

Chamanismo y montaje: las “noches del yagé”

Shamanism and staging: the “nights of yagé”

Enrique Flores

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

adugobiri@gmail.com

Resumen: La obra de Michael Taussig, y muy especialmente su libro *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*, ofrece una útil e interesante —y hasta insólita— aportación a los métodos de percepción, recopilación, interpretación y representación de la investigación etnológica y etnopoética. Su visión del chamanismo en el entramado colonial, su compleja y radical reflexión sobre el terror y la curación, su planteamiento del montaje como método alternativo y crítico de conocimiento en ruptura con los “rituales académicos”, su implícita incorporación de las técnicas dramatúrgicas de Antonin Artaud y Bertolt Brecht —a través de Walter Benjamin y su ensayo sobre el Trauerspiel alemán—, su análisis de la sesión chamánica a la luz de estas performances teatrales no puede sino representar una invitación a la apertura y experimentación en la escritura y transformación de los materiales. Esa es la finalidad de estos apuntes.

Palabras clave: chamanismo, etnología, etnopoéticas, montaje, teatro

Keywords: shamanism, ethnology, ethnopoetics, staging, theater

Abstract: Michael Taussig’s work, and especially his book *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing* offers a useful and interesting —and even unusual— contribution to the methods of perception, compilation, interpretation, and representation of ethnological and ethnopoetic research. His vision of shamanism in the colonial scheme, his complex and radical reflection on terror and healing, his approach to staging as an alternative and critical method of knowledge in rupture with “academic rituals”, his

implicit incorporation of Antonin’s dramaturgical techniques Artaud and Bertolt Brecht — through Walter Benjamin and his essay on the German Trauerspiel—, their analysis of the shamanic session in light of these theatrical performances can only represent an invitation to openness and experimentation in the writing and transformation of the materials. That is the purpose of these notes.

La realidad todavía no está construida porque los verdaderos órganos del cuerpo humano todavía no han sido armados y colocados. El Teatro de la Crueldad fue creado para concluir esa colocación [...] mediante una nueva danza del cuerpo del hombre. El Teatro de la Crueldad pretende hacer que bailen en parejas párpados con codos, con rótulas, con fémures y con dedos de los pies, y que lo veamos.

Antonin Artaud
*El Teatro de la Crueldad*²⁶

Terror y curación

No hacer una descripción auténtica de “la experiencia indígena antes de la Caída”. Mostrar el chamanismo amazónico como “un terreno ya colonizado por gentes foráneas que aumentan su carácter mágico al proyectar en él fantasías primitivistas”: “fantasías” de los conquistadores y de los indígenas del altiplano anteriores a la conquista, “fantasías colonizadoras” de los frailes capuchinos alrededor del yagé y de los chamanes. Relación entre el colono y el chamán, inextricable, enredada, confusa, yuxtapuesta a otras antiguas “fantasías alrededor de la magia, los indígenas y las medicinas alucinógenas”. Forzarnos a observar cómo “hemos construido el «chamanismo»” y cómo “nos hemos visto fatalmente influenciados por él”, a “desenmarañar las enredadas raíces de nuestro propio entendimiento”, aceptando al chamanismo como forma “impura”, “contaminada por la colonización”, como algo “auténticamente inauténtico”. Una visión de los indios “como superhombres y como infrahumanos, como dioses y como demonios, como sabios y como borrachos”: sucesivamente objetos de “atrocidades” y de una “ferocidad genocida”, y sujetos (o vehículos) de un poder —“el poder de los

²⁶ Apuntes preparatorios para el poema *El teatro de la crueldad* (escritos hacia los años 1947-1948).

chamanes”— capaz de “curar a los mismos colonos”. Ese es el deseo expresado por el etnólogo australiano Michael Taussig al comienzo de un libro deslumbrante y terrorífico, traducido como *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*.

Inquietante yuxtaposición de términos —“terror y curación”— que pueden vincular por sí mismos los aspectos extremos del chamanismo y lo que Antonin Artaud teorizó (y practicó) como “Teatro de la Crueldad”. La única consciencia que se trataría de “estimular” es la del “propio lugar en la historia de la imaginación”, en vez de “proyectar ciegamente nuestros deseos en el hombre «primitivo»”. Y como dice Taussig, apelando a términos de implicaciones psicoanalíticas, en esa historia, “las fantasías inconscientes del mal y la naturaleza” han ejercido su poder, “concentradas en la figura del chamán” que ha sido “irónicamente [...] convocado a sanar a quienes proyectan tales fantasías en él”. Taussig escribe todo esto en un prólogo firmado en Nueva York en enero del año 2002, dos meses después de que muriera el sabio Santiago Mutumbajoy —a quien, según su autor, ese libro “le debe todo” — “en su casita de dos cuartos en la cima de un cerro, al borde de un bosque con vista a Mocoa, en agosto de 2001, a los ochenta y tantos”.

“¿Habrà alguna manera de salir de este embrollo?”, se pregunta Taussig: “Las fantasías inconscientes no desaparecen fácilmente”, dice enseguida, aludiendo de nuevo a la curación. “No podemos [...] hacerlas desaparecer porque nosotros mismos somos el problema”. Pero encuentra una respuesta: “Lo que se necesita es el arte”. Y no cualquier arte: “un arte alternativo” próximo al chamanismo del río Putumayo, y que a la vez “tiene mucho en común con el dadaísmo y el surrealismo de las vanguardias europeas”; “un arte arriesgado y peligroso”, “sensible a la exposición del juego del yo en el Otro (del ponerse en juego del yo en el Otro, *exponiéndose* y arriesgándolo, poniéndolo en *peligro*) como producto histórico inconsciente”. Lo que implica una historicidad inconsciente.

Y una curación de la historia, y en la historia. Pues, como concluye Taussig: “el chamán necesita del paciente, tanto como el paciente del chamán”. Pero la relación entre ambos es doble, inversa o reversible: “de ceguera y perspicacia, de poesía y sabiduría, ya que el paciente es quien habla, sin poder ver, y el chamán es quien ve, pero no habla”. Al revés de lo que pretendía Lévi-Strauss cuando hablaba de otro doble papel —“de oyente para el psicoanalista, de orador para el chamán”—, aquí el chamán *calla*: “los chamanes generalmente guardan un silencio distante sobre el ritual, mientras que los pacientes tienden a hablar y contar un montón de historias sobre la experiencia chamánica”.

Taussig dice haber incursionado, durante sus estadías en el Putumayo, en los territorios de la historia y la antropología, la medicina, la mitología y la magia. Y añade: “para mencionar los que tienen nombre y dejar el resto en el punto en que el tema de este libro se expresa por sí mismo, o sea, en la política de la oscuridad epistémica y la ficción de lo real, en la creación de los indígenas, en el papel del mito y la magia en la violencia colonial y también en su curación”. *Curación*: “en la manera en que el proceso de curar puede movilizar el terror para subvertirlo”. Terapéutica de la investigación: la pesquisa como parte de una profundización en lo real, en la herida insubsanable —incurable en el fondo— de lo Real, y como apunta Taussig: “no a través de una catarsis celestial, sino de los traspies que da el poder en su propio caos”. Y si “la matanza y la tortura y la brujería son tan *reales* como la misma muerte”, es necesario saber que las razones que afectan a esos actos no están “al margen de lo real en el tiempo” y no se experimentan en abstracto, sino por “personas en acción”. Lo que implica un tipo distinto de aproximación, alterna a la habitual en las investigaciones académicas: una capaz de desbordar “la realidad de los hechos” y que se enfoque en sus “políticas de interpretación y representación” —capaz de “*liberar* [...] la enorme energía de la historia”, de sacarla de su encadenamiento en el “había una vez” de las cosas contadas “como realmente sucedieron”—. Un método definido por Taussig, en su perdurabilidad, como “el narcótico más poderoso de nuestro siglo”.

¿Qué otro método podría servir para esa tarea liberadora? Al final del prólogo a la edición castellana del libro, el etnólogo llama a explorar otros “modos de presentación”, capaces de “alterar la imaginaria del orden natural de las cosas a través del cual, *en nombre de lo real*, el poder ejerce su dominación”. Orden enemigo, aliado a “la magia de los rituales académicos” con su carácter supuestamente explicativo, “con su promesa alquímica de producir un sistema a partir del caos”, ajenos precisamente a lo que Taussig llama la “oscuridad epistémica” y el núcleo de “ficción de lo real” que laten en el fondo de los afectos, los actos y los acontecimientos, y que hay que combatir y “contradecir” a través de otros métodos y otras nociones de “modernidad”, con su propia noción implicada de “primitivismo”, que también hay que alterar, trastocar, transtornar. Complejizar, como dice Jerome Rothenberg: “*Primitivo significa complejo*”. Otro modo, otro método inesperado, y que aunque tiene su raíz en la práctica documental de Georges Bataille y en la cinematográfica de Sergei Eisenstein, y encuentra a sus teóricos en Aby Warburg, Walter Benjamin, y más recientemente, Georges Didi-Huberman, revela su otra genealogía en los chamanes de Michael Taussig.

Es el *montaje*, o “la incorporación del principio de montaje a la historia”, un “principio [...] que aprendí [...] no sólo del terror, sino también del chamanismo del Putumayo”, escribe el etnólogo, “con su hábil, aunque inconsciente, uso de la magia de la historia y su poder curativo”. Historia, inconsciente, magia, curación: palabras difícilmente vinculables fuera de ese principio, el *montaje*.

Chamanismo y montaje

Paradójicamente inspirada en el chamanismo, e inesperadamente concebida como una metodología propia de la antropología, la teoría del *montaje* ocupa un lugar central en el libro de Taussig. El surrealismo sirve de vehículo al método, a partir de la apropiación de Benjamin en su ensayo de 1929: “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”. Ahí apela Benjamin a una visión dialéctica de lo enigmático y lo impenetrable, curiosamente contraria a un aspecto mistificador del romanticismo: “Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de lo enigmático no hay avance posible”, advierte críticamente; “el misterio lo penetramos sólo en la medida en que lo reencontramos en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que nos presenta eso cotidiano en su condición de impenetrable, presentando a la vez lo impenetrable en su condición de cotidiano”.

El pasaje nos aproxima no solo a la imagen surrealista, sino también a Freud y especialmente a su concepto de lo *ominoso* o lo *siniestro*: de la “desfamiliarización” o lo *unheimlich*. Pero lo que desencadena las fuerzas subterráneas de lo mítico y lo onírico en la discusión de Taussig es la crítica marxista del *fetichismo* de la mercancía, tal y como se plantea en el capítulo: “La imagen del auca: *ur*-mitología y modernismo colonial”. Ahí el etnólogo señala cómo Benjamin sugiere que la “erupción volcánica” de la producción de mercancías en las sociedades industriales conllevaba la reactivación de “potencias míticas latentes”, mágicamente concentradas en la *fetichización* mercantil, capaces de surgir bajo la forma de “imágenes oníricas”, como frutos irrealizados de un “deseo” erigido sobre la miseria del trabajo explotado. Bajo las condiciones anómalas extremas de esa explotación colonial, se pregunta el etnólogo: ¿no operaría esa fetichización por “alusión mítica a una antigüedad imaginada”, mayormente de derivaciones locales, pero “creada en la frontera” donde el indio y el colonizador se juntan en su “recíproca fabulación”? O como apunta en otro capítulo, “El espejo colonial de la producción”, refiriéndose a Benjamin y a Adorno, y aludiendo al “resurgimiento

del primitivismo junto con el fetichismo de las mercancías” —“la mano invisible de Adam Smith como versión moderna del animismo”—: ¿no sería en “ese *teatro de la crueldad* racista”, limítrofe, en “la frontera que une al salvajismo con la civilización”, donde la “fuerza fetichista” se funde con “los fantasmas del espacio de la muerte”? *Terror y curación*. Surgimiento de un chamanismo al mismo tiempo colonial y contra-colonial. “Los curanderos indios”, concluye Taussig:

están ocupados curando a los colonos de los fantasmas que los asaltan. Allí, en la unión de su construcción a través de la separación colonial, el curandero le quita sensacionalismo al terror, de manera que el lado misterioso de lo misterioso (para adoptar la fórmula de Benjamin) es negado por una óptica que percibe lo cotidiano como impenetrable, lo impenetrable como cotidiano.

Porque, dice el etnólogo, “esta es otra historia, no sólo de *terror*, sino de *curación*”. Para añadir, a modo de apéndice irónico: “No está hecha para brujos, hasta donde yo sepa”.

Los fragmentos benjaminianos recuperados por Taussig están profundamente conectados con lo que James Clifford llamó “surrealismo etnográfico” y la “etnografía surrealista”, así como con los trabajos de Georges Bataille en la revista *Documents*, a la cual Benjamin se acercó en los años 1929 y 1930. *Chamanismo, fetichismo, animismo, primitivismo* son palabras que propician e incitan la voluntad de plantearse las pesquisas etnológicas de modo alternativo al usual en los “rituales académicos”. Pero esas palabras, recurrentes en los ensayos de Benjamin, casi obsesivas, no pueden aislarse de conceptos y posturas —revolucionarias— vinculadas, más que a la filosofía, a lo *teológico-político*, como *mesianismo* y *utopismo*. Así, el “suelo de cultivo” de las “imágenes dialécticas” del marxismo benjaminiano puede ponerse en contacto con el pensamiento utópico de Ernst Bloch y decirse que “este despertar a la cualidad mágica de la realidad y al papel del mito en la historia” es un ejemplo de lo que Bloch llamaba “contradicciones sincrónicas”, que salen a la luz, dice Taussig en el capítulo “Realismo mágico”, cuando transformaciones profundas en el modo de producción “*animan* las imágenes del pasado con la esperanza de un futuro mejor”. Hay que poner la teología al servicio del materialismo histórico, tal como sugiere Benjamin en la alegoría del autómeta ajedrecista de su primera “Tesis sobre el concepto de historia”. A la “persistencia de formas anteriores de producción” dentro de la sociedad capitalista corresponden “imágenes que entremezclan lo nuevo y lo viejo”, o “ideales que transfiguran lo que ha sido prometido pero

está bloqueado en el presente”: “imágenes *utópicas*”, que, “aunque estimuladas por el presente, refieren al pasado de una manera radical —a lo que él llamaba *prehistoria*, a “una sociedad sin clases—”. Ahí está el mito *primitivista* del dadaísmo y el expresionismo, del surrealismo y el mundo onírico, con todo su alcance utópico, arrebatado a la explotación reaccionaria de los mitos y de los sueños por el futurismo y el fascismo: imágenes-semillas revolucionarias que en un suelo arado por el materialismo dialéctico podían “alimentarse y germinar”. No sin peligro, por supuesto, de que quienes convocaran esas fuerzas cayeran bajo su embrujo, se alienaran y se arriesgaran a ser usados por ellas. Un “hechizo” que permea el “inconsciente político”.

En síntesis, había “un *pathos* de promesa incumplida en las mercancías” que estimulaba “visiones de utopía sacadas de fantasías sobre el *pasado primigenio*”, como dice Benjamin en el capítulo “Grasa india”. O como apunta en otro capítulo, “La mugre y la magia de lo moderno”, con una cita del *Libro de los pasajes*: “En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la *prehistoria*, esto es, de una sociedad sin clases”. “Utopía”, “imagen dialéctica”, “imagen onírica”. “Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un *fetiché*”.

“Historia como hechicería” es el título de un capítulo de la obra de Taussig particularmente atractivo desde la perspectiva de esa extraña yuxtaposición que liga al chamanismo con el montaje. Todo comienza con una *iluminación*, y con una iluminación que se genera en la inminencia de la muerte. “Nos sorprende una imagen del pasado, una imagen con poder mágico que relumbra en momentos de peligro”, dice Taussig, glosando la quinta y la sexta tesis sobre la historia de Benjamin, y después citándolas: “El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible”. “Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un momento de peligro [...], atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca al sujeto en el instante del peligro”.²⁷ El historiador es, entonces, un *mago*: “Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un *don* que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence”. Salvar a los muertos es su tarea como una forma de chamanismo, como concluye Taussig: “Caso en el cual, el materialismo histórico presenta un inesperado parentesco no sólo con el *chamanismo*, en su forma colonizada, sino con la historia como *hechicería*”.

27 Prefiero transcribir la traducción de Bolívar Echeverría. Véase: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*.

Pero lo inesperado no acaba en el vínculo del materialismo con el chamanismo. Existe también una vinculación del chamanismo con el *montaje*. De acuerdo con Taussig, lo que se oculta tras la “imagen dialéctica” —“noción oscura pero cautivante”— es “una especie de técnica surrealista” que Adorno describía como “rompecabezas pictóricos” de “forma enigmática” que “ponen en movimiento al pensar”, y que Taussig asocia con los “rompecabezas” freudianos con que el psicoanálisis exhibe “el contenido manifiesto de la imaginaria de los sueños”, con imágenes que “desfamiliarizaban lo familiar y redimían el pasado en el presente dentro de un batiburrillo de insinuaciones anárquicas”. Esa técnica era el montaje, capaz de *revelar*, mediante una “yuxtaposición de las imágenes”, como la imagen surrealista, “conexiones por lo demás ocultas u olvidadas con el pasado”; capaz de “capturar las infinitas, súbitas o subterráneas conexiones de lo disímil”. De ese modo, la “imagen dialéctica” era no solo el principio constitutivo fundamental de la imaginación artística en la época de la reproducción técnica, sino, subraya Benjamin, “*un montaje en sí misma*”. Llevar a la historia y al análisis el principio del montaje significaba *despertar* las “imágenes [...] que estaban ya formadas, o a medio formar, por así decirlo, latentes, en el mundo de la imaginación popular en espera del fino toque de la varita de la imaginación dialéctica”. De manera mágica o chamánica, como lo muestra la analogía de Taussig con la descripción que hace el antropólogo cultural Victor Turner del “yerbatero y curandero del África Central, cuya azuela, al cortar la corteza del árbol elegido, *despierta el poder adormecido* de un material que ya estaba allí, esperando la cópula del toque del mago”.

Pero es en el capítulo “Montaje” donde Michael Taussig va a desplegar su teoría chamánica y etnológica del montaje, y lo hará a través de una teoría del teatro asociada al *Trauerspiel* de Benjamin —“juego de duelo”, teatro barroco de la muerte—, al Teatro de la Crueldad artaudiano y al teatro épico de Brecht, y a una alquimia que conjuga alegoría, montaje, ritual, dialéctica, en el escenario del *yagé* o en el chamán como escenario vacío.

Teatro y magia

Si, como dice Taussig en “El espejo colonial de la producción”, en nuestros tiempos “la cultura del terror depende del primitivismo”, y si quien manda en ella es “el Miedo”, esa especie de regresión histórica tiene una contraparte: “el poeta revolucionario apelaba a la *magia* de

lo primitivo para socavarlo”. Y aquí no se refiere a ningún poeta expresionista o surrealista, sino a un poema, *El miedo al régimen*, del poeta y dramaturgo Bertolt Brecht:

Las voces estridentes de los comandantes
suenan tan asustadas como el chillido de los puercos
ante el cuchillo del matarife, mientras sus grasosos culos
sudán angustiados en sus oficinas [...].
El miedo domina no sólo a los gobernados,
sino también a los gobernantes [...].
Pero su Tercer Reich recuerda
la casa de Tar, el asirio, aquella poderosa fortaleza
que según la leyenda no podía ser tomada por ejército alguno
y sólo cuando una sola y sonora palabra se pronunciara en ella
caería al polvo.²⁸

La “magia de lo primitivo” se refiere a la articulación de ese sencillo exorcismo:

Die hohen Stimmen der Kommandierenden
Sind von Angst erfüllt wie das Quieken
Der Ferkel, die das Schlachtmesser erwarten, und die feisten fett, dick Ärsche
Schwitzen Angst in den Bürossesseln [...].
Beherrscht die Furcht nicht nur die Beherrschten, sondern auch
Die Herrschenden [...].
Aber ihr Drittes Reich erinnert
An den Bau des Assyriers Tar, jene gewaltige Festung
Die, so lautet die Sage, von keinem Heer genommen werden konnte, die aber
Durch ein einziges lautes Wort, im Innern gesprochen
In Staub zerfiel.

Pero si esa “magia de lo primitivo” —a la vez terrorífica y revolucionaria— se vinculaba, por un lado, con el “efecto de alienación” brechtiano, no dejaba de asociarse por otro con

28 Versión castellana a partir del original en inglés: “The shrill voices of those who give orders / are full of fear like the squeaking of / piglets awaiting the butchers’s knife, as their fat arses / sweat with anxiety in their office chairs [...]. // Fear rules not only those who are ruled, but / the rulers too [...]. // But their Third Reich recalls / the house of Tar, the Assyrian, that mighty fortress / which, according to the legend, could not be taken by an army, but / when one single, distinct word was spoken inside it / fell to dust”.

el también poeta y dramaturgo Antonin Artaud o, más generalmente, con el “*teatro de la crueldad*” racista en la frontera que une el salvajismo y la civilización”. Siempre bajo el influjo del “fetichismo de las mercancías”, de una “fuerza fetichista” fundida con “los fantasmas del espacio de la muerte”. Es en ese “espacio de muerte”, o en el “terror del espacio de muerte” —el capítulo inicial del libro se titula así, justamente: “Cultura de terror, espacio de muerte”—, donde, a juicio de Taussig, “hallamos una cuidadosa exploración de lo que Artaud y Marx, cada cual a su modo, ven como la ruptura y la venganza de la significación”. “Los significantes se desconectan [...] de su significado”, apunta Taussig. Y copia un fragmento del prefacio de *El teatro y su doble*:

Si el signo de la época es la confusión, en la base de esa confusión veo una ruptura entre las cosas y las palabras, las ideas, los signos que son su representación [...] Esa penosa escisión es la causa de la venganza de las cosas, la poesía que no encontramos ya en nosotros, y que no logramos redescubrir en las cosas, resurge de pronto por el lado malo de las cosas.

Venganza de las cosas, y venganza de la significación. Hay un vínculo entre el teatro épico, el chamanismo y las visiones del *yagé*. Al menos eso parecería desprenderse del “diálogo de sueños coloniales” —entre Florencio, “indio viejo” y chamán, y Manuel, un colono blanco— desplegado en el capítulo: “A lomo de indio: la topografía moral de los Andes y su conquista”. El teatro épico, dice Taussig, está dirigido no a superar, sino a “alienar la alienación”, a “torcer la relación entre lo ordinario y lo extraordinario”, de manera que “arda con [...] intensidad en que ya no puede ser visto como inconsútil”, un “universo fracturado” que recurre a un “formato fracturado” y de “forma defectuosa”, hecho de “yuxtaposiciones”, revoltura de imágenes que se estrellan entre sí como en las visiones de *yagé* de Florencio, como en un “arte alucinatorio de lo real”. Para Florencio, pintar una tela con imágenes con poder curativo significa proceder a sacudidas, como barajando un juego de naipes, “un cuadro puesto encima del otro, o a su lado”. Comparada con la visión “dramática” del colono, la del chamán es “épica”, en el sentido en que Brecht planteó y experimentó el *teatro épico*, construido a partir de disociaciones formales que lo conectaban con el “derrumbamiento del capitalismo”. Y si, por una parte, el método refiere al *montaje* propiamente teatral y dramático —aunque Brecht pueda ejemplificarlo aludiendo al “montaje” narrativo del “novelista Döblin”, diciendo que “la obra épica se podía cortar, como con tijeras, en partes capaces de seguir viviendo su propia vida”—, por otra más profunda, provendría de lo que, escribe

Taussig, “a menudo se nos ha dicho que es no únicamente la forma más antigua del arte [...], sino algo más, no solamente antiguo sino *originario*”, profundamente “primitivo”, en eléctrica contradicción con el expresionismo radical de otro montaje anarquizante y bárbaro como el de *Baal*. Es decir, la técnica “salvaje” y “demoníaca” del teatro épico: “la *sesión chamánica*”.

Y ahí, piensa Taussig, en esa “santa alianza” con lo “sagrado”, la “imagen dialéctica” de Benjamin —conectada con el surrealismo y con la alegoría teatral del Barroco— entra en juego y suple las antiguas teorías románticas y simbolistas del ritual con “la fragmentación, no blanca, no homogénea, del montaje”, cuyo “paroxismo” hecho de “rajaduras” y “yuxtaposiciones violentas” incorporaría activamente no solo una presentación y una representación, sino también una “contra-representación” del tiempo histórico que sintoniza los significados y los significantes “a través de la conquista y el colonialismo”. Ahí, en ese capítulo central del libro que se titula “Montaje”, esos “signos” de los que hablaba Artaud se desmontan y vuelven a montarse, para emplear otra noción artaudiana, como un “cuerpo sin órganos”, por medio de la técnica chamánica-barroca-surrealista del *montaje*, en un *doble* ejercicio teórico y metodológico de subversión que, simultáneamente, se ejecuta como un acto de creación y un *montaje* —una puesta en escena— del ritual, del escenario psíquico-etnológico de esas “noches del *yagé*”. “*Montaje*: oscilando dentro y fuera de uno mismo, teniendo sensaciones tan intensamente que uno llega a ser la cosa sentida”. “Solamente allí”, en el “teatro de las noches de *yagé* de las colinas del Putumayo”, apunta Taussig, como lo quiso Brecht con el efecto de *distanciamiento* —o “alienación”— de su teatro épico, “uno se coloca fuera de la experiencia y la analiza fríamente”, o “fuera de la propia experiencia desfamiliarizada y analizada esa experiencia” —extraña al famoso “*viaje místico*” y a su “fascinación fascista”, a su fusión con el “líder ritual”, a la “absorción orgánica” en la “tribu” y su armónica modulación cosmológica—, situándose, “por dentro y por fuera, en una rápida oscilación”, intensa, o en un efecto “constante e inconstante” de *extrañamiento*, alternándose “con la observación de los hechos y con su *magia*”.

La teoría etnológica o *chamánica* del montaje elaborada por Taussig surge a partir del comentario de Benjamin sobre el teatro épico de Brecht. Pero hay ecos de otras lecturas, como por ejemplo de Peter Brook y su gran libro titulado: *El espacio vacío*, profundamente influido a su vez por el “teatro sagrado” de Antonin Artaud. Como cuando habla del “carácter descentrado del chamán, como una zona estratégica de *vacuidad* [que] hace estragos en la noción del héroe y de lo heroico, tan fundamental para la forma trágica del drama”, y que

convierte a los protagonistas del teatro de Brecht en un “escenario vacío” en el que actúan las contradicciones de la sociedad, pues “el sabio es el perfecto escenario vacío”, y quién mejor que el chamán para construir en su oscilación hacia adentro y hacia afuera ese “escenario vacío” como forma alienada, y extraña, de interioridad, para crear esa *vacuidad*. El chamán es el perfecto escenario vacío porque, de acuerdo con la visión del etnólogo, que es una visión anti-trágica, épica, dialéctica, “los chamanes del Putumayo se resisten al molde heroico en que los coloca la visión occidental”: “su lugar es esperar que pase el tiempo y exudar una vitalidad obscena y un sentido agudo, arrojándose a un zigzag caótico entre la risa y la muerte, construyendo y destrozando un espacio dramático entre estos dos polos”. Todo a la vez.

Tal es la esencia de la dramaturgia chamánica que Taussig aprendió a ver en su trabajo etnológico de campo y que no es posible separar de su experimentación escritural. Esa percepción la observó Benjamin en las formas primitivas del drama barroco, donde hizo su aparición el principio del montaje.²⁹ Como concluía Aby Warburg: “Atenas y Oraibi son parientes”. La escenificación estimula entre los participantes una reflexión sobre la representación misma, ahí donde la inteligencia crítica interviene para comentarla, donde la representación nunca está completa en sí misma, y se abre y se compara continuamente con la vida representada, donde los actores se ubican siempre “fuera de sí mismos”. Pues el teatro épico, como el ritual del *yagé*, muestra que es posible luchar contra el destino: ese es su rasgo fundamental. Una lucha contra “la envidia y la brujería”, en una escena siempre inacabada.

Y en el corazón extraído de esas prácticas rituales-terapéuticas está el *canto* del chamán. Pues, como escribe Taussig, “el desorden implica la presencia del orden”, y las “noches del *yagé*” poseen un orden y una continuidad en gran parte inducidos por el *canto*, aunque el canto se resista a ser caracterizado en términos de orden: hay que verlo en vez de eso como “desorden ordenado”, como “continua discontinuidad”; percibir “su irregularidad al detenerse y al volver a arrancar sus frecuentes interrupciones, sus súbitas desviaciones y cambios de paso” o de ritmo; oír cómo es no solo una “fuerza masiva dominante”, sino cómo “está abierto a la interrupción”, a la contradicción “por parte de cualquiera y de cualquier cosa”. Pero también cómo el canto constituye, en el marco del ritual, “el lado singularmente material del lenguaje teatral”, su humor capaz de derrumbar y su poesía capaz de crear, como en el *Primer manifiesto del teatro de la crueldad*:

29 Sobre los vínculos de la alegoría y el barroco —y sus derivaciones neobarrocas y transbarrocas— con la alucinación y el chamanismo, cf. mis libros *Etnobarroco: rituales de alucinación* y *Theatrum chemicum*.

Ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos. Da extensión a la voz. Aprovecha las vibraciones y las cualidades de la voz. Hace que el movimiento de los pies acompañe desordenadamente los ritmos. Muele sonidos. Trata de exaltar, de entorpecer, de encantar, de detener la sensibilidad. Libera el sentido de un nuevo lirismo del gesto que por su precipitación o su amplitud aérea concluye por sobrepasar el lirismo de las palabras. Rompe la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos elevados a la dignidad de *exorcismos* particulares.

Las palabras rituales emitidas en la escena del *teatro de la crueldad* son, de acuerdo con Artaud, “exorcismos”, “encantamientos”, conjuros cuyas “vibraciones” y ritmos” tienden “un lazo a los órganos”. Esa es la posición más extrema, aquella en la que desemboca Taussig en el penúltimo capítulo del libro, titulado: “Volverse curandero”. El curandero camina en el *umbral* del “espacio de muerte”. “La cura es volverse curandero. Al ser sanado, se volverá sanador”. La alternativa consiste “en sucumbir al asedio de la muerte subsiguiente a la pérdida del alma, o en permitirle al trauma causante de la enfermedad, y a la ayuda del que cura, tejer otra vez las fuerzas creativas”. Ese es “el viaje emprendido por el curandero y el enfermo al mundo inferior y a las montañas” a través del ritual y del *montaje* —un “escenario vacío”—. Ese “espacio de muerte” es un “umbral”. Es la zona donde operan, dice Taussig, “todos los estereotipos del «vuelo del alma» y del «chamanismo», esa proyección occidental de un término [y un fenómeno] siberiano”. Por eso, “el curandero vuelve a vivir ese viaje al borde de la muerte”.

Fuentes consultadas

Artaud, Antonin (2014). *El teatro y su doble*. Silvio Mattoni, trad. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

_____(2013). *Para terminar con el juicio de Dios. El teatro de la crueldad*. Evelyn Grossman, pról. Silvio Mattoni, trad. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Bataille, Georges, ed (1991). *Documents (1929-1930)*. II vols. Ed. facsimilar. Paris: Jean-Michel Place. Web. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>.

Benjamin, Walter (2012). *El origen del “Trauerspiel” alemán*. Alfredo Brotons, trad. Madrid: Abada.

- _____(2005). *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann, ed. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, trads. Madrid: Akal.
- _____(2007). “Surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”. *Obras II-1*. Jorge Navarro Pérez, trad. Madrid: Abada.
- _____(1987). *Tentativas sobre Brecht*. Jesús Aguirre, trad. Madrid: Taurus.
- _____(2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bolívar Echeverría, trad. México: Ítaca.
- Brecht, Bertolt (2007). *Die gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp.
- _____(1970). *Escritos sobre teatro (1)*. Nélica Mendilaharsu, trad. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____(1976). *Plays, Poetry and Prose*. John Willett / Ralph Manheim, trad. New York: Methuen.
- _____(1968). *Poemas y canciones* Jesús López Pacheco / Vicente Romano / José María Candell. Madrid: Alianza.
- _____(2006). *Teatro completo*. Miguel Sáenz, trad. Madrid: Cátedra.
- Brook, Peter (2015). *El espacio vacío*. Ramón Gil, trad. Barcelona: Península.
- Clifford, James (1995). “Sobre el surrealismo etnográfico”. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Carlos Reynoso, trad. Madrid: Gedisa.
- Flores, Enrique (2015). *Etnobarroco: rituales de alucinación*. México: UNAM.
- _____. *Theatrum chemicum: ayahuasca, conjuro, alegoría*. México: UNAM.
- Freud, Sigmund (1979). “Lo ominoso”. *Obras completas XVII*. José Luis Etcheverry, trad. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lévi-Strauss, Claude (1995). “La eficacia simbólica”. *Antropología estructural*. Eliseo Verón, trad. Barcelona: Paidós.
- Rothenberg, Jerome (2010). “Técnicos de los sagrado”. *Ojo del testimonio [II. Etnopoéticas]*. Heriberto Yépez, trad. México: Aldus.
- Taussig, Michael (2002). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Hernando Valencia Goelkel, trad. Bogotá: Norma.
- _____(1987). *Shamanism, Colonialism and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago.
- Warburg, Aby (2004). *El ritual de la serpiente*. Joaquín Etorena, trad. Ulrich Rauff, epíl. México: Sexto Piso.