintados opta, como yo, por simplificar: *selknam*.

² En las páginas que siguen, para facilitar la referencia a los textos de Chapman, me refiero a ellos por sus títulos.

Sí, esa es *Karuk* [cuenta Ángela]. Estaría junta la tierra. sí, porque estaban cazando guanaco esa gente, venían unas cuantas familias y llegarían donde estaba la tierra, creo aquellos tiempos, años, siglos ya. Quedaron aislados ahí. Por un terremoto habrá sido que quedaron aislados en esta tierra. Pero este, siglos de años. Quedaron, hasta que aumentaron mucho. Sí, mucha gente. Ahí quedó *Karuk*, sola sí. *Karuk* (50).

Garibaldi y Federico Echeuline – un selknam con aspecto de noruego – describen, luego, el *Hain*, la ceremonia de iniciación selknam: “Se hacían las ceremonias estas que salen acá en las fotografías del *klóketen* [en el libro de Martín Gusinde]”, señala Garibaldi (59). Y Federico: “Ahí tomaban al colegial, lo extendían bien y bien pintadito, colgado de un árbol, y allí le empezaban a correr la tiza que hacían ellos, bien rojo, lo pintaban al *klóketen*, y ya lo llevaban al colegio” (59). Chapman explica que, en la choza del *Hain*, se les revelaba a los jóvenes un “secreto” oculto a las mujeres. Y los dos hombres agregan: “Y hacían máscaras, máscaras para taparse la cabeza y todo [...], para hacer que eran como duendes [...]. Que dice que uno era el espíritu de la tierra, que otro bajaba del cielo [...]. Y las mujeres creían que ese era, que un monstruo salía de la tierra” (60).

Los *xo'on* o chamanes, dice Chapman, eran apreciados por sus dones, pero también eran temidos. Parte de la obra se consagra a ellos, a sus cantos y rituales: “Para sacar las enfermedades del cuerpo, los chamanes se ponían en trance y cantaban cantos sagrados” (63-64). O se creía que el canto de los *xo'on* atraía a las ballenas a la costa y que “las remataban con flechas invisibles”:

La estoy esperando, la ballena macho.
La ballena, mi padre, está por ahogarme.
La estoy esperando.

(*Fin de un mundo*: 64)

Pero el *xo'on* también “atraía” las venganzas y muertes familiares. Unas palabras de Luis Garibaldi – en las que parecen resonar las crónicas de la conquista – son un prelude de la muerte:

Y de ahí vinieron sucediéndose las peleas, las guerrillas estas. Eran como venganzas, una atrás de otra. Ya al último, ni se sepultaban. Entonces ya era el destino de la destrucción de ellos, terminar la raza de una vez, que vengan otras, que venga Popper, que venga Mac Lennan [ríe], que vengan los escoceses a poblar Tierra del Fuego (66).

Así termina la primera parte del *film*. La segunda —“Muerte” — se consagra a la extinción y el exterminio de los *selknam*. Limitémonos a entresacar, aquí, algunos testimonios del desastre:

GARIBALDI: Ya llegaron esos aventureros, buscadores de oro.

CHAPMAN: En 1886, Julius Popper, rumano de origen, encabezó una expedición financiada por autoridades y personas eminentes de Buenos Aires para buscar oro en las playas de la Isla Grande.

GARIBALDI: Popper, un hombre muy educado, un ingeniero, matando indios, y todavía tiene la desfachatez de hacerse sacar la fotografía. Y mataba por matar [...]. Mataba por matar, de gusto. Él cosechaba el oro y lo mandaba a los ministros de Buenos Aires [...].

FEDERICO: Ladrones eran por necesidad, porque tenían hambre [...]. Y así, pa no morir de hambre, buscaban los animales de los Menéndez. Por eso los mataba Menéndez, y Menéndez sacó permiso seguro del gobierno [...], que los maten nomás [...].

¡Para poner ovejas mataban los indios! Se hicieron una limpieza y más por la pampa mataron más, para limpiar que no haiga ningún indio [...]. Esos los hizo matar *Chancho Colorado*, Mac Lennan el verdadero nombre, administrador de los Menéndez. Así que él le pagaban una libra por cada cabeza de indio [...], les pagaban libra esterlina por cada cabeza, y la mujer le cortaban los senos, le cortaban los senos, entonces pagaban un poco más por la mujer, me parece: una libra y media o algo así se producían [...].

GARIBALDI: El Cabo Peñas es el que está frente donde está el faro. Es un cabo que desplaya mucho y hay un descanso de lobos [...]. Hay peces y mariscos de muchas clases. Hasta del lago bajaban la gente a marisquear y cazar lobos. Porque ahí estaba el descanso de lobos. Entonces, el *Chancho*

Colorado este puso unos centinelas armados con *winchester* [...], tres por un lado, tres por otro lado del cabo. Cuando vino la marea alta a crecerse, en una parte del acantilado del cabo los iban apretando, y el que quería pasar [...] le metían bala, así que la gente, las mujeres y los chicos, se aglomeraron donde estaba el acantilado y ahí los ahogaron a todos. Ahí, en el cabo famoso ese.

FEDERICO: Allá murieron unos parientes míos, como dos o tres mataron, en las barrancas esas. Y no tuvieron salvación, ningún lado podían escaparse [...]. Yo conocí varios matadores que eran matadores de indios; ya murieron, todos ya están muertos. Los matadores, los voy a nombrar: uno era José Díaz, algo de portugués por ahí. Otro se llamaba Kovacich, yugoslavo. Niword, Alberto Niword era otro. Son tres. Sam Islop era otro, y Stewart, algo de marinero, por ahí, que yo sé, que más o menos los conozco por mi mamá que los nombró a todos [...], y hay varios más que ya no me acuerdo.

(*Fin de un mundo*: 66-71).

Una vez más, resuenan en estos relatos las crónicas de la conquista –las crónicas indígenas, con su poético e inconfundible estilo oral, pero también otras crónicas como la de fray Bartolomé de las Casas, la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, aquella que decía, aludiendo a los conquistadores del Río de la Plata, en el XVI, estas líneas dolorosas y admirables: “en general, sabemos que han hecho muertes y daños; en particular, como está muy a trasmano de lo que más se trata de Indias, no sabemos cosas que decir señaladas”. Lo que no le impide concluir algo que se aplica a esos aventureros portugueses, yugoslavos, escoceses, españoles o rumanos de la Tierra del Fuego – más allá del hecho que no se trate ya de españoles –: “ninguna duda empero tenemos que no hayan hecho y hagan hoy las mismas obras que en las otras partes se han hecho y hacen”. Y ello siempre de acuerdo con una “regla” que Las Casas formula al principio de la *Brevísima*:

Débase notar otra regla en esto: que en todas las partes de las Indias donde han ido y pasado cristianos, siempre hicieron en los indios todas las crueldades susodichas y matanzas y tiranías y opresiones abominables en aquellas inocentes gentes; y añadían muchas más y mayores y más nuevas

maneras de tormentos, y más crueles siempre fueron, porque los dejaba Dios más de golpe caer y derrocarse (88 y 154).³

El quinto capítulo del libro, en el que no me detendré demasiado, se titula “Economía y estructura social de la sociedad *selknam*”. Se trata de un trabajo leído en 1984, en el marco de un seminario sobre las culturas indígenas de la Patagonia, con una exposición científica, más formal, de los medios de vida y de trabajo (la caza, la pesca, la recolección), los vínculos con la tierra, las relaciones de producción y la distribución de bienes, el papel de la reciprocidad, las estructuras de parentesco, los linajes y territorios, los *cielos*, las familias y otras divisiones sociales (119-155).

“La mujer-luna en la sociedad *selknam*”, el cuarto capítulo de *Fin de un mundo* (99-117), se publicó originalmente en la revista *Objets et Mondes*, en 1972, con el título “Lune en Terre de Feu. Mythes et rites des selknam”. La luna era una figura central en la mitología de los fueguinos: en la época *hóowin*, cuando los dioses habitaban la tierra y las mujeres dominaban a los hombres, “Luna era la chamán más poderosa, con excepción de la *Palabra*” (103). En esa era originaria, las mujeres inventaron el *Hain* —llamada así por la cabaña cónica donde se celebraba—, ceremonia de iniciación que los hombres les robaron después, para perpetuar una nueva dominación milenaria.

La descripción que hace Chapman del ritual involucra, a la vez, la narración de un mito:

Para la ceremonia, ciertas mujeres *hóowin* ya iniciadas se disfrazaban de espíritus, usando altas máscaras de corteza de árbol o cuero de guanaco que les llegaban hasta los hombros o las rodillas. Las mujeres representaban otros espíritus pintándose el cuerpo con arcilla roja y blanca y con cenizas [...]. Los hombres creían que los espíritus surgían de las entrañas

³ La “regla” aplicada por Las Casas al caso rioplatense, y aplicable a la Tierra del Fuego, se prueba unas líneas adelante: “después que lo dicho se escribió, supimos muy con verdad que han destruido y despoblado grandes provincias y reinos de aquella tierra, haciendo estrañas matanzas y crueldades en aquellas desventuradas gentes, con las cuales se han señalado como los otros y más que otros, porque han tenido más lugar, por estar más lejos de España” (154).

de la tierra y descendían de los cielos en el recinto del *Hain*, al que ningún hombre podía entrar, y ni siquiera aproximarse [...].

Un día, unos hombres [...] se acercaron al *Hain* para espiar y lograron sorprender a uno de los “espíritus” en el acto de disfrazarse. Era uno llamado *Matan*. Se dieron cuenta enseguida de que todos los “espíritus” no eran sino mujeres disfrazadas. Descubierta la verdad, *Sit* silbó para alertar a los demás hombres. La mujer que iba a representar a *Matan* fue aniquilada allí mismo [...]. Desde el interior del *Hain*, las demás mujeres oyeron el silbido y enseguida apagaron el fuego sagrado [...].

El marido de Luna, exasperado por esta revelación, empujó a su mujer al fuego del *Hain*. Ella logró escaparse al cielo, pero no sin que antes su cuñado, el Viento, [...] la arrojara al fuego. Con el rostro quemado y sintiendo una cólera sin límites, jamás ha dejado de odiar a los hombres. Cuando abandonó la tierra, convirtiéndose en la Luna, su marido se transformó en el Sol y desde entonces la persigue por el cielo, intentando atraparla, sin que hasta ahora lo haya conseguido [...].

Fue el Sol el que enseñó a los hombres a castigar a sus mujeres, aunque él no pudo matar a la suya. Luna fue la única mujer del *Hain* femenino que logró salvarse [...]. Los hombres se encolerizaron y tomaron el *Hain* por asalto y masacraron a todas las mujeres [...]. Los hombres *hóowin* mataron a todas las mujeres y también a las jóvenes iniciadas, pues estas conocían ya el secreto del *Hain* (105-106).

Pero la aportación más importante del trabajo de Anne Chapman es la recolección de los cantos chamánicos y de iniciación de la anciana chamana Lola Kiepja. A ellos, a su descripción y a su reconstrucción parcial les corresponden dos capítulos de *Fin de un mundo*, “Cantos *selknam*: chamánicos y de duelo” (157-194), y “Cantos *selknam* de la gran ceremonia del *Hain*” (195-241). Las grabaciones de esos cantos rituales se reunieron en un álbum compuesto en dos volúmenes en cuatro discos: *Cantos selknam de Tierra del Fuego* (1972-1977). La versión electrónica puede escucharse en la página de Internet “Memoria chilena”: “Rito, chamanismo y música *selknam*”.

Lola Kiepja fue, como se dijo, “la última chamán *selknam*”. *Alaken*, su abuelo materno, tenía fama de “gran profeta” (34). Ella “había heredado su poder de un tío materno, cuyo espíritu llegó a ella a través de un sueño” (21):

Su madre y algunos tíos maternos, chamanes, la preparaban para que fuese *xo'on*. Una noche, hacia 1926, soñó que el espíritu de uno de esos tíos la visitaba y le transmitía su poder mediante un canto. En su sueño, el espíritu volaba sobre el lago, buscándola y cantando: “¿Dónde estás, hija mía?”. Ella repitió esta frase y despertó. En ese preciso momento, el espíritu de su tío la penetró “como el filo de un cuchillo” (26-27).

Lola habitaba una reserva a orillas del lago Fagnano, de lado argentino de la Isla Grande, en Tierra del Fuego. Anne Chapman grabó muchos cantos y lamentos de Lola en 1964, en el pueblo de Río Grande, pero técnicamente los registros eran deficientes, así que, al volver a París, el musicólogo Gilbert Rouget, autor de *La musique et la trance* (1980),⁴ le sugirió volver a la Tierra del Fuego a registrar otras grabaciones:

Mi problema principal fue el idioma. El español de Lola, aunque adecuado a sus necesidades diarias, era rudimentario [...]. El único lugar donde podía trabajar con ella era la reserva indígena, y allí no me era posible llevar a otro *selknam* como intérprete. Me resultaba muy difícil el aprendizaje de la lengua *selknam*, porque Lola solamente podía traducir al español palabras aisladas. Además, el *selknam* es un idioma de fonemas tonales y glotales. Cuando yo me empeñaba en pronunciar bien una palabra, Lola fruncía el entrecejo y, mirando mi boca, movía sus labios lentamente, como si pronunciara cada sílaba, pero sin emitir un sonido (*Fin de un mundo*: 27).

“Le encantaba”, cuenta Anne Chapman, “grabar su voz en *la máquina*”, como llamaba a la grabadora. Le encantaba cantar los viejos mitos: “Uno de los cantos que más nos gustaba era el del Viejo Guanaco: *Ra, ra, ra, ra, ra*, cantaba Lola, imitando al *marré*, al viejo guanaco” (31). Sus interacciones con “la máquina” tenían algo de mítico y una intensa “carga” afectiva:

Invariablemente, Lola insistía en que yo rebobinara la cinta del grabador cuando ella terminaba de cantar, para escucharse. Solía reír y comentar:

⁴ Gilbert Rouget es autor de otro trabajo inasequible: “Transcrire où Décrire?. Chant Soudanais et Chant Fuégien”.

“Úlichen” (‘lindo’), al oírse. Empero, a veces estaba contrariada y decía: “¡Qué *yippen!*” (‘¡Qué feo’), y aunque a mí no me parecía tal, se empeñaba en que volviéramos a grabar el mismo canto [...]. Muchas veces me pedía que tocara las cintas de nuevo, por el solo placer de volver a oír los cantos. Había dos lamentos – uno dedicado a su madre y el otro a sus dos últimos hijos – que ella cantaba con tanta frecuencia, que yo no los grababa. Pero ella quería que yo los grabara cada vez y, si no lo hacía, se molestaba un poco.

Al ir a su casa por la mañana, a veces la veía parada en la puerta, esperándome. Al acercarme, exclamaba: “¡Encontré otro!” [...]. Había recordado un canto que había escuchado muchos años atrás; siempre recordaba también a quién había pertenecido aquel canto. Muy excitada, me pedía que me apurara en grabar el canto antes de que desapareciera de su memoria. Una vez grabado, rebobinaba la cinta y lo escuchábamos, complacidas. No siempre quería volver a cantar algún canto que yo le pedía. Se reía preguntándome por qué grabarlo de nuevo si era feo. Otras veces parecía comprender que su voz y los cantos estaban siendo conservados más allá de su muerte (31).

A decir verdad, la búsqueda íntegra de Chapman tiene la carga del afecto y la amistad de Lola Kiepja. La intimidad de ambas mujeres –la antropóloga confiesa que, al finalizar su estadía, “Lola pensaba que comprendía el *selknam* mejor de lo que sucedía en realidad” – nos emociona:

A veces se aburría. También se reía de mi empeño, sobre todo cuando quería grabar sus imitaciones de pájaros [...]. Lo que realmente disfrutaba eran los cantos. Cuando cantaba los cantos del *Hain* [...], se acompañaba haciendo pantomima de los pasos del baile y de los gestos del espíritu [...]. Un espíritu llamado *Shoort* atemorizaba a las mujeres con su sola aparición [...]. Mientras Lola imitaba su paso corto y amenazador, me daba suaves estocadas con su bastón en las costillas y, medio en broma, medio en serio, decía: “*Shoort* era muy mañoso con las mujeres” (*Fin de un mundo*: 32-33).

Los dos capítulos consagrados a los cantos rituales de los *selknam* ofrecen gran cantidad de informaciones, indicios y señales, de las poé-

ticas chamánicas —esa otra *cantidad hechizada*.⁵ Los cantos recogidos por Chapman son, dice, la expresión de un pueblo que vivía exclusivamente de la caza, la recolección y la pesca, y representan, como manifestaciones paleolíticas, “la música más antigua que se conoce”: “la tradición más arcaica de la humanidad” (157). El primero que los registró fue el coronel Charles Wellington Furlong, en 1907-1908, usando cilindros Edison, en lo que fue una de las más tempranas experiencias de grabación realizadas con un pueblo primitivo:

El etnólogo Martin Gusinde también hizo una serie de registros en 1923, para lo cual también usaron cilindros, cuando todavía vivían alrededor de 279 indígenas *selknam*. Se depositaron en el archivo del Museo Etnográfico de Berlín y fueron analizados, junto con las grabaciones del coronel Furlong, por Erich M. von Hornbostel. Estos análisis revisten un valor incalculable para la comprensión de esa música (157-158).⁶

En el capítulo dedicado a los “Cantos *selknam*: chamánicos y de duelo”, Chapman reúne sus traducciones y comentarios generales y particulares al primer volumen de los *Cantos selknam de Tierra del Fuego*. Ahí apunta, por ejemplo, que pocas mujeres alcanzaban poderes chamánicos plenos y que, si bien esos poderes y los cantos se heredaban por la línea paterna, la madre de Lola había sido chamana y sus cantos habían pertenecido a chamanes de la línea materna. “La mayoría de los cantos chamánicos, como asimismo los lamentos, eran posesión de un individuo”, ya fuese que se transmitieran en herencia o que los compusiera el poseedor: “nadie estaba autorizado, por tradición, a cantar sin permiso los cantos de otra persona”. Por eso, dice, “no debe sorprender que Lola Kiepja fuese tan minuciosa al precisar la identidad de los propietarios de los cantos” (165).

⁵ Me refiero, metafóricamente, al título de una obra del poeta cubano José Lezama Lima: *La cantidad hechizada*.

⁶ Más adelante volveré a los análisis del etnomusicólogo austriaco Erich Moritz von Hornbostel: “*Fuegian Songs*” y “*The Music of the Fuegians*”, que estudian algunos criterios técnicos de los cantos chamánicos fueguinos. Sus estudios sobre la percepción tonal y sus métodos de grabación en el terreno son pioneros en el campo de la etnomusicología.

Los chamanes no solo curaban: también podían provocar enfermedades mortales. Tenían contacto con los cuatro “cielos” del universo *selknam* y, aunque su poder era impotente contra las enfermedades traídas por los blancos, se ocupaban de la caza y la guerra, de despejar la atmósfera y de atraer a las ballenas en tiempos de hambrunas (159 y 162). Antes de comenzar su cántico, el chamán se pintaba el rostro con arcilla roja y blanca y se ponía una *vincha* de cuero de guanaco:

El poder sobrenatural le sobrevenía cuando lo poseía su espíritu (*wáiuwin*), y esto solo era posible cuando estaba en trance. El estado de trance parece haber sido inducido por autohipnosis, cosa que lograba al concentrar sus energías en el cántico. Cantaba hasta que ciertas alteraciones de la voz le indicaban que su *wáiuwin* había tomado posesión de él. Entonces, el cantar y los movimientos corporales se volvían automáticos [...]. A un chamán maduro y experimentado le tomaba de 30 a 40 minutos entrar en ese estado mental [...]. No utilizaban ningún estimulante. Los *selknam* no conocían el tabaco ni los derivados de vegetales alucinógenos. En ciertos momentos de la sesión, el chamán comenzaba a saltar, golpeando el suelo con los pies y aun con los puños. Sacudía su capa de piel para crear mayor excitación o como forma de acompañamiento. Pero esta tensión extrema no duraba todo el periodo del trance. En una sesión de curación [...], tenía que prestarle atención a la persona enferma, aun estando en trance (168).

Como lo que aquí nos interesa más son los cantos chamánicos y su *performance* poética, el ritual y el trance, transcribo una descripción de Gusinde copiada, a su vez, por Anne Chapman:

Cuando canta su melodía, [el chamán] está sentado en su lecho, con las piernas recogidas y el cuerpo inclinado hacia adelante. El cuerpo se mueve a guisa de péndulo de un lado a otro, lentamente. Los ojos orientados hacia abajo permanecen fijos en el mismo punto y los brazos cuelgan libremente. Este comportamiento, que se establece durante el cantar y el soñar, unido a una ejercitación en la concentración de todas las fuerzas anímicas, es suficiente para producir el estado sugestivo del *xo'on* (168).

Chapman describe, también, las “competencias entre chamanes” —*kash-wáiuwin-jir*—, en las que un chamán con experiencia desafiaba a otro joven

poniendo a prueba su poder, su facultad de alcanzar y prolongar el trance y los conocimientos mitológicos que incorporaban a sus cantos:

Mientras competían durante el trance, el espíritu del chamán intentaba emprender largos viajes a las míticas cordilleras que estaban vinculadas con cada uno de los cuatro “cielos” [...]. Si conseguía atravesar un mar embravecido, único acceso a tal cordillera, el espíritu pugnaba por escalar su abrupta y resbalosa ladera (170).

Algo semejante sucedía con el rito *peshere*, de origen *haush*, consistente en pisar brasas (170), o la “prueba de la flecha” —“la más poderosa” de todas las pruebas chamánicas, de acuerdo con un informante (171). Finalmente, Chapman describe los ritos funerarios ofrecidos al chamán:

Cuando moría un cazador renombrado o un chamán, era una práctica común encender una gran fogata en su tierra natal, su *haruwen*. El objeto era mostrar, me contaron, que también la tierra estaba de duelo [...]. Puede que hayan sido estos los fuegos que Magallanes avistó mientras se abría paso por el estrecho, en 1520 (176).

El capítulo titulado “Cantos *selknam* de la gran ceremonia del *Hain*” remite, por su parte, al segundo volumen de los *Cantos selknam de Tierra del Fuego* —el álbum al que aludimos antes:

Cuarenta de los cantos que se presentan aquí pertenecen al *Hain*. Representan dos categorías sociales de la música del ritual *Hain*. Los primeros veinticinco cantos están asociados a los espíritus, con las danzas y los juegos, y forman parte integral de la ceremonia. Algunos los cantaban hombres desde el interior de la choza ceremonial o en escena, aunque la mayoría eran cantados por mujeres desde el campamento. Los restantes quince cantos tenían su nombre especial: *k'meyu*. Los cantaban las madres de los jóvenes varones que eran iniciados durante la ceremonia. Todos estos cantos se transmitían de generación en generación, prácticamente sin cambios (195).

Ya relatamos, también, el mito que subyace a la ceremonia del *Hain*: el ritual femenino originario, la subversión masculina, su apropiación

del ritual y la matanza general de las mujeres. Chapman describe el gobierno cruel de las mujeres en ese tiempo mítico y el terror de *Xalpen*, un “espíritu-monstruo” salido de las entrañas de la tierra para ejecutar otra masacre, iniciática, ritual, dramática, teatral, en los cuerpos de los iniciados — los *klóketen*, los hijos de las mujeres selknam. El escenario del *Hain* era una choza cónica alzada en las cercanías del bosque, parecida a los *tipis* de pieles de los indios de las praderas de América del Norte. Según Gusinde, la choza ceremonial de 1923, que él contribuyó a levantar, tenía ocho metros de diámetro y seis de altura en su parte central. La altura de la entrada hacía posible salir y entrar a los participantes disfrazados con sus máscaras cónicas. La entrada del *Hain* daba al oriente y estaba al filo de la arboleda; a occidente, había una pradera, un área abierta que servía de escenario. Una línea imaginaria — considerada peligrosa — lo cortaba de oriente a occidente, abriéndose una grieta o abismo que se hundía en lo profundo de la tierra. El fuego subterráneo surgía a través de esa hendidura, y los espíritus subían atravesándolo.

Es imposible describir en detalle las escenas y los protagonistas, los juegos, los disfraces, las danzas, las pinturas, las máscaras, los gestos y los cantos del *Hain*. Chapman escribió un libro entero — *Hain. Ceremonia de iniciación de los selknam de Tierra del Fuego* — dedicado a todos esos aspectos. Allí se expone — con mayor precisión que en las páginas de *Fin de un mundo*, en las que la antropóloga comenta los “Cantos selknam de la gran ceremonia del *Hain*” —, a partir de las versiones de Martin Gusinde, el etnólogo jesuita, del estanciero anglicano Lucas Bridges, de Juan Zenone, misionero salesiano, y de los indios y mestizos Lola Kiepeja, Ángela Loij, Esteban Ishtón y Federico Echeuline, Luis Garibaldi y Segundo Arteaga, aspectos tales como el de los mitos y el “secreto” del *Hain*; los organizadores principales (*Tenenesk*, *Halimink* y Gusinde) de la ceremonia celebrada en 1923, una de las últimas; el arte selknam de la pintura corporal y su vinculación con los espíritus; los siete *Shoort* como símbolos del Sol; *Olum*, “restaurador de la vida”; los *Hayílan*, “payasos eróticos”; *Hashé* y *Wakús*, “la pareja revoltosa”; *Wáash-Héuwan*, o el “zorro invisible”; las “escenas lascivas” de *Xalpen*; *Xalpen*, símbolo de la Luna; su muerte y nacimiento; *K'terrnen*, “el bebé de *Xalpen*”; *Halaháches*, “el payaso con cuernos”; *Matan*, “la bailarina”; *Koshménk*, “el cornudo”; *Kulan*, “la *femme terrible*”; *Ulen*, “el payaso elegante”; *Tanu*, “la enigmática”.

Y junto a ellos, el juego de los amantes jóvenes; los hombres y mujeres tratando de tumbarse; el juego de la venganza de las mujeres; la danza de *Kulpush* o del pingüino; la danza de la serpiente; el ritual fálico; el ritual para atraer el buen tiempo; la pantomima de los leones marinos y la parodia de los *klóketen*; el desfile *kewánix* o la danza de los cuerpos desnudos — la más amada por Gusinde, y en la que, según él, los *selknam* alcanzaban “su más alto grado de expresión artística” (*Hain*: 187).

Como hemos venido sugiriendo, uno de los aspectos más valiosos de las investigaciones de Chapman es la recopilación de los cantos de Lola Kiepja. Ya vimos que un par de capítulos de *Fin de un mundo* recogen los apuntes discográficos — y algunas traducciones fragmentarias — de la edición grabada de los cantos: *Cantos selknam de Tierra del Fuego*. Sin embargo, un punto débil del trabajo es la ausencia de un análisis, ya no digamos poético — o *etnopoético* —, tan poco común en las investigaciones etnográficas —, sino *etnomusical* de los cantos. La dificultad de lo primero parece evidente: la absoluta lejanía e inaccesibilidad de la lengua *selknam*; la escasez de formulaciones propiamente *etnopoéticas*; la marginación de los textos por parte de los *etnógrafos*; el hermetismo de la lengua poética y de la *performance* ritual, propio de los cantos chamánicos:

No fue posible dar cabida acá a todos los textos que se pudo grabar, por ser demasiado extensos. Las traducciones que siguen son incompletas y están sujetas a correcciones. Tal como se ha dicho más arriba, Lola murió cuatro meses después de haber realizado estas grabaciones. La traducción se efectuó al año siguiente, 1967, con Ángela Loij. Aunque hablaba el español y su lengua nativa, al no ser chamán, tuvo considerables dificultades para entender los textos de los cantos, sobre todo por las distorsiones vocálicas, el estilo y las palabras esotéricas (*Fin de un mundo*: 279, n. 9).

Chapman dice que Hornbostel, autor de dos trabajos eruditos sobre la música *selknam*, se equivocaba al sostener que los cantos fueguinos solo consistían en sílabas carentes de significado (278, n. 4). Pero ella misma aprovecha muy escasamente los resultados del trabajo de Hornbostel, aunque subraye la manera “peculiar” de cantar de los fueguinos y el “lenguaje esotérico” empleado por los chamanes, con su “distorsión considerable de los vocablos de uso corriente”; el uso de *criptónimos* como *ha'*, ‘arco’, “para significar el poder chamánico”, la supresión de

nombres de las personas muertas y el empleo ocasional de negaciones para significar afirmaciones (167).

Vale la pena acudir directamente a los estudios de Hornbostel para extraer los elementos que nos ayudarían a *imaginar* — y esto es todo lo que aspiramos a hacer en este trabajo — la etnopoética de los cantos chamánicos y de los cantos de iniciación *selknam*.⁷ Antes que nada, hay que decir que Hornbostel no conoció las grabaciones de Kiepjá y de Chapman, y su análisis se basa únicamente en los registros de Furlong y Gusinde. Así, señala que prácticamente todos los cantantes grabados eran varones y que “las mujeres *selknam* cantaban solo durante el festival de los *klóketen*” (1948: 63) —, no obstante haber dicho previamente que “las mujeres chamanes, como en algunos pueblos siberianos, no escaseaban”, y que usaban los mismos cantos, “para los mismos propósitos mágicos, que los *medicine men*” (1936: 359). Hornbostel plantea, en efecto, el problema mencionado antes de las “palabras sin sentido”, o mejor, de las “sílabas sin significado” — *meaningless syllables* —, sin pensar que esas palabras tendrían un significado “esotérico”, o puramente sonoro y material:

Todas las canciones fueguinas — como se ha comprobado, asimismo, en el caso de los *tehuelches* — carecen de palabras con sentido. Sin embargo, inalterablemente asociadas e impuestas por las melodías, esas sílabas sin significado deben ser consideradas como sobrevivencias de palabras originarias que, por una razón u otra, dejaron de entenderse, volviéndose, así, susceptibles a la distorsión. Un proceso como este [...] tiene lugar, en general, cuando los cantos mágicos o los conjuros o textos ceremoniales son adoptados por un pueblo extranjero cuya lengua no se comprende (1936: 360 y n. 17).

Y el mismo problema, la misma sospecha, se le plantean al estudioso unos años después:

Con los fueguinos, ni siquiera podemos apoyarnos en los textos de las canciones: están compuestos, sin excepción, de “sílabas sin significado”

⁷ En las páginas que siguen, para facilitar la referencia a los textos de Hornbostel, me limito a señalar sus fechas: “Fuegian Songs” (1936); “The Music of The Fuegians” (1948). La traducción de los fragmentos citados es mía.

[*meaningless syllables*]. Pero ahí, nuevamente, podríamos plantearnos la pregunta: ¿carecían de significación desde el principio o es que, más bien, perdieron su significación? (1948: 83).

Pero, ¿por qué esas “sílabas sin significado” permanecen inalterables en cada ejecución:

Sobre todo, uno esperaría que esas vocalizaciones sin significado se dejaran al gusto del cantor, para cambiarse a voluntad de cantor a cantor y de una ocasión a otra. En realidad, lo contrario es lo cierto: los textos “sin significado” se preservan intactos y se imponen junto con la melodía, ¡como si tuvieran sentido! (1948: 83).

Contra lo que se pudiera pensar, escribe Hornbostel, en las “culturas primitivas” el texto tiene mayor importancia que la melodía: dentro de ciertos límites de la formación y el estilo local, son las melodías las que más cambian; es el ritmo el que se adapta al texto; no es la melodía, sino el texto, el que define el género. Por el contrario, hay muchas pruebas de que el significado de los textos puede irse volviendo obsoleto: “muchas veces, un pueblo se apropia las canciones de otros pueblos vecinos y estas siguen existiendo aunque la lengua no sea comprendida”. Un famoso etnógrafo encontró cantos “sin significado” – *meaningless songs* – en la tribu australiana de los narrinyeri y veinte años después, trabajando en otra tribu australiana, halló el texto original, y comprensible, de aquellos cantos “sin sentido” (1948: 83-84). ¿Residuos de un antiguo “lenguaje ceremonial”?:

Así, en todos los casos de cantos “sin significado”, sería más probable suponer que su significado ya no existe que suponer que no existe todavía, particularmente cuando – como sucede con los fueguinos, y lo mismo pasa con los *tehuelches* – todos los textos de los cantos son incomprensibles, de principio a fin. Las vocalizaciones que realmente carecen de significado se limitan casi siempre a ciertos tipos especiales (1948: 84).

Queda abierto el problema de las “palabras sin significación” en la etnopoética selknam. Si, como sugiere Anne Chapman, son los límites de su saber –y del saber de sus informantes–; si el hermetismo y el

carácter críptico o esotérico de la lengua de los cantos; si la ignorancia del lenguaje ritual, gestual, visual, sonoro, de esas expresiones “primitivas” — que, casualmente, entroncan con las expresiones vanguardistas del siglo XX —; si su sugerencia es correcta, entonces la hipótesis de Hornbostel sobre esas sílabas y cantos “sin significado”, pese a la fuerza utópica que la recorre — con la nostalgia de esa lengua perdida que resonaría aún en esos cantos rituales indios — caería en un descenso semejante al de las gamas tonales y las intensidades fueguinas. Y es que, desde el punto de vista de las poéticas de las vanguardias *antiguas* o recientes — del *Teatro de la Crueldad* de Artaud a la etnopoética de Rothenberg —, lo que hay, precisamente, son palabras *sin significación*, alquimia, imágenes libres, gestos y palabras hechas de materias y sonidos.

Pero volvamos a los trabajos de Hornbostel, aunque sea para vislumbrar — o adivinar con los oídos — las raíces sonoras que nutren los cantos de Lola Kiepja. “La manera de cantar”, apunta Hornbostel, “es decisiva en la impresión general que se produce en el oyente” (1948: 66). Se trata de una “manera de cantar” que será fácilmente percibida al escuchar cantar a los indios — o discos con sus voces —, y sin embargo, dice el erudito, “es casi imposible analizar la impresión inmediata y transmitirle a alguien más una idea clara sin enumerar sus elementos”. Pero ¿cuáles son estos?:

Podemos describir el canto indio con adjetivos como enfático, patético, grave, solemne, impresionante, digno, pesado, severo [...]. Entre los rasgos causantes de una impresión como esta se encuentran los acentos fuertes, incrementados a menudo por una expiración audible [...]; una tendencia a conectar las notas con un *portato* y a dividir las notas alargadas por medio de pulsaciones; un tiempo moderado o hasta lento, pero que se mantiene constante a través de todo el canto (1936: 361).

Otro elemento típico de la música selknam es, dice Hornbostel, el “sentimiento rítmico”, the *rythmic feeling*, que contrasta fuertemente con el nuestro. El ritmo indio carece de anacrusa, de *upbeat*, es trocaico y descendente, mientras que el nuestro es “yámbico y ascendente: comienza con un acento fuerte — en general acortado y seguido de una pausa respiratoria que hace disminuir su fuerza — y luego cae, en una serie de

acentos que parece que van retrocediendo” (1936: 362). O al modo de una corriente que desciende, chocando con los hábitos de nuestros oídos y “exigiendo un cambio de actitud de nuestra parte para poderse captar correctamente” (1948: 76). Este es, según Hornbostel, el ritmo que prevalece en la música de Tierra del Fuego —“y en realidad, en cualquier música india de Norte o Sudamérica”. Pero eso no es todo. Arraigada, como está, profundamente, en las conductas motoras nativas, “reaparece en el movimiento más corriente de la danza india”:

Un pie, tras dar un paso amplio hacia un lado, golpea el suelo. El otro pie lo sigue y golpea el suelo, aunque menos fuertemente, cerca del primero. Un breve descanso se llena golpeando el suelo con los pies, y luego el movimiento se repite (1936: 362).

“Es más fácil entender el canto”, escribe Hornbostel, “como una *danza de garganta*”. En su origen, el canto era solo una parte del movimiento del cuerpo: “es el cambio que se produce al alzar y bajar los miembros, al tensar y relajar los músculos”, añade el investigador, “lo que separa a los fenómenos sonoros que acompañan esos movimientos”. Así surgen los *cantos*, señala, y “así surgen los *motivos rítmicos*, afirmándose y regularizándose a través de la repetición” (1948: 74).

Esta interpolación sobre la danza se asocia a la “psicología del gesto” —y del *ritmo* y los “mecanismos verbomotores” — que en esos años investigaba el antropólogo jesuita Marcel Jousse:

Los rasgos de esos motivos rítmicos tienen que estar en armonía con la conducta motora general de la raza. Esos rasgos, con sus profundas raíces psicológicas, son tan fáciles de reconocer cuando se observa al individuo en movimiento como cuando se escuchan sus cantos. Pero casi es imposible describirlos con palabras (1948: 74).

Otra característica de los cantos fueguinos es lo que Hornbostel llama la “estrechez”. El esqueleto de la estructura melódica —sus motivos, y a veces el canto entero— está formado por un par de notas a una distancia que raramente sobrepasa la de un tono completo, y que muchas veces se confina a un semitono o menos, o es un mero resultado de las fluctuaciones o “aligeramientos” de un solo tono. No sería difícil considerar,

incluso, las melodías compuestas por dos tonos como fluctuaciones de un tono único –simplificándose así, radicalmente, como en algunas experiencias sonoras contemporáneas, agregamos nosotros, el aspecto melódico de la composición. En muchas melodías bitonales, el centro de gravedad cae en uno de los tonos en la primera parte y recae en el otro tono en la segunda –del más fuerte al más débil–, desplazándose en dirección descendente y provocando que la nota más baja se vuelva la más alta en la repetición. Ambas partes de esa línea melódica se asemejan mucho y, a veces, no son sino variantes de un motivo único. Hornbostel va a deducir de su análisis que la supuesta “estrechez de conciencia” que solía atribuirse a los cantos indios desde un punto de vista psicológico es una falacia o una aproximación limitada, siendo, en cambio, la “estrechez” o simplicidad melódica un valor creativo de la música fueguina.⁸ Es lo que sucede en el ejemplo mencionado: la tonalidad de la primera parte no es dejada simplemente atrás en la segunda parte, sino que sus efectos tardíos en la conciencia del cantor lo fuerzan a adaptar la tonalidad de la segunda parte para lograr que ambas se integren en un todo. Y a eso se agrega una “entonación fluctuante” que define a los cantos fueguinos, transformando la relación funcional de los tonos e incluso invirtiéndola en el interior de la misma melodía, lo que hace imposible decidir qué tono podría considerarse tónico en la melodía completa. Hay en esta “estrechez” típica de los cantos fueguinos una *labilidad* que nos fuerza a transcribir, con una sola nota, registros similares –y que, a veces, no lo son sino aparentemente (1936: 362; 1948: 68-72). Es lo que hace exclamar a Hornbostel: “¡un logro bastante impresionante para la ‘conciencia estrecha’ de un primitivo!”.

En última instancia, la música selknam escaparía a la “estrechez primitiva” típica de las tribus canoeras, aunque muestre rastros de ella, y se acerca al “modelo indio” (*the Indian type*):

Una melodía india comienza en la nota más alta, con fuerza extrema; desciende desplazando el motivo peldaño a peldaño –de ahí que se llame a este tipo “melodía escalonada”–, decreciendo al mismo tiempo

⁸ Hornbostel usa la misma palabra en esos dos sentidos divergentes: *narrowness* y *narrowness of conscience*.

en volumen, y desaparece finalmente en la nota más baja, que en algunos casos está dos octavas por debajo del registro inicial. El segundo verso repite al primero, comenzando en la segunda nota más alta, y así consecutivamente, reduciéndose el último verso a pulsaciones de la nota más baja. Es una forma aproximada a esta la que hallamos en los cantos *selknam* (1936: 363).

Este es el estilo, según Hornbostel, que “prevalece entre los indios de las dos Américas”, incluyendo a los esquimales y a los groenlandeses, así como a las tribus siberianas emparentadas, somática y culturalmente, con los indios (1936: 363). Un parentesco que podría extenderse a otro elemento típico —el que mejor los caracteriza, como escribe Hornbostel— de los cantos *selknam*:

La intensidad de esta manera de cantar encaja perfectamente con las prácticas mágicas de los chamanes, así que es tentadora la conjetura de que se originó con el chamanismo y se extendió por todo el norte de Asia y por todo el continente americano junto con el mismo. Sin embargo, muchas objeciones se alzan contra esta hipótesis (1948: 91).

Queda por revisar solamente la presencia, o la ausencia, de instrumentos musicales en los cantos chamánicos e iniciáticos *selknam*. El hecho de que, en las “culturas realmente primitivas” no existan prácticamente los instrumentos sonoros abre muchos —y muy extraños— paralelismos:

La aseveración, por parte de la mayoría de los autores, de que los fueguinos carecían por completo de instrumentos musicales es engañosa, en la medida en que el etnólogo tiene que considerar no solo toda clase de implementos que sirvan para hacer sonidos o melodías, sino todo aquello por medio de lo cual pueda producirse algún tipo de ruido intencionalmente. Y observadores más recientes han registrado muchos de esos artefactos sonoros, aunque su rango sea, por supuesto, limitado a lo que podríamos esperar dentro de una cultura primitiva como esa (1948: 87).

El caso mejor conocido es la costumbre de los *selknam* de soplar dentro de la tráquea de un pato salvaje, o *guanaco*, muerto recientemente. Se sabe también que las mujeres yámana baten el suelo con pares de palos

gruesos (que pueden ser sustituidos por remos) durante la danza de la muerte —recurso rítmico y sonoro similar al de las mujeres gao, del océano Índico, que aplanan el suelo con un pedazo de madera o una lanzadera, para acompañar su canto al ver a los muertos, o al de las madres kurnai, del sur de Australia, que baten el suelo con un palo de yuca, en una ceremonia que precede a la iniciación de sus hijos, que es otra muerte simbólica. Pero es, asimismo, el caso de otra ceremonia iniciática, el *Hain* de los selknam, en cuyo transcurso la tierra es golpeada por las mujeres con cueros enrollados de guanaco —de foca entre los yámana—, en medio de gritos terribles, para anunciar el surgimiento de la colérica y rabiosa *Xalpen*, espíritu lascivo de la muerte. Y otra vez, el mismo instrumento es empleado por las mujeres del sureste de Australia, aunque ellas lo usen al modo de un tambor y sean los hombres los que baten el suelo, o pequeños montículos de tierra, con tiras de corteza, a falta de cueros de guanaco (1948: 87-88).

Otros medios acústicos son empleados por los hombres selknam para mostrar la furia de los demonios en el *Hain*: golpean con los puños la tierra de la choza ceremonial, como si fuera un instrumento de percusión, y gritan ahuecando las manos como un tubo, inclinándose hacia el suelo, a la manera de los australianos, que hablan y aúllan en tubos de madera para distorsionar su voz:

No solo en esta función mimética, sino también en su efecto hipnótico —como en el ritual *peshere* [un rito chamánico de los *haushi*]—, la voz se apoya en ruidos artificiales. Los médicos-brujos de los *selknam* sustituyen las sonajas habituales en tribus indias de cultura más elevada por una agitación vigorosa de sus mantos de piel, en un crujido que acrecienta la excitación causada por la danza y el canto (1948: 89).

Y si chamanes fueguinos y australianos comparten, como los de muchas otras regiones,⁹ la creencia en que sus cantos y conjuros les fueron

⁹ Como iba a demostrarlo Mircea Eliade en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, una obra escrita en los años cuarenta y publicada en 1951. Véase, en el libro de Álvaro Estrada, el precioso relato de María Sabina, sobre la revelación de su saber chamánico.

revelados en sueños, por la mediación de un espíritu o de alguno de sus parientes difuntos, los chamanes de ambos pueblos comparten, con la misma energía, unas mismas prácticas adivinatorias que suponían que los espíritus — “hablando con voces muy curiosas” — soplaban sus profecías al oído del chamán, empleando como vehículo su boca y revelándoles a los hombres de la tribu lo que sucedía en territorios lejanos o cuándo iba a encallar una ballena en la playa. En cuanto a los rituales de iniciación, concluye Hornbostel, los fueguinos y los indios del sureste de Australia también compartían algunas prácticas, como en el caso de las danzas y pantomimas que imitaban los gestos, los cantos y los gritos de los pájaros y animales totémicos. Desafortunadamente, no se hicieron registros discográficos de los cantos de Australia del Sur “antes de que la cortina cayera para siempre en la historia de esos nativos” (1936: 366).

Pero volvamos a los cantos chamánicos y de iniciación recogidos por Anne Chapman en sus dos libros — *Fin de un mundo* y *Hain*. Ya dijimos que, a nuestro juicio, el aspecto más valioso de estas obras radica, justamente, en las grabaciones de los cantos, que constituyen, sin duda, un tesoro, una iluminación inesperada, una increíble sobrevivencia de la arcaica poesía americana. Y sin embargo, dijimos, a pesar de los comentarios añadidos por Chapman a la edición de los cuatro discos de música selknam — *Cantos selknam de Tierra del Fuego* —, queda la impresión de que esa gran reunión de materiales y la información compilada en torno de ellos podrían llevarse más allá y servir de punto de partida a investigaciones más amplias sobre las poéticas chamánicas, a través de una revisión profunda y de la reincorporación de esos cantos a la tradición poética americana.

Ya hemos enumerado las dificultades que se presentan para realizar un trabajo como ese. Y a las dificultades hay que añadir mis limitaciones personales, que me impiden emprenderlo —o que, por lo menos, me obligan a abordarlo de esta manera *limitada*. Si me arriesgo a hacerlo, es porque lo considero un comienzo. Y comienzo por rendirle un homenaje al admirable esfuerzo de Anne Chapman y a la memoria fascinante de Lola Kiepja —la antropóloga y la chamana selknam. No he podido sino limitarme, por una parte, a revisar las obras publicadas por la primera, con una intención deliberada de buscar en ellas las raíces o las fuentes de los cantos, la atmósfera espacial y simbólica filtrada en ellos, los modos

de articularlos y los rituales con que se integran, la lengua esotérica o híbrida en que se expresan. Todo ello, a partir de la información extraída de la obra de Anne Chapman (y, marginalmente, de los estudios eruditos de Erich von Hornbostel). Pero, por otra parte, he querido limitarme también a *editar* los cantos transmitidos por Lola Kiepja, con la inquietud o la sospecha de que hacía falta una disposición, un despliegue en el espacio — “todo sin otra novedad que un espaciamiento de la lectura”, escribía Mallarmé en el prefacio de *Un coup de dés* —, una *puesta en página* que apoyara sus valores sonoros, sus silencios, la alternancia de sus voces, sus elipsis, sus gestos, su errancia lingüística, su insignificancia, su fragmentariedad. Anne Chapman se limitó a transcribir solo algunos fragmentos de los cantos — de *algunos* de los cantos: los que Ángela Loij, su otra “informante”, le ayudó a traducir —, pero lo hizo en unas notas que no ocultan su carácter de información discográfica marginal, mezclando el texto de los cantos con su entramado contextual, y eso de una manera azarosa, desordenada, preciosa, que nos ha impulsado a *corregir* espaciando las palabras en la página conforme a un ritmo auditivo y visual, anotando al pie, diferenciando tipos, estructurando los fragmentos, aventurando modificaciones mínimas.

Resta hablar, únicamente, de las extraordinarias imágenes captadas por la “máquina” de Martin Gusinde entre los indios de Tierra del Fuego, y en especial durante la ceremonia del *Hain*. Nacido en Breslau, hoy Polonia, en el seno de una familia obrera, en 1886, llegó por primera vez a Tierra del Fuego en 1918 y volvió a visitarla otras tres veces en los siguientes cinco años. En su primera expedición, encaminado por un guía, viajó a caballo al otro lado del Río Grande, rumbo a la estancia Viamonte, donde vivían más de doscientas personas, entre los peones, sus familiares y el misionero italiano Juan Zenone. “Las veintisiete familias habitaban chozas hechas con madera de cajones, cubiertas con trapos y con techos de hojalata”, cuenta Gusinde en su obra: “si bien no estaban arraigados allí, constituían el grupo *selknam* más numeroso de la isla” (*Hain*: 61). Un par de meses después, Gusinde se enteró de la existencia de otro grupo *selknam* que vivía en la ribera del lago Fagnano, al sur de la Isla Grande, en un terreno cedido a los indios por su difícil acceso y por no ser apto en absoluto para la cría de ovejas. Allí conoció a *Haliminsk* y a *Tenenesk*, los dos “hechiceros” o chamanes que se encargarían

de dirigir la ceremonia del *Hain* años más tarde. Fue allí donde intentó convencer a los indios, por primera vez, de que sacarles una fotografía no podía causarles ningún daño.¹⁰ Y allí comenzaron a llamarlo *Menkachen* —“Cazador de sombras” (63).

En su tercera expedición, de enero a abril de 1922, volvió a encontrarse con *Tenenesk* en las orillas del lago Fagnano. El hechicero lo invitó a presenciar el ritual del *Hain* ese verano. Uno de sus hijos iba a ser iniciado como *klóketen*; un hijo de *Halimink* se había “graduado” en el *Hain* de 1920. Gusinde supo, más tarde, que el *Hain* de 1922 había durado seis meses. No pudo aceptar la invitación. Pero sabía que ningún europeo había observado la ceremonia de principio a fin. Así que al año siguiente volvió a cruzar la cordillera —“como de costumbre, a caballo” — y se hospedó en la choza de *Tenenesk*, cuya mujer le enseñó a preparar el “asado de carne de guanaco”: “todos los santos días, y semana tras semana”, escribe Gusinde en sus memorias, “no había otra cosa que el ineludible asado de guanaco, con agua fría extraída de un charco cercano, o en invierno, con un puñado de nieve” (*Hain*: 67). Pero los meses pasaban y la ceremonia se retrasaba. Todos parecían renuentes a celebrarla. Así que Gusinde ofreció darle a cada hombre que participara en el *Hain* un cordero cada tres días; un peso argentino a cada familia cada tres días; un paquete chico de tabaco a *Halimink*, cada tres días; un hacha de acero a *Halimink*, el brujo inconforme (*Hain*: 68-69). Así, la ceremonia del *Hain*, fotografiada en forma fascinante por Gusinde, fue un fruto de sus *done*s:

Aunque, en 1923, casi todos los hombres *selknam* eran trabajadores temporales en las estancias y se vestían como obreros [...], para participar en la ceremonia del *Hain* recurrieron a sus capas de guanaco [...]. La vida tradicional no había desaparecido del todo. La pasión por el *Hain* aún movilizaba a los *selknam*. Lo habían celebrado los años anteriores, y gracias a Gusinde, lo harían nuevamente ahora (*Hain*: 69).

¹⁰ En *El último confín de la tierra*, Lucas Bridges señala: “cuando aparecieron las primeras máquinas fotográficas en la tierra de los *onas*, a los indios, al principio, no les gustaba ser fotografiados; temían perder sus *mehn* para siempre, al ser transferidos a la película” (*Hain*: 233). Dos hermosas fotografías de Bridges (46 y 47), se incluyen en *Hain*: “Hombres haciendo muecas a las mujeres” y “La danza *kulpush*, llamada *Danza de la serpiente*” (1914).

Ya vimos que el grupo de *Tenenesk* —chamán que tuvo a su cargo la dirección del *Hain*— le había dado el nombre de *Menkachen*, que significa: “Cazador de sombras”. Sobre la etimología de este nombre, Chapman anota que las dos últimas sílabas, *achen*, significan ‘tomar’ u ‘obtener’, y la primera, *mehn*, quiere decir ‘imagen’, ‘figura’, ‘sombra’ (*Hain*: 232: n. 3). Y la sola visión de las fotografías de Gusinde — muchas veces expuestas, recientemente, en museos etnográficos y en muestras de “arte primitivo” — las señala, no solo como fruto extraño de una experiencia *límite* en el espacio y el tiempo, o expresamente en el *fin del mundo*, sino como otro registro increíble de un trabajo etnográfico que no retrocede ante el empleo de la tecnología para registrar los cantos y los ritos de esos hombres perseguidos por sus demonios — de esas mujeres contagiadas por la risa de los espíritus —, en cilindros fonográficos y placas fotográficas. Hay que hojear *Hain*, el libro de Chapman, para sentir el *poder* de esas imágenes. Un poder equivalente a la energía chamánica y a sus visiones de ultramundo. Un poder onírico y siniestro, análogo al que captan o *capturan* esas redes de los indios de las praderas norteamericanas, fabricadas para *cazar* los sueños. Un poder, por último, corporalizado, hecho materia viva en el cuerpo desnudo, contaminado, *degradado* y espiritualizado al entrar en contacto con las estrellas, pero también con la arcilla y el lodo, con los huesos de los animales y las pieles animales muertas, con las materias vegetales, verdes o secas o podridas. Un universo mítico se expresa en las pinturas, los cuerpos, los rituales, de los demonios y los espíritus del *Hain*: los *klóketen* (23 y 24), los *Shoort* (27-34), *Hashé* (35), *Kterrnen* (36-37), *Halaháches* (38), *Matan* (40), *Koshménk* (41-42), *Kulan* (43), *Ulen* (44), *Tanu* (45), los actores y danzantes de la danza *kulpush* (47), el ritual fálico (48-50) y la escena *kewánix* (51-55). Imágenes delirantes que habrían, quizá, fascinado a André Breton y a Paul Éluard al invocar, en un verso de *La Inmaculada Concepción*, a la Tierra del Fuego. Imágenes alucinantes que hubieran hecho que el poeta de *El matrimonio del Cielo y del Infierno* — William Blake — *se revolcara* en su tumba.

*

Quiero darle fin a este ensayo con un “apéndice” casi literario, capaz de recuperar las facultades cronísticas de Anne Chapman y que podría

llamarse, fundiendo dos títulos, *Fin de un Hain* (o *del Hain*). Es una edición fragmentaria del último capítulo de su segundo libro: "Después del *Hain*".

A fines de junio, Gusinde no se sentía bien. Tenía síntomas de escorbuto, además de anemia, y se dio cuenta de que tendría que dejar el Hain y partir cuanto antes en busca de atención médica. Estaba convencido de que la única forma de salir de allí, en medio del invierno, era cruzar la cordillera y llegar a la estancia Harberton, a orillas del canal Beagle. Allí podría descansar y seguramente encontrar un barco que lo llevara a la ciudad de Punta Arenas y a la salvación. Pero, ¿cruzar la cordillera a pie, en pleno invierno [...], estando tan débil?

Una tarde, a principios de julio, hizo saber a Tenenesk que deseaba verlo en su choza. Cuando llegó, a Gusinde le costó darse ánimos para decirle que tendría que irse muy pronto, y cruzando la cordillera. "Estás loco", replicó el viejo, negándose a discutir siquiera una propuesta tan absurda [...]: "ni siquiera un selknam ha cruzado la cordillera en invierno, y tú mucho menos que ellos podrás soportar ese esfuerzo. ¡Mira cómo está todo nevado! Quedáte con nosotros, y en la primavera podrás arriesgar ese camino tan peligroso".

Primer día, amanecer del 13 de julio. Gusinde dio una última mirada a la choza "indigente" donde había pasado tantos momentos inolvidables. Se despidió [...]. Cuando él y sus dos guías desaparecieron en el bosque cercano, resonaron las voces: "¡Ménkachen [el Cazador de sombras] se va!". A Gusinde se le había dado el apodo de Ménkachen en 1919, la primera vez que había intentado tomar fotografías del grupo de Ténenesk.

Segundo día [...]. A las 11 de la mañana se desató una tormenta. Siguieron por dos horas más, antes de acostarse bajo unos arbustos para pasar la noche [...]. Arreciaba la tormenta, y cuando Gusinde se despertó a causa del frío, se hallaba casi tapado con nieve [...].

Cuarto día [...]. Al salir del bosque tupido, tuvieron que subir la cuesta más empinada de toda la marcha. Gusinde se hallaba exhausto, débil, y sentía tanta hambre que apenas lograba seguir. Enormes masas de nieve se habían amontonado tapando los últimos árboles, de manera que caminaban por encima de ellos [...]. Tenían que alcanzar la cumbre cuanto antes, ya que no había dónde refugiarse, ni tampoco leña. Finalmente, llegaron a la cumbre más alta de esta

parte de la cordillera, que dividía al Atlántico, hacia el norte, del Pacífico, hacia el sur. Los vientos habían barrido toda la nieve de la superficie, dejando un piso de hielo. Ahora los golpeaba el viento sur – el más violento, pues se origina en el Antártico – [...]: “Los latigazos del huracán nos castigaban sin piedad. Varias veces caí, y al rato ya no pude abrir los ojos. A los cinco minutos, trastabillé y caí inconsciente contra un montículo de nieve”. Toin y Hotex, todavía conscientes, optaron por una táctica de salvamento muy arriesgada[...]. Toin se dio cuenta de que tenían que protegerse contra el viento glacial. Levantaron a Gusinde y lo tiraron al abismo, unos cuarenta metros abajo. Inmediatamente, saltaron a su lado, y lo cargaron cuesta abajo. El descenso duró casi una hora, hasta que llegaron al lindero del bosque. Allí pudieron encender un fuego.

Los tres estuvieron de acuerdo en jamás volver a cruzar la cordillera en invierno. Fue entonces que Toin le dijo a Gusinde: muy seriamente: “Tenenesk nos lo advirtió. Él es un gran xo'on y sabía que nos iba a sorprender esa tempestad. ¡Nunca hubiera sido tan audaz si yo hubiera anticipado ese peligro!”. Puede ser que a Gusinde lo haya impresionado más este comentario de Toin que su propio recuerdo de las tormentas de nieve: “Nunca olvidaré que el valiente Toin me arrancó de las heladas garras de la muerte por congelación”.

El Hain terminó hacia fines de septiembre, de manera que, en total, había durado más de cuatro meses. Pero al año siguiente se abatió sobre ellos una gran calamidad, una epidemia de sarampión. Durante el invierno, fallecieron Tenenesk, su esposa Kauskia y muchos otros. Lucas Bridges relató una parte de esta triste historia: “Los onas quizás hubieran podido sobrevivir si no hubiera sido por dos epidemias de sarampión que devastaron la tierra de los onas [...] y aniquilaron más del setenta por ciento de lo que había quedado de la tribu. La primera plaga fue traída [...] a Río Grande por una familia de blancos. Cuando Will [hermano de Lucas], que pasaba mucho tiempo en Viamonte, se dio cuenta de que era una epidemia de sarampión, les aconsejó a los onas dispersarse para salvar la vida y refugiarse en los bosques como antaño, rompiendo toda comunicación con su propia gente”.

Recuerdo las palabras de Lola Kiepja:

Muertos – muertos – muertos.

¿Cuántos muertos?

No sirve el koliot-xo'n.

El cementerio está lleno.

Tanta gente murió.
 Todos los días, todo el día muertos vienen,
 vienen en camiones llenos de muertos:
 mujeres, chicos.
 Todos murieron de koliol-kwakl:
 chiquitos juntos con sus mamás, pobrecitos.
 Sufren.
 Señoritas, mujeres grandes no casadas todavía,
 muchachos jóvenes.
 El cementerio es grande.¹¹

[...]

Que yo sepa, el último Hain tuvo lugar cerca del lago Deseado, alrededor de 1933. Un hombre llamado Chaplé lo organizó y lo dirigió [...]. Había sido klóketen a principios de siglo, cuando asistió Lucas Bridges a la ceremonia [...]. Ángela Loij recordaba a Chaplé como un hombre bueno que había trabajado “como un tigre” en la estancia Viamonte.

Bibliografía citada

- BRETON, André y Paul ÉLUARD, 1972. *La Inmaculada Concepción*. Trad. Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- CHAPMAN, Anne, 2008. *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*. Fotografías: Martin Gusinde y Anne Chapman. Buenos Aires: Zagier & Urruty.
- _____, 2008. *Hain. Ceremonia de iniciación de los selknam de Tierra del Fuego*. Fotografías: Martin Gusinde y Anne Chapman. Buenos Aires: Zagier & Urruty.

¹¹ También aquí he “puesto en página” el testimonio de Lola Kiepja, obediendo a su impulso interno —que es el de un poema (el de una elegía del fin, como en el *icnocuicatl* de Tlatelolco). Cf. el *Relato de la conquista por un autor anónimo de Tlateloco*: 178-179). *koliot-xo'n*: ‘médico blanco’; *koliol-kwakl*: ‘enfermedad de los blancos’.

- ELIADE, Mircea, 2001. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE.
- ESTRADA, Álvaro, 1977. *María Sabina, la sabia de los hongos*. México: Siglo XXI.
- JOUSSE, Marcel, 1974. *Anthropologie du geste*, ed. Gabrielle Baron. París: Gallimard.
- LAS CASAS, Bartolomé de, 1999. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. Consuelo Varela. Madrid: Castalia.
- LEZAMA LIMA, José, 1971. *Introducción a los vasos órficos [Las eras imaginarias. La cantidad hechizada]*. Barcelona: Barral.
- MALLARMÉ, Stéphane, 1998. *Un tiro de dados. Un coup de dés* [versión bilingüe], pról. Stéphane Mallarmé, trad. Jaime Moreno Villarreal. México: Taller Ditoria.
- Memoria chilena: "Rito, chamanismo y música selknam. Los sonidos del fin del mundo"*. [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=rito,chamanismoymusicaselknam].
- Relato de la conquista por un autor anónimo de Tlatelolco*, 1981. Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. 4, ed. y trad. Ángel María Garibay. México: Porrúa; 167-185.
- ROUGET, Gilbert, 1970. "Transcrire où Décrire? Chant Soudanais et Chant Fuégien". *Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, ed. Jean Poullion y Pierre Maranda. La Haya: Mouton.
- _____, 1980. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, pról. Michel Leiris. París: Gallimard.
- VON HORNBOSTEL, Erich M., 1936. "Fuegian Songs". *American Anthropologist* 38-3 (julio-septiembre): 357-367.
- _____, 1948. "The Music of the Fuegians". *Ethnos* 13, 3-4: 61-97.