



8

ESTUDIOS INDIANA

SUDAMÉRICA Y SUS MUNDOS AUDIBLES

*Cosmologías y prácticas
sonoras de los pueblos
indígenas*

**Bernd Brabec de Mori
Matthias Lewy
Miguel A. García
(eds.)**

Bernd Brabec de Mori / Matthias Lewy / Miguel A. García (eds.)

Sudamérica y sus mundos audibles

*Cosmologías y prácticas sonoras
de los pueblos indígenas*

ESTUDIOS INDIANA 8



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz

Sudamérica y sus mundos audibles

*Cosmologías y prácticas sonoras
de los pueblos indígenas*

**Bernd Brabec de Mori
Matthias Lewy
Miguel A. García
(eds.)**



Gebr. Mann Verlag • Berlin 2015



Estudios INDIANA 8
ISBN 978-3-7861-2757-4
© Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2015

ESTUDIOS INDIANA

The monographs and essay collections in the Estudios Indiana series present the results of research into the indigenous and multiethnic societies and cultures of Latin America and the Caribbean, both past and present. The range of topics encompasses all fields of Amerindian studies, including archaeology, ethnohistory, ethnolinguistics, as well as cultural and linguistic anthropology.

En la serie Estudios Indiana se publican monografías y compilaciones que representan los resultados de investigaciones sobre las antiguas y actuales sociedades y culturas indígenas y multiétnicas de América Latina y el Caribe. La serie abarca una diversidad de temas de todas las áreas de los estudios americanistas incluyendo la arqueología, la etnohistoria, la antropología cultural y social y la etnolingüística.

Editado por: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz
Potsdamer Straße 37
D-10785 Berlin, Alemania
e-mail: indiana@iai.spk-berlin.de
<http://www.iai.spk-berlin.de>

Jefa de redacción: Iken Paap (Ibero-Amerikanisches Institut)

Consejo editorial: Andrew Canessa (University of Essex), Michael Dürr (Zentral- und Landesbibliothek Berlin), Wolfgang Gabbert (Universität Hannover), Barbara Göbel (Ibero-Amerikanisches Institut), Ernst Halbmayer (Philipps-Universität Marburg), Maarten Jansen (Universiteit Leiden), Ingrid Kummels (Freie Universität Berlin), Karoline Noack (Universität Bonn), Heiko Prümers (Deutsches Archäologisches Institut), Bettina Schmidt (University of Wales Trinity Saint David), Gordon Whittaker (Georg-August Universität Göttingen).

Tipografía: Iken Paap (Ibero-Amerikanisches Institut)

Diseño de la portada: Mariano Procopio

Información bibliográfica de la Deutsche Nationalbibliothek:
La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie. Los datos bibliográficos están disponibles en la dirección de Internet <http://dnb.dnb.de>.

Pedidos: Gebr. Mann Verlag, Berliner Str. 53, D-10713 Berlin
<http://www.reimer-mann-verlag.de>

Copyright © 2015 Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz
Todos los derechos reservados

Impresión: H. Heenemann GmbH & Co. KG, Bessemerstraße 83-91, D-12103 Berlin

Impreso en Alemania ISBN 978-3-7861-2757-4

Índice

INTRODUCCIÓN

Matthias Lewy, Bernd Brabec de Mori y Miguel A. García 7

EL OÍDO ETNOGRÁFICO

Anthony Seeger 27

I.

SONIDOS Y CONOCIMIENTOS 37

Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia
Esther Jean Langdon 39

Las turbulencias del lenguaje: mimesis inter-específica y autodiferenciación en los cantos rituales matsigenka
Esteban Arias 53

La voz mágica. El ánent shuar como puente sonoro entre los mundos
Nora Bammer de Rodriguez 69

Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas
Matthias Lewy 83

El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas:
¿un 'eslabón perdido' ontológico?
Bernd Brabec de Mori 99

II.

SONIDOS Y RITUAL 119

Trompetas ticuna de la Fiesta de la Moça Nova
Edson Tosta Matarezio Filho 121

Sonidos del rafue. Articulación de una comunidad uitoto del Amazonas colombiano a través de la música
Marcela García López 137

En torno a una estética perspectivista de la predación:
ensayo etnográfico sobre la relación entre los pueblos tikmũ'ũn/maxakali y los espíritus águilas
Douglas Ferreira Gadelha Campelo 153

La resonancia de la vida. Anotaciones sobre la comprensión del espacio sonoro en una ceremonia de yajé en Colombia <i>Mónica Sofía Briceño Robles</i>	167
Discurso ritual, musicalidad e ideologías comunicativas en la Amazonía <i>Jonathan D. Hill</i>	181
III.	
SONIDOS E HISTORIAS	195
Un oído obediente (y algunas desobediencias) <i>Miguel A. García</i>	197
El incógnito sertão: diversidad tapuia y evangelización en el nordeste colonial <i>Luisa Tombini Wittmann</i>	211
Percepción y función de sonidos en ritos nahuas y mayas. Cambios y continuidades <i>Sandra A. Cruz Rivera</i>	225
El pinkuyllu y la María Angola: materialidad e interacción en la interpretación del contexto musical <i>Joshua Shapero</i>	241
El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes peruanos septentrionales <i>Juan Javier Rivera Andía</i>	255
AUTORAS Y AUTORES	271

Introducción¹

Matthias Lewy, Bernd Brabec de Mori y Miguel A. García

El presente volumen reúne trabajos presentados en el simposio “Antropología auditiva. El rol del sonido en las ontologías indígenas”, que fue llevado a cabo en el *54 Congreso Internacional de Americanistas* (Viena 2012) y coordinado por Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García. Asimismo, se incluyen contribuciones de autores que no participaron en dicho simposio pero que abordan la misma temática. Los artículos se refieren a los pueblos aborígenes de Latinoamérica y tratan de cuestiones relacionadas con la percepción y la producción del sonido, las ontologías, el animismo, el perspectivismo y las formas de interacción entre humanos y no-humanos. La primera contribución corresponde a Anthony Seeger, quien efectúa una fecunda reflexión sobre los estudios de carácter musicológico y antropológico referidos los pueblos originarios de Sudamérica. Esta reflexión, efectuada desde su vasta experiencia etnográfica con los *kisêdjê/suyá* de Brasil y su no menos extenso y profundo trabajo como editor, gira en torno a los conceptos de ‘oído de oro’ –concepto acuñado por Alan Lomax–, ‘oído etnográfico’ y ‘oído indígena’. Seeger considera que el concepto de ‘oído de oro’ hace referencia a cierta curiosidad aural ligada a los dispositivos de grabación, mientras que el ‘oído etnográfico’ es una suerte de sensibilidad particular hacia los mundos sonoros de los grupos étnicos que surge de la interacción del etnógrafo con los miembros de la comunidad. En este sentido, como dice el propio Seeger, se trata de un ‘oído híbrido’ puesto que almacena las experiencias auditivas que tuvo el etnólogo antes de su encuentro con la otredad junto a las nuevas experiencias que forjó frente a los sujetos cuyos mundos sonoros convirtió en objetos de audición y estudio. Por su parte, el concepto de ‘oído indígena’ pretende dar cuenta de un dispositivo particular del cual el etnólogo debe explicar y/o comprender.

La idea de tratar las ontologías sonoras de los pueblos indígenas en un taller académico nació en Marburgo, Alemania, en el *5. Treffen deutschsprachiger LateinamerikanistInnen* (V Encuentro de Latinoamericanistas Germano-hablantes). En esa ocasión, Ernst Halbmayer invitó a Laura Rival, Dimitri Karadimas, Bruno Illius, Wolfgang Kampfhammer, Bernd Brabec de Mori y Matthias Lewy para discutir bajo el título “Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies”.² En esa discusión se demostró que las imaginaciones y conceptualizaciones indígenas acerca de los sonidos merecen especial atención porque pueden confirmar, intervenir, extender y hasta contradecir las teorías

1 Agradecemos cordialmente a Juan A. Bermúdez Molina por su colaboración en la edición de este texto.

2 Los textos de ese encuentro fueron publicados con posterioridad por Halbmayer (2012b).

animista y perspectivista. La atención al mundo audible contribuye, sin duda, al discurso actual de dichas teorías en el marco del llamado *ontological turn* de la antropología.

En el título del simposio realizado en el Congreso de Americanistas propusimos el término ‘antropología auditiva’. Este designa un campo especial que se encuentra entre los métodos y reflexiones teóricas de la etnomusicología y la antropología cultural por un lado, y de los *sound(scape) studies* y la antropología sensorial (o la antropología de los sentidos) por el otro (Schoer, Brabec de Mori & Lewy 2014). En ese sentido, la antropología auditiva encuentra sus fundamentos en los trabajos de Feld (1982, 1996) y Menezes Bastos (1999a, 1999b, 2013a).

A la vez, este campo reconoce un área de estudio que ha sido llamada ‘antropología de los sentidos’ (Classen 1990; Howes 2003, entre otros) que intenta analizar las maneras en que las diferentes culturas jerarquizan los sentidos (por ejemplo, en la sociedad ‘occidental’ lo visual es predominante mientras que en la Amazonía la ‘proximidad de los sentidos’ de escuchar y oler son más importantes. Ver Classen 1990). Asimismo, la antropología auditiva reconoce los trabajos de Ingold, Pink y otros, quienes proponen una antropología sensorial basada en la interrelación de las percepciones sensoriales.³ A pesar de que la antropología auditiva se interesa fundamentalmente por la percepción aural y la producción sonora, no ignora otras modalidades de percepción y enunciación. Su propósito es tomar los sonidos como base para realizar observaciones sensoriales en los mundos vividos (*lived worlds*) y en las conceptualizaciones cosmológicas indígenas, para luego contextualizar e interpretar las interacciones multimodales.

El campo de nuestros estudios sonoros se extiende especialmente en el mencionado *ontological turn* ya que provee un axis adicional –el espacio sonoro– a la interacción social entre los seres humanos y su entorno, y a los varios seres y entes que lo pueblan. Un punto de partida para la investigación sobre los sonidos es el modelo de Descola (2005) que presenta las cuatro ontologías: animismo, naturalismo, analogismo y totemismo. Especialmente las discrepancias entre el animismo y el naturalismo referentes al rol de los sonidos nos acompañarán en la metodología que aquí proponemos para facilitar la descripción y comprensión de las ontologías sonoras indígenas.

Otro punto de partida es la ontología perspectivista propuesta por Viveiros de Castro (1996) y Lima (1995, 1996).⁴ Según el perspectivismo, las diferencias de los

3 Mientras Classen y Howes, en referencia a la cantidad y variedad de dispositivos de visualización, proponen que en el mundo ‘occidental’ o ‘moderno’ el sentido visual es preponderante, Ingold niega esa supuesta superioridad de lo visual y propone que toda reflexión sobre los usos de los sentidos debe considerar la interacción de los sentidos (intersensorialidad o multimodalidad) en todos los actos de percepción. Un compendio breve y preciso de este debate fue publicado en la revista *Social Anthropology* (Pink & Howes 2010; Ingold & Howes 2011; véase también Ingold 2000).

4 El ‘perspectivismo amerindio’ hace referencia (sin declararlo explícitamente) a la filosofía clásica alemana con los conceptos de ‘perspectivismo’ de Leibniz y de ‘subjetivismo perspectivista’ de Nietzsche (comp. Kaulbach 1990).

cuerpos determinan la dirección de la vista de un ser, la perspectiva bajo la cual el ser puede enfocar y así percibir, comprender y sintetizar el mundo y sus formas –las formas de los animales, de las plantas, también de las piedras, los ríos, las montañas y los paisajes, de acuerdo con la taxonomía indígena respectiva. Todo ser, animal, espíritu, u otro, primeramente se comprende como un ser humano. Este humano, sin embargo, se encuentra dentro de otra envoltura, similar a una vestimenta, de un cuerpo distinto. Consecuentemente, no está definida con claridad, ni puede ser anticipada con certeza, qué mente (o qué interioridad) se encuentra en un cierto cuerpo (o en una cierta ‘fiscalidad’; Viveiros de Castro 2012).

En el discurso antropológico se habla de los seres humanos como opuestos a los seres no-humanos. En las terminologías indígenas americanas, sin embargo, usualmente se encuentra una definición de ‘gente verdadera’ como oposición a ‘gente’ o ‘personas’ (comp. Brabec de Mori 2015: 82-86). Estos últimos comprenden todos los demás colectivos que no son ‘gente verdadera’, por ejemplo los pueblos vecinos, los espíritus, los animales de presa, como así también los animales depredadores, las plantas, etc. (Viveiros de Castro 1996). Descola utiliza la oposición interioridad/fiscalidad⁵ para distinguir entre las diversas ontologías, como el animismo y el naturalismo (Descola 2005: 181). Este autor define la exterioridad en base a lo visible y tangible; de la misma manera el perspectivismo amerindio, según Viveiros de Castro y sus seguidores, se cimenta en una corporalidad tangible definida por su visibilidad. Al mismo tiempo, la forma (visible) del cuerpo determina su perspectiva, el ‘punto de vista’ que puede tomar un ente (Viveiros de Castro 1996, 2012). En base al punto de vista de cualquier ente, la perspectiva que se obtiene desde ese punto de vista determina el mundo que éste percibe (‘multinaturalismo’). Según Viveiros de Castro, la cualidad de la perspectiva, mejor dicho del mundo que se percibe, depende del cuerpo en cual el punto de vista está localizado. Por ello, este autor propone que la perspectiva es un determinante corporal, lo cual da lugar a lo que él llama ‘perspectivismo somático’ (Viveiros de Castro 1996).⁶

En referencia al perspectivismo, dos acercamientos se destacan en la primera parte del libro: por un lado, se observa un enlace directo con las tesis del perspectivismo en los ensayos de Langdon, Arias y Bammer. Por el otro, Brabec de Mori y Lewy critican la superposición de la visión en el concepto del perspectivismo, concepto que sin

5 Mientras en el naturalismo, según Descola, la diferenciación ontológica entre los seres se busca en la mente/el alma (una interioridad diferenciada contenida en una fiscalidad similar); en la ontología animista, los seres se diferencian en base a la variabilidad y transformabilidad de lo físico (una fiscalidad diferenciada conteniendo una interioridad similar).

6 Así el perspectivismo demuestra la ‘primacía de lo visual’ formulada por Heidegger y criticada enfáticamente por Welsch (1993, 1998). Pese a que Viveiros de Castro (2010) insista en que las sociedades indígenas de las Américas basen sus conceptos cosmológicos en lo visual, las contribuciones en el presente volumen, así como otras obras etnomusicológicas, enfrentan a esa ‘primacía amerindia de lo visual’ enunciada con el perspectivismo.

embargo, esos autores tampoco evitan utilizar en tanto una referencia teórica importante. Esos acercamientos, formulados desde una fenomenología de lo sonoro, muestran la necesidad de investigar las percepciones y categorías de los diferentes sentidos y sus sistemas axiomáticos expresados en los idiomas indígenas. Con esto, nos alejamos de la idea básica de la ‘perspectiva’ en la cual Viveiros de Castro fundamenta su teoría, dado que la ‘perspectiva’ es –obviamente– un concepto netamente visual. Debe señalarse que Viveiros de Castro y sus numerosos estudiantes y colegas que comparten y amplían el ‘perspectivismo amerindio’, abandonan los fenómenos sonoros, su percepción y su producción, a la consideración de especialistas de otras áreas de estudio, como los es, por ejemplo, la etnomusicología.

En Sudamérica, el enfoque etnomusicológico está tradicionalmente dirigido hacia las sociedades contemporáneas y hacia la comprensión de las taxonomías y axionomías específicas como lo hizo Menezes Bastos en su trabajo del año 1999. Otra influyente obra es *Why Suyá Sing* de Seeger (2004), donde el autor aplica una abordaje que llama ‘musical anthropology’. Con este concepto, Seeger cuestiona *The Anthropology of Music* de Merriam (1964), porque la ‘antropología musical’ no presupone una matriz pre-existente con normas y procesos sociales y culturales:

If the anthropology of music and Alan Merriam’s book by that title (Merriam 1964) firmly establish music as part of social life, this foray into musical anthropology is meant to establish aspects of social life as musical and as created and re-created by performance. Music making is an important endeavor in many native South American societies. It is quite possible that there are places and times when music is the chosen mode for many social processes (Seeger 2004: xiv).

Pese a que los trabajos anteriores sobre la etnomusicología sudamericana se fundaban en el paradigma de Merriam o en el de la musicología comparativa (p. ej. Aretz 1966; Wistrand Robinson 1969; para una vista general ver Beaudet 1993), se erigieron conceptualizaciones novedosas a partir de las obras de Menezes Bastos, Seeger y otros (p. ej. Basso 1985; Hill 1993; Olsen 1996). En comparación con otras regiones, sin embargo, la bibliografía etnomusicológica de las tierras bajas todavía muestra un volumen humilde (Menezes Bastos 2007 –pocos intentos han sido realizados para coleccionar ensayos sobre la música, p. ej. la edición de Rüegg 1997). La región andina cuenta significativamente con una mayor atención y su documentación es más completa (Romero 1998; Cánepa Koch 2001, entre otros). Algunos trabajos aislados han tratado también sonidos no-musicales: Stobart, en un ensayo del año 2000, investiga el significado de los sonidos (incluso explosiones) producidos en un contexto etnomedicinal, en el altiplano peruano.

Las colecciones editadas por Hill & Chaumeil (2011) y Brabec de Mori (2013b) destacan entre los trabajos dedicados a las tierras bajas. Estos libros tratan específicamente del rol de los sonidos y de la música en las interacciones de los seres humanos con los

no-humanos. Ambos libros, en especial el de Brabec de Mori, involucran sin embargo una concepción musical, esto quiere decir que dedican mucha atención a los fenómenos musicales (canciones y música instrumental, especialmente de instrumentos de viento) mientras ignoran –o no mencionan– otras sonoridades que podrían ser importantes en los mundos indígenas. Otras obras antropológicas que facilitan el desarrollo de varios de los temas del presente libro (p. ej. Fausto & Heckenberger 2007; Santos-Granero 2009) tampoco dan importancia a sonidos no-musicales (ni a los musicales) o a los significados de los sonidos para la historia, la vida contemporánea y la interacción inter-específica en los mundos indígenas.

La nueva revista *Flower World* editada por Matthias Stoeckli y Arndt Adje Both (desde 2012) está dedicada a las investigaciones de los sonidos en el área mesoamericana. A menudo, la búsqueda de similitudes y diferencias entre culturas recientes y de la era prehispánica constituye el foco de las contribuciones. El marco teórico de dicho discurso se fundamenta en la obra de Gary Tomlinson. Este autor inicia un cambio paradigmático en su análisis de los *Cantares Mexicanos*, donde propone reemplazar la noción de la ‘metáfora’ (diafracismo) por la del ‘metónimo’.⁷ Este novedoso paradigma para el abordaje de las culturas mexicanas pre-colombinas se refleja en varias publicaciones recientes (Simonett 2012, entre otras).

Sonidos y conocimientos

El libro de Anthony Seeger (2004) constituye un importante punto de partida para cualquier investigación interesada en la percepción y producción sonora de los *lived worlds* de los pueblos americanos. Esto se debe, en parte, a su concepto de *musical anthropology*, aunque también a su incursión dentro del tema del origen de la música en términos nativos. Seeger entiende que la música de los *kisêdjê/suyá* en vez de estar compuesta por miembros de su grupo, está tomada de actores no-humanos (pueblos indígenas vecinos, ‘blancos’, abejas, aves, ratones, y otros. Véase Seeger 2004: 52 y ss.).

Por eso también varios autores en el presente libro se refieren explícita o implícitamente a la tesis de Seeger. La primera parte, titulada “sonidos y conocimientos”, se refiere a la construcción e interpretación de la *performance* musical –aunque la dirección a donde

7 Tomlinson analiza las dificultades encontradas por los escritores de la escuela Tlatelolco en respetar los elementos performativos en sus transcripciones de los códices. La interpretación bajo el concepto del ‘diafracismo’ a base de la ‘metáfora’ (Garibay 1953: 19), también reflejada por León-Portilla (2011), indica que la composición de dos términos crea uno nuevo, tercer nivel de significado (*xoxitl* – ‘flor’ más *cuicatl* – ‘canto’ genera *xoxicuicatl* – ‘poesía’). Según la concepción del ‘metónimo’, el canto *cuicatl* sustituye a la flor *xoxitl* y vice versa, de esta manera el canto materializa las cosas cantadas (“singing things”, Tomlinson 2007: 64). Consecuentemente, el códice sustituye al canto. Persiste, sin embargo, un problema: el significado de los signos de la escritura latina no tiene la capacidad de transportar el nivel metonímico del significado (comp. Lewy en prensa).

nos conduce es, no obstante, ahora más amplia: considerando la validez de las ontologías indígenas, la interacción entre los seres humanos y los no-humanos ocupa una posición central. No solamente la *performance* que se da entre los seres humanos (interacciones intra-específicas) es objeto de estudio, sino también *performances* que involucran agentes animales, espirituales, cosas y partes del paisaje, por ejemplo. Algunos autores (Lewy y Brabec de Mori) intentan resolver el siguiente interrogante: ¿cómo los no-humanos interactúan entre ellos mediante sonidos? Esos acercamientos revelan también que el término ‘música’ conlleva ciertos problemas si se busca emparentarlo con *performances* sonoras en general y con otras enunciaciones de la voz humana –hablar, recitar, gritar, cuchichear, toser, lenguaje ventrílocuo, etc. Este problema de delineamiento ya fue reconocido por Seeger (2004: 25 y ss.), y nos lo hace recordar en el presente volumen desde el ‘punto de escucha indígena’.

Los artículos de la primera parte del libro abordan tres temas: i) la interacción entre seres humanos y no-humanos bajo la presuposición de un cosmos multiversal; ii) las *performances* sonoras (en todos los artículos se habla de canciones) que indican transformaciones; y iii) la interacción de los sentidos y –deducido de esto– la movilidad de los axiomas dentro de las taxonomías indígenas. En todas las contribuciones nos encontramos con las relaciones e interacciones entre los mundos de los diferentes seres como tema central. Las letras de las canciones y sus formas o estilos de interpretación son los aspectos más observados por los autores. A pesar de que los contextos de ejecución, las letras mismas y las formas de ejecución son diferentes en cada uno de los ejemplos, todas ellas presentan algo en común: el proceso de transformación. Se trata entonces de las modalidades de tales transformaciones y de cómo comprender y escuchar estos fenómenos sonoros.

El tema central de la contribución de Jean Langdon es la intertextualidad entre los siona en el Putumayo colombiano; en particular, la sinestesia en la interacción sensorial del ‘oír’ y del ‘ver’. Con ambas formas de percepción, el chamán genera un conocimiento sensorio-corporal. Las canciones analizadas por Langdon reflejan este proceso, en la medida en que están relacionadas con el arte gráfico, como lo son las pinturas faciales. Los dos modos de expresión ilustran las interacciones del chamán con los seres de diferentes mundos. La generación de conocimientos solamente resulta factible si el chamán puede contactar e interactuar con estos seres por medio de sus canciones y las narraciones contenidas en las letras, catalizado todo por la ingestión del *yajé* (*Banisteriopsis sp.*), acto que facilita su ‘visión’. Esa percepción sinestésica es comprendida por los siona como verdad.

Esteban Arias explica su concepto de ‘turbulencias’, en términos de fases de transición de la percepción entre los mundos, limitadas a las experiencias de los chamanes. Como es el caso de los siona descrito por Langdon, los matsigenka (que viven en la selva alta peruana) se acercan al conocimiento a través de la ingestión del alucinógeno *ayawaska*

(*yajé*). Aquí también el proceso es inter-sensorial y la interacción inter-específica con los seres no-humanos que resulta en la adquisición de conocimientos se logra por medio de canciones. Arias ilustra las turbulencias en las letras cantadas –marcando las letras que interfieren con el idioma cotidiano matsigenka– e indica que con el cambio de idioma, la voz también cambia, así como la situación espacial del chamán, consecuentemente indicando transformación e interacción entre dos mundos.

Otra aplicación de métodos sonoros parecida se encuentra en el material que coleccionó Nora Bammer entre los shuar de la selva ecuatoriana. La autora describe el acercamiento de las cantantes shuares al ente *Nunkui* a través de las canciones llamadas *ánent*. Estas canciones no son ejecutadas por los chamanes, sino por mujeres agricultoras para invocar los poderes de *Nunkui*, las cuales pueden provocar una mayor fertilidad de las plantaciones. Bammer indica que la mujer que canta se va transformando en *Nunkui* para adquirir los poderes fértiles y protectores de ésta. Analizando algunas cualidades de la voz a través de visualizaciones en sonogramas (por ejemplo el cambio del registro a la voz de falsete, los ornamentos y las dinámicas), Bammer muestra cómo diferentes cantantes pueden lograr esos efectos según las opiniones de sus mismos pares.

Bernd Brabec de Mori y Matthias Lewy se orientan más concretamente con el concepto del perspectivismo. Brabec de Mori, en el marco de la comunicación trans-específica, se pregunta: ¿qué es lo que escuchan –o no escuchan– los seres no-humanos? Basado en su investigación con varios grupos indígenas de la Amazonía peruana muestra cómo se utilizan diferentes cualidades sonoras en la voz de los cantantes y otras fuentes de sonidos para lograr (y prevenir) transformaciones y transgresiones entre los mundos. Basado en el concepto shipibo-konibo *kano*, explica cómo las transformaciones sonoras en el mundo diario de los indígenas efectúan transformaciones materiales en el mundo de los espíritus y viceversa. Por ejemplo, algunos sonidos en el mundo de los espíritus pueden manifestarse en ‘nuestro’ mundo como lluvia, ventarrones, hasta en máscaras donadas por personas humanas. Así, las *performances* sonoras resultan en extensiones de ambos mundos: el humano y el espiritual.

Lewy se mueve en un entorno conceptual semejante cuando propone el término ‘sonorismo’ como marco teórico de las facilidades que brinda el uso y la interpretación de los sonidos, los cuales resultan ser distintos de las percepciones visuales. El paradigma perspectivista de la caza, definido por Viveiros de Castro (1996), o Fausto (2002) por el respectivo punto de vista, cambia de cualidad si se ‘escucha’ desde un ‘punto del oído’, o cuando el oír sustituye el ver. El ‘sonorismo’ además resume la jerarquía de los elementos materiales e inmateriales, y así engendra una tercera categoría ontológica, un elemento únicamente comprensible en el dominio sónico. Lewy compara *performances* de los últimos cien años y muestra así que la ejecución ritual entre los pemón en la Gran Sabana venezolana contiene elementos de un primer y segundo nivel. Elementos y ornamentos

materiales y visuales aparecen subordinados a los ornamentos sónicos (canciones y generadores de sonidos) para juntamente producir una *performance* multimodal (vestimentos de danza, la danza misma).

Sonidos y ritual

La segunda parte del libro está dedicada al empleo de los sonidos y los conocimientos en la construcción o manipulación de las cosmologías, de circunstancias o condiciones de las personas y comunidades; procesos comúnmente considerados como rituales en la literatura antropológica.

La historia de las definiciones y las teorías del ritual es larga y compleja. Los autores en este libro se basan en diferentes enfoques y definiciones.⁸ En el contexto de la presente introducción nos parece importante destacar la conclusión a la que llega Bell (1992: 219), explicando que el ritual no parece denotar algo que existiera como una categoría natural de la práctica humana, sino que está contenido en la conceptualización del analista. En este sentido, el ritual resulta ser una herramienta epistémica. Por lo tanto, la pregunta si una práctica es un ritual o no, carece de significado. Otra pregunta que puede generar respuestas más interesantes es la siguiente: ¿qué entendemos si analizamos algún proceso ‘como ritual’?

Usualmente, el término ritual destaca una cualidad ‘diferente’ u extraordinaria con respecto a lo cotidiano. Por ejemplo, los animales del bosque que en la vida cotidiana radican definitivamente fuera del entorno humano de la plaza central de una aldea, se manifiestan durante el ritual como agentes importantes en esa misma plaza. O un niño, que en la vida diaria debe obedecer las reglas de los adultos, es el personaje central en su ritual de nombramiento y los adultos deben someterse a sus indicaciones. En el contexto del presente libro, la mayoría de los rituales descritos y analizados se caracterizan por la comunicación con fuerzas o entidades no-humanas y por el delineamiento de la humanidad, o sea, por la (re-)definición del propio grupo social.

Estas referencias a los poderes no-humanos pueden estar asociadas a la interpretación que hizo Durkheim de los rituales. Este autor propuso que los rituales sirven para conceptualizar los poderes y entidades supernaturales, los cuales representan el orden social de la comunidad que realiza el ritual (Durkheim 1915).

A pesar de que el aspecto sobrenatural no es mantenido en todas las teorías sobre el ritual, queda como una parte importante, especialmente si se considera el enfoque del presente libro. Nótese que lo ‘sobrenatural’ consiste en suposiciones que eran aceptadas en el tiempo de Durkheim pero que en el siglo XXI ya no son tomadas de forma dogmática:

8 Se refiere, por ejemplo, a Rappaport (1999). Para un compendio exhaustivo sobre las teorías del ritual véase Kreinath, Snoek & Stausberg (2006, 2007). Asimismo, Brabec de Mori (2014) presenta un breve resumen histórico y teórico de rituales en contextos musicales.

lo ‘sobrenatural’ se basa en la conceptualización de algo ‘natural’ que usualmente se sobreentiende como una manifestación en el mundo material, tangible y científicamente comprobable. Entre otros, Latour (2010) critica el uso de la división cultura/naturaleza (*the great divide*), explicando que esa bifurcación marca el malentendido moderno, una mal concepción de lo racional (Latour 2013). Latour atribuye una existencia ‘real’ a lo que anteriormente se entendió como ‘sobrenatural’, y a los seres correspondientes les llama *beings of metamorphosis* (2013: 181, 194). Con una visión pos-colonial se analizan ‘rituales’ en los que se efectúan interacciones con lo ‘sobrenatural’, no de la forma sociológica reduccionista basada en Durkheim, sino desde una perspectiva que reconoce la sociabilidad con los seres no-humanos como fue descrita por Descola (1992, 2005). En base a esto se entiende porqué y con cuáles presuposiciones los procesos de socialización con seres no-humanos en las Américas se pueden analizar como rituales.

Debe destacarse que en los rituales descritos aquí —de la misma manera que entre diferentes colectivos sociales en el mundo— se observan varias técnicas sonoras y la ejecución de fenómenos sonoros que comúnmente categorizamos como música. Es cierto que en los sonidos que resultan del empleo de la voz o de los instrumentos musicales, se pueden encontrar cualidades o asociaciones estéticas que conectamos intrínsecamente con lo que entendemos como música. Sin embargo, hay evidencia etnográfica que demuestra, por ejemplo, que los sonidos de las flautas o trompetas en las tierras bajas sudamericanas se entienden como voces de entidades no-humanas —de los sonidos que emanan de los instrumentos se detecta el significado de lo que ‘dicen’ los espíritus (véase especialmente el libro editado por Hill & Chaumeil 2011; también Piedade 2013; Tosta Matarezio y Hill en este volumen).

Los sonidos y la música pueden funcionar simplemente para dar un marco estructural a un proceso analizado como ritual. Los sonidos pueden marcar, entonces, la entrada de ciertos entes, el comienzo o la conclusión de ciertas fases o también pueden identificar entidades (en un sentido no tan diferente del *Leitmotiv* wagneriano). Con más facilidad que las señales visuales o las impresiones olfativas, la música o las canciones pueden organizar eventos por ejemplo con estructuras quiásticas (como es explicado en la contribución de Hill) o con ciertas secuencias que se refieren a la participación de personas o entidades del entorno del ritual curativo (en la contribución de Briceño).

Sin embargo, la función de la música y del sonido, como es expuesta en la primera parte del libro, no se limita a eso. Varios autores que contribuyeron con teorías importantes para el estudio de rituales desconocieron o malentendieron las implicaciones fundamentales de las técnicas sonoras. Tambiah (1985), por ejemplo, analiza la estructura iterativa de los rituales (se refiere a iteraciones dentro de la actividad y también a la iteración del evento mismo) y así observa que la música tocada o cantada en rituales en general está determinada por su estructura repetitiva. La mayoría de los análisis antro-

pológicos sobre los rituales se limita a tales simplificaciones cuando se trata de música y sonidos. Menezes Bastos (2013a), entre otros, demuestra que la supuesta repetitividad de algunas músicas rituales amerindias no se basa en un sentido iterativo como indicado p. ej. por Tambiah, sino de desarrollos sutiles en el desenvolvimiento de una pieza musical –que siempre debe entenderse como parte de algo mayor. Menezes Bastos describe secuencias musicales que no solo demoran minutos u horas, sino también semanas y hasta meses (o quizás años).

Edson Tosta Matarezio muestra en detalle la producción y los significados de las trompetas de los ticuna, grupo indígena del noroeste amazónico. Como fue extensamente tratado en Hill & Chaumeil (2011), también las trompetas ticunas conllevan siempre significados de género, basados en narrativas cosmogónicas, efectuándose sobre las mujeres una interdicción de ver (y tocar o producir) estos instrumentos. El sonido producido por estos instrumentos (que, sin embargo, sí debe ser escuchado por las mujeres) está relacionado con la respiración, con el poder de creación y reproductivo de las mujeres. Tosta Matarezio cuenta en su capítulo, rico en etnografía y documentación visual, cómo esas relaciones se constituyen en la práctica de los ticuna.

Geográficamente cerca de los ticuna, en el noroeste amazónico, se encuentra el grupo indígena uitoto, protagonista del artículo de Marcela García López. Esta investigadora analiza el ritual llamado *rafue*, un conjunto de acciones (canto, baile, actuaciones) que, como fue indicado arriba, está organizado bajo ciertas estructuras musicales. Sin embargo, la música no solamente provee el marco estructural, sino también el medio comunicativo para que los uitoto se relacionen con grupos indígenas vecinos, con los animales y plantas de su entorno y con los espíritus –entidades ontológicamente diferentes de ‘nosotros’, en este caso los uitoto. La interacción con estos seres implica la búsqueda ideal de un estado de homeóstasis, de entendimiento mutuo y de intercambio de valores. García López sugiere que los sonidos del *rafue* constituyen uno de estos valores, los cuales se utilizan para (re-)constituir la armonía social y cósmica entre los diferentes seres que pueblan el mundo uitoto.

Más explícitamente, centrado en una especie de entidades no-humanas, Douglas Ferreira Gadelha Campelo explica el poder comunicativo de los sonidos y la música en el caso de los tikmũ’ũn, pueblo indígena que radica en Minas Gerais, Brasil septentrional. Los tikmũ’ũn invocan, incorporan y se comunican con un pueblo de espíritus gavilanes, con los cuales mantienen y negocian relaciones familiares, casi íntimas. Al mismo tiempo, los espíritus gavilanes son temidos por su poder para seducir y capturar a las mujeres jóvenes tikmũ’ũn. A partir de una detallada etnografía mediante la cual se narran los efectos conflictivos y/o fructíferos que potencialmente resulten de los rituales contingentes, Campelo sugiere una ‘estética perspectivista de la depredación’. Con esta propuesta no se intenta contradecir o anular la idea del perspectivismo amerindio, sino

ampliarla y reescribirla de una forma tal que permita contener la estética y el poder del sonido. A pesar de que los espíritus ‘se ven’ como gavilanes, ‘se escuchan’ como cuñados potenciales –la interacción sonora les permite acercarse más a la calidad de la ‘gente verdadera’, hasta tener como esposas a las mujeres tikmũ’ün. El caso de los espíritus gavilanes nos muestra que los sonidos y las músicas abren una fuente potencial de interacción con entidades no-humanas que sobrepasa la imagen predatoria y en parte canibalística de las interacciones inter-específicas conceptualizadas en el perspectivismo ‘clásico’ de Viveiros de Castro (1996), Vilaça (2005), o Fausto (2002). Como fue indicado por Hill (2013, y en éste volumen), la ‘musicalización’ del otro crea una interacción más pacífica, basada en un uso compartido del tiempo-espacio de los otros en vez de su consumición.

Los rituales no son ‘tradicionales’ por definición. Si el término ‘ritual’ nos sirve como enfoque analítico, cualquier proceso se puede analizar ‘como ritual’. Sin embargo, el término en su uso popular, el uso que conlleva asociaciones arcaicas, mágicas o míticas, a menudo es re-interpretado en varios contextos. Varios colectivos de personas e individuos han definido sus propios ‘rituales’ como representación de lo ‘nuestro’ frente a antropólogos, turistas o visitantes ‘modernos’. Este tipo de visitantes en oportunidades se encuentran en una búsqueda de valores ‘auténticos’; valores que podrían contribuir a aliviar su vida, cargada con asuntos ‘serios’ relacionados con las finanzas, la política, etc. El turismo ‘étnico’, el ‘ecoturismo’ y el ‘turismo místico’ llevan visitantes a los asentamientos indígenas y mestizos ‘tradicionales’ para que los *outsiders* puedan experimentar lo ‘auténtico’ –a menudo frente a rituales contruidos en función de las expectativas de los visitantes que acentúan lo arcaico o místico (como por ejemplo el neochamanismo *ayahwasquero/yajecero* en la Amazonía descrito por Fotiou 2010, Jervis 2010, Brabec de Mori 2013a, entre otros). Nótese que en estos casos, el ‘ritual’ ya no se construye desde la perspectiva analítica de la observadora, sino que está contruido por los mismos indígenas o mestizos que desean atraer clientes. En este caso, ‘el ritual’ es tratado como una mercancía.

En su contribución sobre ‘el ritual’ de un *taita yajecero* colombiano, Mónica Sofía Briceño Robles se refiere a un ritual que adopta las características brevemente consignadas en el párrafo anterior. Sin embargo, al Taita Orlando no se lo debe entender como una persona que quiere ganar dinero con el turismo. Este sujeto se sitúa en la intersección de la tradición y la aplicación contemporánea de ‘conocimientos ancestrales’. Su posición es más sutil, igual que, por ejemplo, la de los neochamanes *ayahwasqueros* en la ciudad de Lima (de Pribyl 2013). Taita Orlando elabora una amplia teoría ritual propia en correspondencia con las teorías antropológicas, y su perspectiva comprende una teoría especial e idiosincrática del sonido y la música. Lo que tiene en común con las teorías del sonido presentadas en otras contribuciones del presente volumen es la referencia a la calidad intrínseca del sonido que permite la comunicación con el ‘otro’, en

este caso con fuerzas cósmicas, hasta con la creación entera, que, según Taita Orlando, se basa en armonías cósmicas, una idea platónica que se encuentra también en la historia de los mundos mediterráneo, europeo e islámico. En síntesis, Briceño nos cuenta que la música, en conjunto con la estructuración del evento ritual, sirve para la búsqueda de la armonía, la paz y el intercambio fructífero con las fuerzas cósmicas.

La segunda parte del libro concluye con la contribución de Jonathan D. Hill que presenta un marco teórico del discurso ritual en las tierras bajas sudamericanas; estableciendo relaciones con la musicalidad o la musicalización de las relaciones sociales (con humanos y no-humanos). Hill subraya que lo que se produce por medio de los instrumentos musicales no es necesariamente entendido como ‘música’ por los que lo ejecutan, sino como una forma discursiva, comunicativa y de interacción. Hill sugiere que la *performance* ritual se puede estructurar y entender bajo un marco que engloba enunciaciones léxicas (narraciones, por ejemplo) y musicales. Este marco se analiza en base a seis características del discurso ritual que pueden aparecer en todos los casos de *performance* ritual en las tierras bajas (en formas más o menos explícitas). Con eso, las funciones de los sonidos y de la música forman una parte importante del –y contribuyen significativamente al– discurso ritual. El discurso ritual, según el autor, se puede entender como una ideología comunicativa.

Sonidos e historias

La tercera parte del libro se compone de artículos que, con enfoques y propósitos diversos, conectan la problemática central de la obra con la historia. En la mayoría de los trabajos la historia aparece como una distancia entre el tiempo del observador y el tiempo del caso que éste desea analizar. El desafío que los autores asumen es, justamente, hacer que esa distancia no sea un obstáculo para comprender fenómenos tan complejos como lo es el de la percepción sonora. Muchas veces ésta debe ser abordada o reconstruida sin sujetos, es decir, solo con textos, imágenes y aún con una cuota importante de especulación.

Miguel A. García reflexiona sobre las condiciones de audición y las estrategias de escritura que tuvieron lugar en lo que denomina ‘contextos coloniales de audición’. Su artículo devela los condicionamientos de orden estético, científico e ideológico que gravitaron sobre los cronistas e investigadores europeos en los momentos en que sus oídos fueron al encuentro de las músicas de los pueblos americanos y sus escritos intentaron dar cuenta de esas experiencias auditivas. Después de revisar textos que se refieren a diferentes manifestaciones sonoras de los pueblos originarios de Tierra del Fuego, García llega a la conclusión de que muchos de los autores de esos textos poseían un ‘oído colonial’.

Luisa Tombini Wittmann también adopta una perspectiva histórica para comprender cómo, en el caso de los tapuias del sertão nordestino de Brasil, la música en las

misiones jesuíticas se conformó como un medio válido para dar lugar a una suerte de traducción religiosa entre los misioneros y los tapuias. Según la autora, la presencia constante de música en las misiones “sobrepasa la función de mera estrategia jesuítica para una imposición cultural” (p. 221).

Sandra Amelia Cruz Rivera ensaya un enfoque comparativo para analizar diferentes aspectos de la percepción sonora de los pueblos nahuas y mayas del período posclásico a partir de la observación de las prácticas sonoras rituales. La autora describe cómo el sonido en los contextos rituales prehispánicos era un medio para comunicarse con los dioses y a la vez “reflejaba parte del proceso de percepción acústica del entorno” (p. 235).

A diferencia de los otros autores, Joshua Shapero dirige su mirada a una novela: *Los ríos profundos* de José María Arguedas (1978). Shapero se interesa por cómo la representación que hace Arguedas de la música refleja las tensiones sociales en los Andes, en particular, cómo la música es vinculada con la acción política subversiva. Como el propio autor lo expresa, el foco está puesto en “una escena de la novela que juega con una oposición [...] entre materialidades andinas y europeas” (p. 241), en la cual Arguedas opone los *pinkuyllus* y *wak'rapukus* a los platillos y saxófonos.

Por último, Juan Javier Rivera Andía nos conduce a la organología del área cultural cañaris de la sierra de Lambayeque (norte del Perú). Su trabajo explora las percepciones indígenas y las operaciones lógicas que se encuentran detrás de los aspectos rituales asociados a las formas y los usos de la flauta traversa (de ejecución femenina) y la maraca (de ejecución masculina). Ambos instrumentos musicales se hayan asociados a la comunicación con entidades no-humanas.

Los mundos audibles

A partir de lo expuesto en esta introducción y del contenido de las contribuciones que componen este libro, puede afirmarse que el sonido es capaz de formar una fuerza de manipulación y transformación que es única en los dominios de los sentidos humanos (y no-humanos), a pesar de que Viveiros de Castro piense que: “Amerindian cultures evince a strong visual bias of their own [...]. Vision is often the model of perception and knowledge [...]; shamanism is laden with visual concepts” (2010: 8). Esta asunción de la importancia de lo visual sería correcta solo si uno ‘observara’ los ‘resultados’ de ciertos procesos. Obviamente también los nativos hacen esto, y además usan terminologías relacionadas con lo visual cuando describen esos resultados visibles. Sin embargo, es tautológico decir que las formas que se pueden ver aparecen como formas visuales y son descritas como visualizaciones. Por otro lado, si analizamos el proceso mismo (en vez del resultado) del ‘chamanismo’, encontramos transformaciones, transiciones y exploraciones tales como: transformaciones de seres humanos en animales, animales o plantas en espíritus, espíritus en seres humanos; transiciones de las fronteras (que en la vida

diaria parecen impenetrables) entre los mundos de la vida diaria, de los espíritus, de los sueños, de los seres infernales o celestiales; y exploraciones de estos mundos por parte de los ‘chamanes’ que realizan sus viajes; exploraciones que resultan en la adquisición de habilidades y en la traducción de conocimientos obtenidos en lugares remotos del multiverso.⁹ Estos procesos están cargados con conceptos sonoros y productos y formas de transmisión sonora. Consecuentemente, estos procesos audibles son invisibles. A estos procesos es posible acceder solamente mediante la escucha.

En función de lo expuesto se sugiere fortalecer una rama de estudios auditivos que pueda captar, describir, analizar y comprender el uso de técnicas sonoras para efectuar las transformaciones y manipulaciones del entorno que destacan en el chamanismo así como en la vida ritual y cotidiana de los pueblos indígenas. Como en el resto del mundo, entre los pueblos amerindios los procesos comprendidos como rituales casi siempre se basan en la ejecución de sonidos –musicales o no. Debe llamar la atención el hecho de que los seres no-humanos, animales, espíritus, fuerzas divinas, etc., escuchan los enunciados humanos, hasta en los casos en los cuales ni siquiera son pronunciados. Piedade explica que entre los wauja del Brasil central, los espíritus *apapaatai* pueden ‘escuchar’ hasta los mismos pensamientos de los seres humanos (Piedade 2013). Asimismo, Olsen (1996: 259-260) describe como los especialistas *hoarotu* entre los warao venezolanos pueden alcanzar resultados mágicos a través de la ejecución de ‘canciones’ *hoa*: el especialista le da forma a las palabras en su mente pero no las pronuncia. Sin embargo, como entre los wauja, los seres no-humanos involucrados en el proceso pueden ‘escuchar’ estas letras y así facilitar el efecto buscado por el cantante.

Por otro lado, muchas veces son los mismos especialistas de los rituales y también los cazadores, pescadores y artistas indígenas quienes parecen tener una notable facilidad para escuchar, incluso seres que ‘científicamente’ no existen (Menezes Bastos 2013b).

Las habilidades de escuchar a sus pares y a otros seres distintos, merecen una especial atención. En las tierras bajas sudamericanas, como en los Andes o en Mesoamérica, los fenómenos y las técnicas descritas en este libro indican una importancia de lo sonoro cuando se trata de la traducción, transición y transformación inter-específica. Esta importancia que atribuimos a lo sonoro, probablemente también se pueda reconocer entre varios grupos de *homo sapiens*, en otros contextos y en otros continentes. La investigación de los sonidos que se llevará a cabo en el futuro nos revelará las capacidades de interacción e intercambio entre el ser humano y otros seres en el complejo multiverso que nace de la *performance* humana.

9 Halbmayer (2012a), mediante la aplicación de un método que llama la ‘mereología’, explica precisamente cómo, a partir de varias etnografías amerindias, se pueden conceptualizar el multiverso y las fronteras entre sus diferentes partes.

Referencias bibliográficas

- Aretz, Isabel
1966 Notes on ethnomusicology in Venezuela. *Ethnomusicology* 10(1): 77-79. <<http://www.jstor.org/stable/924188>> (30.07.2015).
- Arguedas, José María
1978 [1958] *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Basso, Ellen B.
1985 *A musical view of the universe. Kalapalo myth and ritual performance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Beaudet, Jean-Michel
1993 L'ethnomusicologie de l'Amazonie. *L'Homme* 33(2-4): 527-533. <http://www.persee.fr/articleAsPDF/hom_0439-4216_1993_num_33_126_369656/article_hom_0439-4216_1993_num_33_126_369656.pdf?mode=light> (30.07.2015).
- Bell, Catherine
1992 *Ritual theory, ritual practice*. New York: Oxford University Press.
- Brabec de Mori, Bernd
2013a La transformación de la medicina shipibo-konibo. Conceptos etno-médicos en la representación de un pueblo indígena. En: Sigl, Eveline, Yvonne Schaffler & Ricardo Ávila (eds.): *Etnografías de América Latina*. Estudios del Hombre, 30. Guadalajara: Universidad de Guadalajara: 203-243. <<https://www.academia.edu/5414449>> (30.07.2015).
2014 Rituals. En: Thompson, William F. (ed.): *Music in the social and behavioural sciences. An Encyclopedia*, 2 vols. Thousand Oaks/London: SAGE, 966-978. <<https://www.academia.edu/9798130>> (15.09.2015).
2015 *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien*. Innsbruck: Helbling.
- Brabec de Mori, Bernd (ed.)
2013b The human and non-human in lowland South American Indigenous music. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3). <<https://www.academia.edu/5341505>> (20.07.2015).
- Both, Arnd Adje & Matthias Stoeckli (eds.)
2012-2014 *Flower world. Music archaeology of the Americas*. Berlin: Ekho.
- Cánepa Koch, Gisela (ed.)
2001 *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica e Perú (PUCP), Fondo Editorial.
- Classen, Constance
1990 Sweet colors, fragrant songs: Sensory models of the Andes and the Amazon. *American Ethnologist* 17(4): 722-735.
- Descola, Philippe
1992 Societies of nature and the nature of society. En: Kuper, Adam (ed.): *Conceptualizing society*. New York/London: Routledge, 107-126.
2005 *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.

- Durkheim, Émile
1915 *Elementary forms of the religious life*. London: G. Allen & Unwin. <https://archive.org/download/elementaryformso00durkrich/elementaryformso00durkrich_bw.pdf> (30.07.2015).
- Fausto, Carlos
2002 Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana – Estudos de Antropologia Social* 8(2): 7-44. <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v8n2/16135.pdf>> (30.07.2015).
- Fausto, Carlos & Michael Heckenberger (eds.)
2007 *Time and memory in indigenous Amazonia. Anthropological perspectives*. Gainesville: University Press of Florida.
- Feld, Steven
1982 *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
1996 Waterfalls of song. An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. En: Feld, Steven & Keith H. Basso (eds.): *Senses of place*. Santa Fe: School of American Research Press, 91-135.
- Fotiou, Evgenia
2010 *From medicine men to day trippers: Shamanic tourism in Iquitos, Peru*. Tesis de doctorado, Universidad de Wisconsin-Madison. <http://neip.info/novo/wp-content/uploads/2015/04/Fotiou_Ayahuasca_20101.pdf> (30.07.2015).
- Garibay Angel M.
1953-1954 *Historia de la literatura nahuatl*. 2 Vols. México: Porrúa.
- Halbmayer, Ernst
2012a Amerindian mereology: Animism, analogy, and the multiverse. *Indiana* 29: 103-125. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2021>> (30.07.2015).
- Halbmayer, Ernst (ed.)
2012b Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies. Dossier. *Indiana* 29: 8-169. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/issue/view/92>> (30.07.2015).
- Hill, Jonathan D.
1993 *Keepers of the sacred chants. The poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson/London: The University of Arizona Press.
2013 Instruments of power: Musicalising the other in lowland South America. En: Brabec de Mori, Bernd (ed.): *The human and non-human in lowland South American indigenous Music*. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 323-342.
- Hill, Jonathan D. & Chaumeil, Jean-Pierre (eds.)
2011 *Burst of breath. Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Jervis, Francis
2010 *How do you tell the joshobo that their shinan is coshima? Translation and transculturality in ethnomedical tourism*. M.S. <<http://issuu.com/circuitviii/docs/joshobo>> (30.07.2015).
- Howes, David
2003 *Sensual relations. Engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Ingold, Tim
2000 *The perception of the environment. Essays in livelihood, dwelling, and skill*. London: Routledge.
- Ingold, Tim & David Howes
2011 Worlds of sense and sensing the world: A response to Sarah Pink and David Howes (debate section). *Social Anthropology* 19(3): 313-331.
- Kaulbach, Friedrich
1990 *Philosophie des Perspektivismus*. Vol. 1: Wahrheit und Perspektive bei Kant, Hegel und Nietzsche). Tübingen: Mohr Siebeck.
- Kreinath, Jens, Jan Snoek & Michael Stausberg (eds.)
2006-2007 *Theorizing rituals*. 2 vols. Leiden: Brill.
- Latour, Bruno
2010 An attempt at a 'Compositionist Manifesto'. *New Literary History* 41: 471-490.
2013 *An inquiry into modes of existence. An anthropology of the moderns*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- León-Portilla, Miguel
2011 *Cantares mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Lewy, Matthias
(en prensa) 'Tiquitoco' – The combinations of syllables in the Cantares Mexicanos. Reinterpretation, reconstruction, and the analogism in sound. *Flower World. Music Archaeology of the Americas*.
- Lima, Tânia Stoltze
1995 *A parte do cauim: etnografia juruna*. Tesis de doctorado, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
1996 O dois e o seu múltiplo. Reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana – Estudos de Antropologia Social* 2(2): 21-47. <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a02.pdf>> (30.07.2015).
- Menezes Bastos, Rafael José de
1999a² *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
1999b Apùap world hearing: On the Kamayurá phono-auditory system and the anthropological concept of culture. *The World of Music* 41(1): 85-96.
2007 Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da Arte. *Mana – Estudos de Antropologia Social* 13(2): 293-316. <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v13n2/01.pdf>> (30.07.2015).
2013a *A festa da Jaguatirica, uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
2013b Apùap world hearing revisited: Talking with 'animals', 'spirits', and other beings, and listening to the apparently inaudible. En: Brabec de Mori, Bernd (ed.): The human and non-human in lowland South American indigenous music. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 287-305.
- Merriam, Alan P.
1964 *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.

- Olsen, Dale A.
1996 *Musical of the Warao of Venezuela. Song people of the rain forest*. Gainesville: University Press of Florida.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo
2013 Flutes, songs and dreams: Cycles of creation and musical performance among the Wauja of the upper Xingu (Brazil). En Brabec de Mori, Bernd (ed.): The human and non-human in lowland South American indigenous music. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 306-322.
- Pink, Sarah & David Howes
2010 The future of sensory anthropology/the anthropology of the senses (debate section). *Social Anthropology* 18(3): 331-340.
- Pribyl, Rosario Jessica Quevedo Pereyra de
2013 *The long way home: The integration of traditional medicine into the Peruvian healthcare system*. Tesis de doctorado, Universität Wien.
- Rappaport, Roy A.
1999 *Ritual and religion in the making of humanity*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Romero, Raúl R. (ed.)
1998² *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Publicación del Instituto Riva-Agüero, 130. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Rüegg, Daniel K. (ed.)
1997 Traditions musicales en Amérique latine. *Bulletin de la Société suisse des Américanistes* 61 (edición especial). <<http://web.archive.org/web/20131209024444/http://ssa-sag.ch/publications/bssa-61-70-1997-2008#61>> (30.07.2015).
- Santos-Granero, Fernando (ed.)
2009 *The occult life of things. Native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Schoer, Hein, Bernd Brabec de Mori & Matthias Lewy
2014 The sounding museum: Towards an auditory anthropology. *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* 13: 15-21.
- Seeger, Anthony
2004² *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Simonett, Helena
2012 Cantos de venado. New insights into Mexican indigenous performance and composition practices. *Flower World. Music Archaeology of the Americas* 1: 137-154.
- Stobart, Henry
2000 Bodies of sound and landscapes of music: A view from the Bolivian Andes. En: Gouk, Penelope (ed.): *Musical healing in cultural contexts*. Aldershot: Ashgate, 26-45.
- Tambiah, Stanley J.
1985 *Culture, thought and social action*. Cambridge: Harvard University Press.

Tomlinson, Gary

- 2007 *Singing of the New World: Indigenous voice in the era of European contact*. Cambridge: Cambridge University Press.

Vilaça, Aparecida

- 2005 Chronically unstable bodies: Reflections on Amazonian corporalities. *Journal of the Royal Anthropological Institute* N.S. 11: 445-464.

Viveiros de Castro, Eduardo

- 1996 Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana* 2(2): 115-144. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>> (20.05.2015).
- 2010 *The forest of mirrors. A few notes on the ontology of Amazonian spirits*. <http://amazone.wikia.com/wiki/The_Forest_of_Mirrors> (30.07.2015).
- 2012 Immanence and fear. Stranger-events and subjects in Amazonia. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(1): 27-43. <<http://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau2.1.003/99>> (20.07.2015).

Welsch, Wolfgang

- 1993 Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens? En: Langenmeier, Arnica-Verena (ed.): *Der Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Designs*. München: Verlag Silke Schreiber, 86-111.
- 1998 On the way to an auditive culture? En: Welsch, Wolfgang (ed.): *Undoing aesthetics*. London: Sage, 150-165.

Wistrand Robinson, Lila M.

- 1969 Music and song texts of Amazonian Indians. *Ethnomusicology* 13: 469-488. <<http://www.jstor.org/stable/850000>> (30.07.2015).

El oído etnográfico¹

Anthony Seeger

Este libro es una importante contribución para el estudio de los mundos audibles de los indígenas de Sudamérica. Contiene 15 artículos novedosos escritos por investigadores entrenados en diferentes instituciones de tres continentes, cada uno de los cuales incorpora a su análisis una perspectiva sobre el sonido forjada mediante una interacción estrecha con los miembros de las comunidades indígenas y/o con documentos históricos. La importancia de este libro radica también en el hecho de que se trata de una obra publicada en español, a pesar de que en este momento muchas revistas de Latinoamérica y Europa están siendo presionadas para publicar en inglés. Por último, hay que reconocer que este libro es un logro excitante que pone en evidencia, tanto el crecimiento de la atención sobre el sonido dentro de la antropología y la lingüística, como la expansión de los métodos y objetivos de la investigación etnomusicológica.

“La era del oído de oro”. Mediados del siglo xx

Si Alan Lomax (2003) pudo llamar a la mitad del siglo xx “la era del oído de oro”, no hay duda de que, en las tierras bajas de Sudamérica, las primeras décadas del siglo xxi constituyen “la era del oído etnográfico”. En 1960, Lomax (2003) sugirió en la popular *Hi-Fi Stereo Review* que los musicólogos del siglo xxi llamarían al siglo xx “el período del fonógrafo” o “la era del oído de oro”, ya que:

[...] una apasionada curiosidad aural ensombreció la habilidad para crear música. Reproductores de cintas y giradiscos hicieron sonar el swing, la sinfonía, el pop y la música primitiva con igual fidelidad; y el LP de alta fidelidad trajo la música del todo el mundo a nuestros hogares. Se hizo más importante oír toda la música que llevarse bien con la rancia tarea de la tradición sinfónica. El australiano desnudo mugiendo dentro de su *djedbangari*² y Heifetz tocando su violín fueron ambos grabados de manera brillante. La raza humana escuchaba, meditando, sin estar segura de si debería existir un lenguaje musical universal y cosmopolita o si deberíamos regresar a las antiguas costumbres de nuestros ancestros que tenían una música diferente en cada pueblo (Lomax 2003: 173).

Las dos primeras décadas del siglo xxi nos han dado no solo sofisticados estudios etnográficos de las músicas de distintos grupos indígenas de Sudamérica, sino también un renovado interés por la comparación, la auto-reflexión, lo audible y por cómo reflexionar y escribir sobre todos estos temas. Específicamente, estoy pensando en *Burst of Breath* editado por

1 Traducción del inglés: Miguel A. García.

2 La intención de Lomax al referirse al *didjeridu* fue crear un paralelismo con el violinista Heifetz. El término *djedbangari* remite a una ceremonia que tiene lugar en Arnhem Land, Northern Territories, Australia, durante la cual algunas melodías aparentemente eran interpretadas con el *didjeridu*.

Hill & Chaumeil (2011), en el número especial de *Ethnomusicology Forum* editado por Brabec de Mori (2013) y, por supuesto, en este libro. En estas obras un grupo de investigadores abordan, mediante intensas experiencias etnográficas y/o investigaciones históricas minuciosas, un tema común: las prácticas acústicas a través de los oídos y las formas de oír.

Nuestro pensamiento acústico sobre los indígenas de Sudamérica ha sido estimulado por varias obras citadas en este libro. Entre ellas pueden mencionarse las de Erlmann (2004, 2010), Taussig (1993) y Menezes Bastos (1999, 2007, 2013). En cierta medida, el estudio del sonido (la música, el habla y los paisajes sonoros) está progresando y pasando de una época en la cual unos pocos libros y artículos notables se ocupaban del asunto a otra en la cual decenas de estudiosos de muchos países y formaciones diferentes abordan del tema en seminarios, conferencias y libros como este.

Alan Lomax estuvo en lo correcto al considerar el siglo xx como la era del fonógrafo. Lomax produjo más de 150 LPs comentados, muchos de ellos grabados por él mismo en diferentes partes del mundo. Muchos otros investigadores también produjeron uno o dos LPs. El advenimiento de los equipos portátiles de grabación y el desarrollo de la grabación en LP condujo, entre 1950 y 1990, a un gran aumento de las grabaciones de las músicas de las tierras bajas sudamericanas destinadas al consumo del público y grabadas en LPs por compañías comerciales como Folkways Records y UNESCO Recordings, e institutos de investigación como el CNRS de Francia, el INIDEF de Venezuela y el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega de Argentina (al respecto ver Beaudet 1982). Estas ediciones fueron muy diferentes a los registros sonoros tomados con anterioridad en cilindros de cera por Martin Gusinde en 1922 y 1923 (ver García en este libro), Theodor Koch-Grünberg entre 1911 y 1913 (2006), ver Lewy en este libro) y el brasileño Roquette-Pinto en 1912 (2006).

Debido a que los LPs permitían almacenar hasta 50 minutos de música, muchas veces las grabaciones etnográficas integraron antologías con selecciones acotadas de las músicas de uno o más grupos indígenas. Estas ediciones estaban acompañadas por textos y fotografías que proveían el contexto de las grabaciones (Seeger 1991).³ Algunas de esas grabaciones comerciales fueron producidas por antropólogos que trabajaban en Sudamérica. Folkways Records, una compañía establecida en Nueva York hasta que fue adquirida por la Smithsonian Institution en 1986, probablemente produjo en la década de 1980 la colección más extensa, y tal vez la mejor grabada y documentada, de discos comerciales de las músicas indígenas de Sudamérica.⁴

3 Los LPs fueron magníficos documentos multimedia que no requerían *softwares* especiales que pudiesen volverse obsoletos.

4 Folkways Records fue una compañía comercial que hizo la mayor parte de sus ganancias a partir de la música para niños de los EEUU y que trató de no perder dinero con sus ediciones de música etnográfica. Algunos de los lanzamientos subsidiados y editados por otras compañías y, especialmente, por museos e instituciones, estuvieron mejor documentados y a veces mejor grabados, pero estos fueron menos y

Entre los antropólogos que editaron grabaciones en Folkways (todas aún disponibles) estuvieron Harry Tschopik, Jr. (Alto Amazonas, 1954), Harald Schultz y Wilma Chiara (varios grupos del centro de Brasil, 1962), Anne Chapman (selk'nam, 1972), Michael Harner (shuar/jívaro, 1973) y Walter Coppens (yekuana/makiritare, 1974). Pero aunque todos estos antropólogos estuvieron bastante interesados en el sonido, en grabar la música y el habla de los indígenas, y luego en editarlas, no escribieron mucho sobre la escucha. Sus LPs fueron, en su mayor parte, simples documentos de sus investigaciones etnográficas. Folkways vendió pocos de estos LPs, la mayor parte a bibliotecas y estudiosos, y una cierta cantidad al público general. Este esquema comenzó a cambiar en la década de 1980, cuando la producción de música grabada y libros de mitos e historias se transformó por el incremento de la participación de las comunidades indígenas en la conceptualización, realización y adquisición de parte de los beneficios materiales de esas ediciones. El aumento de la popularidad de la *world music* pudo también haber contribuido a acentuar esta tendencia.

El mayor cambio en las publicaciones de audio tuvo lugar cuando los grupos indígenas quisieron producir ellos mismos sus grabaciones y libros. A menudo estos grupos compartían el trabajo de producción con un investigador o con una ONG, y la publicación quedaba en manos de pequeñas compañías independientes que poseían una capacidad de distribución limitada. Importantes producciones de grabaciones y libros surgidas por iniciativa de indígenas continuaron apareciendo en el siglo XXI, junto con publicaciones en YouTube y Facebook. Uno de los primeros LPs realizados en Brasil fue *A arte vocal dos Suyá* (Seeger & la comunidad suyá, 1982). En la década de los años 70, los kîsêdjê (conocidos anteriormente como suyá) quisieron tener un LP con su música. La colaboración con los kîsêdjê duró varios años. En el momento de su lanzamiento se dijo que éste era el primer LP brasileiro dedicado por completo a la música de una comunidad indígena. Pronto fue seguido por otros. La organización del programa “Video nas Aldeias” estimuló de manera significativa la producción de videos indígenas en Brasil. Por más de 25 años este programa entrenó a miembros de los grupos indígenas en las técnicas de filmación y edición para que pudieran producir ellos mismos videos de alta calidad (Carvalho, Carvalho & Carelli 2011; ver también: <<http://www.videonasaldeias.org.br>>).

difíciles de conseguir en los EEUU. Una vez que un álbum era producido por Folkways, se mantenía en el catálogo —esto significa que el catálogo de grabaciones de los indígenas de Sudamérica crecía constantemente y que sus ítems podían ser pedidos a través de los comercios o por correo (ahora en <<http://www.folkways.si.edu>>).

El siglo xxi y el oído etnográfico

El artículo de Miguel García incluido en este libro sugiere que la mayor parte de los científicos, exploradores, militares y administradores coloniales del siglo xix poseían un ‘oído colonial’ que rechazaba la posibilidad de que los sujetos colonizados tuvieran una música equiparable a la de ellos. García contrasta esta situación con la del ‘oído científico’ de Erich von Hornbostel y de la musicología comparativa, en general, de comienzos del siglo xx.

Me parece que un avance importante para el oído etnográfico fue la observación de Malinowski con respecto a que el propósito de la investigación de campo debía ser descubrir ‘el punto de vista del nativo’, su relación con la vida, en función de develar su visión de su mundo (1984). A pesar de que Malinowski hizo algunas grabaciones en cilindros, apenas las mencionó, por lo cual por décadas la antropología social le dio la espalda a los sonidos. Hoy en día los antropólogos están prestando más atención a los sonidos, y las ideas indígenas sobre el sonido son tema de muchas de las contribuciones de este libro.⁵

Tanto el estudio de los conceptos musicales como del sonido fue definido en la influyente obra de Merriam, *The Anthropology of Music* (1964). Pero las investigaciones sobre los conceptos del sonido en Sudamérica adoptaron varias direcciones diferentes. Uno de los enfoques más importantes para las tierras bajas fue *A Musicológica Kamayurá* de Menezes Bastos (1999). También otros estudiosos estuvieron comprometidos con el mismo tipo de investigación (Basso 1985; Seeger 2004; Hill 1993; Graham 1995; Sherzer 1983; y Sherzer & Urban 1986) y estimulados por la obra de Merriam, el análisis del discurso, la etnociencia y por otros acercamientos dirigidos a develar los conocimientos locales; entre ellos pueden mencionarse a Geertz (1973), Turner (1967) y los cuatro volúmenes de Lévi-Strauss dedicados al estudio del mito (1964, 1966, 1968, 1971).

Los antropólogos han tenido oídos desde los comienzos de su disciplina, pero, salvo unas pocas excepciones, solo los usaron para obtener la información que luego podían escribir. El oído etnográfico no es lo mismo que el oído de un etnógrafo. El oído etnográfico es creado a través de la interacción entre el etnógrafo y los miembros de la comunidad, quienes en forma conjunta focalizan en el sonido. El oído etnográfico es un oído híbrido. Los etnógrafos tienen toda una vida de experiencias auditivas previa al comienzo de la investigación que se traslada con ellos cuando se sumergen en el campo. Pero su sensibilidad a todos los sonidos y la atención a las ideas de sus interlocutores crean ese hibridismo.

¿Cómo llegaron los etnógrafos a interesarse tanto por los sonidos indígenas? Querría creer que esto se debió a que los indígenas finalmente nos convencieron de la importancia que tiene el sonido tanto para ellos como para el mundo. Después de todo, nos han estado mostrando la importancia del sonido desde los primeros contactos a través

5 La reciente disertación de Jessie Vallejo sobre las flautas traversas en Otavalo, Ecuador, es inusual por su estricta adhesión a los conceptos indígenas y también a una perspectiva comparativa que incluye publicaciones sobre grupos indígenas de las tierras altas y bajas (Vallejo 2014).

de la repetición de sus ceremonias para los visitantes, creando y representando belleza para audiencias coloniales que no entendían lo que estaban escuchando. Para los ingleses que declararon Australia *terra nullius* o tierra libre sin previos propietarios, los habitantes aborígenes cantaron las canciones que definían con gran detalle la propiedad de esa tierra durante cientos de años antes de que fueran finalmente entendidas por un juez en un tribunal (Koch 2013). En 1959, cuando los *kisêdjê/suyá* hicieron su primer contacto pacífico con un grupo brasileiro encargado de la pacificación del Mato Grosso, cantaron para ese grupo –y tal vez con esto quisieron dar a entender algo importante–, al igual que los brasileiros, quienes desenfundaron una guitarra y cantaron como retribución (Seeger 2010).⁶ El deseo de los *kisêdjê/suyá* de producir un LP en la década de 1970, cuando no tenían en su asentamiento ni un solo reproductor de discos, puede haber sido otra forma de llamar la atención de los foráneos sobre cuán importante era para ellos la música y el habla. Los indígenas de Sudamérica han producido decenas de CDs, editado muchos films y publicado gran cantidad de colecciones de historias para mostrarnos cuán importantes han sido para ellos esas cosas. Me gustaría pensar que el desarrollo del oído etnográfico fue una respuesta directa a los intentos de los indígenas por llamar nuestra atención sobre la importancia de lo aural. Pero creo que esa influencia en la mayoría de los casos fue poco significativa. Me inclino a pensar que muchos de nosotros fuimos sensibilizados por nuestras propias experiencias aurales y por la exposición a una creciente bibliografía en antropología y etnomusicología que desarrolló nuestro deseo de escuchar e investigar. Sin embargo deberíamos también escuchar las producciones que nuestros colegas indígenas están haciendo –relativamente pocas de estas son citadas o discutidas en este libro. No obstante ello, estas producciones son también el resultado de un pensamiento consciente sobre el sonido, la imagen y la vida.

Otra contribución para la creación de nuestro oído etnográfico ha sido el desarrollo del modelo perspectivista de los indígenas de Sudamérica (Viveiros de Castro 1998, 2012) y el consiguiente debate sobre cuán apropiada resulta su aplicación, como así también su alcance. Viveiros de Castro y la mayoría de los antropólogos que desarrollaron el perspectivismo ignoraron ampliamente el dominio sonoro. Para otros, no obstante, el perspectivismo ha dirigido la atención de los investigadores hacia el oído porque es obvio que las conexiones entre diferentes perspectivas en la Sudamérica indígena están frecuentemente hechas mediante sonidos que son a menudo, aunque no siempre, musicales. Una buena proporción de los artículos contenidos en este libro se refieren al perspectivismo, aunque el término está basado sobre aspectos visuales (perspectiva) más que sobre lo aural (fono-auditivo).

6 En relación con esto, Taussig (1993) describe cómo el fonógrafo pudo también ser un medio de intercambio sonoro y de ‘pacificación’ colonial. Taussig cita a un explorador quien escribió: “Después de mi experiencia en Darién nunca pensaría en entrar a un territorio ocupado por indios salvajes sin un fonógrafo” (Marsh en Taussig 1993: 194).

El oído indígena

Si el oído etnográfico puede ser concebido como el oído informado que el etnógrafo desarrolla con la ayuda de los interlocutores de una comunidad a la que él o ella no pertenece, entonces existe aún la posibilidad de que el oído indígena, sin una historia de escucha, estudio y lectura, pueda ser una clase diferente de oído. Por la información que proveen los nombres de los autores de este libro y los cargos que tienen, se infiere que ninguno de ellos es miembro de una comunidad indígena ni poseedor de un oído con una vida de exposición a los sonidos y a la perspectiva fono-auditiva.

El 'oído' indígena puede no ser identificable completamente con un oído físico aislado. Por ejemplo, la escucha de sonidos, palabras y canciones puede estar intrincadamente asociada a preceptos morales y a lo que los estudiosos (a quienes les encanta dividir las cosas solo para luego darse cuenta que deben ser consideradas como un todo) llaman 'sinestesia'. La diferencia entre la fisiología del oído y los conceptos indígenas sobre el oído y la escucha pueden conducir a una mala interpretación de las prácticas sonoras. El oído y los conceptos indígenas sobre éste, son abordados en este libro por varios autores. Asimismo, Brabec de Mori y Lewy examinan el significado del oído no-humano.

También necesitamos reconocer que los resultados del pensamiento indígena sobre el sonido pueden ser expresados en interpretaciones y producciones más que en papel impreso. Este último es un formato bastante limitado para expresar el pensamiento sobre del sonido. Una grabación a veces puede expresar las ideas indígenas mejor que lo que está impreso. A finales de los años 70 les di a los *kisêdjê/suyá* algunos grabadores de casetes de audio y cintas vírgenes. Ellos decidieron grabar una ceremonia para mí cuando yo no estuviera presente. Mientras que yo sentía la necesidad de grabar todo lo que se cantaba, ellos fueron bastante selectivos: grabaron las partes estructuralmente diferentes de cada canción, sin todas las repeticiones. También grabaron algunas partes no musicales de la ceremonia, tal como el llanto de los niños provocado por las picaduras de las avispas, cuyos nidos habían destrozado con sus manos desnudas. La grabación, cuando la recibí, mostraba muy claramente la estructura de sus canciones, cómo ellos la entendían y, también, la estructura del ritual en sí mismo. Esta grabación sirvió de base para mi posterior análisis de sus estructuras musicales (Seeger 2004).

En muchos casos, el oído indígena es probablemente una clase de oído etnográfico híbrido. En sus producciones sonoras y sus charlas sobre el sonido muchos intelectuales indígenas también aprenden de sus interlocutores no-nativos. A veces estos adoptan formas de producir y escribir que generan diferencias de opinión dentro de sus propias comunidades. A pesar de que el desacuerdo es habitualmente ocultado, éste forma parte de uno de sus videos. En 2010 varios hombres jóvenes *kisêdjê* filmaron y editaron, con la asistencia de la ONG "Video nas Aldeias", un video digital de 30 minutos de una de sus ceremonias, *The Mouse Ceremony* (Kisêdjê 2011). Los primeros 25 minutos

estuvieron dedicados a una suerte de resumen de las partes principales del ritual que dura varias semanas pero que llegaba a su clímax en su último día y noche. Los últimos cinco minutos son una presentación de la discusión sobre el film protagonizada por los miembros de la comunidad después de haberlo visto por primera vez. Los miembros masculinos de la audiencia fueron muy críticos con respecto a la forma en que los editores habían acortado la música; consideraban que la mayor parte de las canciones había sido quitada y con ello privaban a la ceremonia de su belleza. Una mujer criticó a quienes habían realizado la filmación por ignorar la gran contribución de comida que las mujeres habían hecho para la ceremonia. Los realizadores llegaron a la conclusión de que en realidad necesitaban dos ediciones, una para los extranjeros, quienes podían sentirse aburridos con la música y la comida, y otra para ellos mismos que podía ser mucho más larga. Claramente, el oído indígena en muchas comunidades está hoy moldeado por la experiencia que esas comunidades tienen con los extranjeros y con los medios masivos de comunicación; y también por los miembros de sus propias comunidades.

Las obligaciones de los oídos de oro y etnográfico

Para volver a mediados de siglo xx, Alan Lomax termina su ensayo con una severa advertencia:

El pequeño triunfo al que me referí en la primera parte de este artículo —el creciente reconocimiento de la importancia de la música popular y a veces de la primitiva grabadas en LP— es un buen paso en la dirección correcta. Pero es solo un primer paso. Aún queda pendiente aprender cómo podemos poner al servicio de cada una y de todas las ramas de la familia humana nuestra magnífica tecnología de comunicación de masas. Si esta aún continúa orientándose en una única dirección, desde nuestra sociedad urbana occidental y semiletrada hasta todos los miles de millones de ‘subdesarrollados’ que aún hablan y cantan en sus muchas lenguas y dialectos particulares, para todos nosotros el efecto final solo puede significar una catástrofe cultural (Lomax 2003: 186).

Ciertamente, Lomax hubiese aprobado la gran cantidad de producciones indígenas sonoras y literarias que han aparecido en los últimos cuarenta años. Hubiera querido además que ellas alcanzaran una mejor distribución. Lomax también alentó a los estudiosos a escribir con mayor frecuencia sobre las voces y perspectivas a menudo silenciadas con el propósito de llamar la atención sobre la originalidad y genialidad de su música. Este libro es una parte importante de este proceso, ya que acerca a un público más amplio la sensibilidad y la filosofía indígenas sobre el sonido, y contribuye profundamente al desarrollo de la comprensión tan escasa que tenemos de los sonidos de los indígenas de Sudamérica. Aunque aún falte mucho por descubrir, los autores y sus interlocutores han efectuado una gran contribución al conocimiento de los mundos audibles de los pueblos indígenas.

Referencias bibliográficas

- Basso, Ellen B.
1985 *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Beaudet, Jean-Michel
1982 Musiques d'Amérique tropicale: discographie analytique et critique des amérindiennes de basses terres. *Journal de la Société des Américanistes* 68: 149-203.
- Brabec de Mori, Bernd (ed.)
2013 The human and hon-human in lowland South American Indigenous music. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3). <<https://www.academia.edu/5341505>> (20.07.2015).
- Carvalho, Ana, Ernesto Ignacio de Carvalho & Vincent Carelli
2011 *Video nas Aldeias, 25 anos: 1986-2011*. Edición en portugués e inglés con 2 DVDs. Olinda: Video nas Aldeias.
- Erlmann, Veit (ed.)
2004 *Hearing cultures, essays on sound, listening, and modernity*. Oxford/New York: Berg.
2010 *Reason and resonance: A history of modern aurality*. New York: Zone Books.
- Geertz, Clifford
1973 *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.
- Graham, Laura R.
1995 *Performing dreams: Discourses of immortality among the Xavante of central Brazil*. Austin: University of Texas Press.
- Hill, Jonathan
1993 *Keepers of the sacred chants: The poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press.
- Hill, Jonathan & Jean-Pierre Chaumeil (eds.)
2011 *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kisêdjê
2011 *Cineastas indígenas kisêdjê/Kisêdjê Filmmakers*. Rodado por cineastas kisêdjê, producido por Menezes, Fábio & Vincent Carelli. DVD video en idioma kisêdjê con subtítulos en portugués, inglés, español y francés. Olinda: Video nas Aldeias.
- Koch, Grace
2013 *We have the song, so we have the land: Song and ceremony as proof of ownership in Aboriginal and Torres Strait Islander land claims*. ALATSI Research Discussion Paper 33. Canberra: Australian Institute for Aboriginal and Torres Straits Islander Studies. <http://aiatsis.gov.au/sites/default/files/products/discussion_paper/we-have-the-song-so-we-have-the-land.pdf> (30.07.2015).
- Koch-Grünberg, Theodor
2006 *Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913*. Berliner Phonogramm-Archiv – Historische Klangdokumente BPhA-WA, 3. CD audio con comentario en alemán y portugués, producido por Koch, Lars-Christian & Susanne Ziegler. Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz.

Lévi-Strauss, Claude

- 1964 *Le cru et le cuit*. Paris: Plon.
- 1966 *Du miel aux cendres*. Paris: Plon.
- 1968 *L'origine des manières de table*. Paris: Plon.
- 1971 *L'homme nu*. Paris: Plon.

Lomax, Alan

- 2003 [1960] Saga of a folk-song hunter – a twenty-year odyssey with cylinder, disc, and tape. En: Cohen, Ronald D. (ed.): *Alan Lomax: Selected writings 1934-1997*. New York: Routledge, 173-186. Publicación original en: *HiFi Stereo Review* (mayo 1960). <http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_saga.php> (30.07.2015).

Malinowski, Bronislaw

- 1984 [1922] *Argonauts of the western Pacific*. Prospect Heights: Waveland.

Menezes Bastos, Rafael Jose de.

- 1999² *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
- 2007 Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da Arte. *Mana – Estudos de Antropologia Social* 13(2): 293-316. <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v13n2/01.pdf>> (30.07.2015).
- 2013 Apùap world hearing revisited: Talking with 'animals', 'spirits', and other beings, and listening to the apparently inaudible. En: Brabec de Mori, Bernd (ed.): The human and non-human in lowland South American indigenous music. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 287-305.

Merriam, Alan P.

- 1964 *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.

Roquette-Pinto, Edgar

- 2006 *Rondônia 1912, Gravações Históricas de Roquette-Pinto*. CD audio, producido por Pereira, Edmundo & Gustavo Pacheco. Coleção de Documento Sonoros. Rio de Janeiro: Museu Nacional.

Seeger, Anthony

- 1991 Creating and confronting cultures: Issues of editing and selection in records and videotapes of musical performances. En: Baumann, Max Peter (ed.): *Music in the dialogue of cultures: Traditional music and cultural policy*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 290-302.
- 2004² *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- 2010 The Suyá and the white man: 45 years of musical diplomacy in Brazil. En: O'Connell, John Morgan & Salwa El-Shawan Castelo-Branco (eds.): *Music and conflict*. Urbana: University of Illinois Press, 109-125.

Seeger, Anthony & la comunidad suyá

- 1982 *Música indígena: A arte vocal dos suyá*. Série etnomusicologia. Co producido con miembros de la comunidad indígena suyá. Grabación en LP con notas en portugués. São João del Rei: Tacape.

Sherzer, Joel

- 1983 *Kuna ways of speaking, an ethnographic perspective*. Austin: University of Texas Press.

Sherzer, Joel & Greg Urban (eds.)

1986 *Native South American discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Taussig, Michael

1993 *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. New York: Routledge.

Turner, Victor W.

1967 *The forest of symbols*. Ithaca: Cornell University Press.

Vallejo, Jessie M.

2014 *La Música da vida a vida: Transverse Flute Music of Otavalo, Ecuador*. Tesis de doctorado, University of California Los Angeles. <<http://escholarship.org/uc/item/5d67b8f4>> (30.07.2015).

Viveiros de Castro, Eduardo B.

1998 Cosmological deixis and Amerindian perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute* N.S. 4(3): 469-488.

2012 Cosmologies: Perspectivism. En: Viveiros de Castro, Eduardo B.: *Cosmological perspectivism in Amazonia and elsewhere*. HAU Masterclas Series, 1. Edinburgh: The HAU Network of Ethnographic Theory, 45-68. <<http://www.haujournal.org/index.php/masterclass/article/view/72/54>> (30.07.2015).

I.

Sonidos y conocimientos

Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia¹

Esther Jean Langdon

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Resumen: Este artículo analiza la relación entre los signos sonoros, gráficos y textuales de las *performances* chamánicas entre los indígenas siona de la Amazonia colombiana. Como señaló Lawrence Sullivan, el sonido juega un papel muy importante en la experiencia sinestésica invocada en la *performance*, así como también en la transición entre los ámbitos del universo. Graham Townsley ha observado cómo los cantos chamánicos se constituyen en senderos a través de los múltiples niveles del universo. De manera similar, los chamanes siona combinan el uso de *yajé* (*Banisteriopsis sp.*) con cantos que guían a los participantes en los viajes rituales a través de un universo caleidoscópico o fractal, en donde aparecen los seres de los diferentes ámbitos y dialogan con el chamán y sus ayudantes. La capacidad de ‘oír’ estos cantos le permite al participante ‘ver’ los reinos invisibles, y lo que se ve y se oye es reproducido a través del arte gráfico y la *performance* narrativa. Estas formas de arte chamánico son performativas, y el canto, la figuración y la poética de la narración son expresiones estéticas que contribuyen a y resultan de la interacción de los sentidos en el ritual chamánico. Este artículo explora aspectos de la intertextualidad que encadena las diferentes expresiones del arte chamánico siona, argumentando que la escucha no puede ser separada de otras capacidades sensoriales que configuran el conocimiento chamánico. La capacidad de escuchar es tan importante como la capacidad de ver y lo auditivo es referencia de lo visual.

Palabras clave: intertextualidad, formas estéticas chamánicas, percepción, audición, performance, siona, Colombia, siglo XXI.

Abstract: This article analyzes the relation between seeing and hearing in shamanic performances among the Siona Indians of the Colombian Amazon. As noted by Lawrence Sullivan, sound plays an extremely important role in the synesthetic experience invoked in ritual as well as in the transition between realms of the universe. Graham Townsley has noted how shamanic songs create song paths through the multilayered universe. In a similar way, the Siona shamans combine the use of *yajé* (*Banisteriopsis sp.*) with songs that lead the participants in ritual on journeys through a kaleidoscopic or fractal universe where the peoples of the different realms present themselves and dialogue with the shaman and his assistants. The capacity ‘to hear’ these songs enables the participant ‘to see’ the invisible realms and to reproduce the experience through graphic art and narrative performance. Shamanism is a performative form, and singing, figuration and narrative are esthetic expressions that contribute to and result from the shamanic ritual. This article discusses the relation between hearing and seeing through exploring aspects of intertextuality between forms of Siona shamanic art. The capacity to hear is equally important as the capacity to see and the aural references the visual.

Keywords: intertextuality, shamanic aesthetic forms, perception, audition, performance, Siona, Colombia, 21st century.

1 Traducción del inglés: Mauricio Pardo Rojas.

El mundo fractal

Los indígenas siona comparten, de manera general, los principios epistemológicos y ontológicos de la cosmología chamánica que se han descrito para otros grupos amazónicos (Seeger, Da Matta & Viveiros de Castro 1987; Viveiros de Castro 1996 y 2006). El mundo cosmológico está en constante transformación y en él no caben distinciones occidentales, tales como las de naturaleza/cultura, animal/humano, natural/sobrenatural. El cosmos está constituido por una multiplicidad de dueños o amos y sus colectividades se repiten infinitamente en una 'lógica fractal' (Kelly Luciani 2001; Cesarino 2010).² Para los siona, el mundo está compuesto por una infinidad de 'regiones' diferentes, con seres organizados de acuerdo con los mismos principios sociales y culturales, pero todos diferenciados mediante detalles en sus ropas y adornos. Aunque no son idénticos, cada uno espeja al otro como las transformaciones de las figuras creadas por la gira de un caleidoscopio. Esta naturaleza transformadora del universo y el cambio de perspectiva que determina las apariencias son expresadas por los siona a través del concepto de *kā²ko* o 'lado'. La percepción de uno depende del lado desde el que se está observando, la percepción y la experiencia tienen diferentes lados: *²i kā²ko* o 'este lado' se refiere a lo que normalmente es visible, mientras que el otro, *yeki kā²ko*, 'el otro lado', es el de las fuerzas ocultas que influyen e interfieren en los procesos colectivos del bienestar.

Este lado, o 'esta región', es el mundo de la conciencia y la percepción cotidiana. Este se divide en tres áreas, cada una con sus diferentes habitantes: la selva, el río y lo 'domesticado'. La selva es el área de los animales con el jaguar como figura dominante. La anaconda gobierna el mundo sub-acuático del río. La región domesticada es el dominio de los siona con sus sitios de viviendas, huertas y animales. El cacique-curaca, como líder de la comunidad humana, se preocupa por su grupo, cuyos miembros son concebidos como sus domesticados (*ho²ya*).

El otro lado es el mundo de las fuerzas invisibles que no son vistas en el mundo cotidiano, pero que sí tienen influencia sobre sus actividades. El cosmos está organizado en cinco niveles ascendentes en forma de discos planos semejantes al tiesto circular en que se asan las tortas de yuca. Los tres primeros (el inframundo, el primer cielo y el segundo cielo) son reflejos el uno del otro, en el sentido de que cada uno se divide en regiones habitadas por seres diferentes. Estos seres comparten el mismo modelo de *socius* de los seres del reino visible, cada uno dirigido por un chamán-jefe-propietario. El Sol, la Luna y las Pléyades constituyen las principales figuras míticas chamánicas en el reino situado más allá del alcance del ojo humano, un punto que marca la división entre el primer y segundo cielo. Los habitantes del universo no son clasificados en una sola

2 De acuerdo con Cesarino (2010: 153) los fractales son "estruturas geométricas de grande complexidade e beleza infinita, ligadas às formas da natureza, ao desenvolvimento da vida e à própria compreensão do universo".

categoría. Dependiendo de la perspectiva, pueden aparecer como humanos, como animales o como *watí*; este último término se refiere a seres potencialmente malévolos según el contexto y la intención.

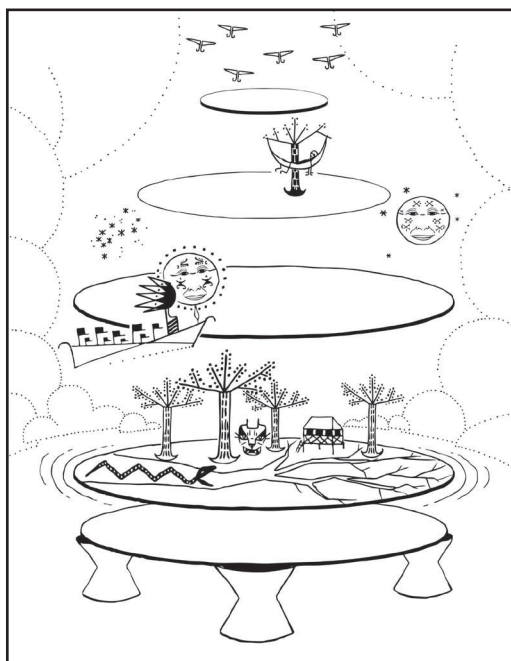


Figura 1. El universo siona (figura elaborada por Alan Stone Langdon).

Las actividades en el otro lado influyen en el desarrollo de las personas, las plantas, los animales y las fuerzas cíclicas de la naturaleza, en las relaciones inter e intra comunitarias y en la salud en su sentido más amplio. Para comprender los acontecimientos que repercuten en la vida cotidiana, tales como las enfermedades graves u otras desgracias, es necesario entrar en el otro lado con el fin de mediar con los seres invisibles. Los chamanes son los principales mediadores y son capaces de entrar a voluntad en el otro lado y negociar con los seres y fuerzas de allí; tienen el poder de transformación y su forma más frecuente en el otro lado es la del jaguar o la anaconda. Su conocimiento y poder se adquieren a través de un largo aprendizaje que implica la ingestión de *yajé* de una manera dirigida y controlada (Langdon 1986).

Toya: la experiencia ritual

El aprendizaje chamánico implica el desarrollo de conocimientos sobre las regiones del universo y sus seres. El conocimiento se acumula a través de la *performance* ritual y se expresa en la visión de la *toya*, o *pinta*, en el otro lado, y en aprender a dialogar con sus seres invisibles. Bajo la dirección del maestro chamán, el aprendiz intenta conocer tantas *toya* como sea posible. Experimentar una *toya* es desarrollar conocimiento. El conocimiento es corporal, como resultado de las capacidades sensoriales de ‘ver’ y ‘oír’ y es concebido como una sustancia delicada que se acumula en el cuerpo y faculta al chamán. No ver u oír indica desconocimiento de las intenciones de los demás y de las consecuencias de los acontecimientos, ocurran de éste o del otro lado. Ver y oír son capacidades sensoriales estrechamente interrelacionadas que actúan juntas para adquirir la consciencia de percibir los eventos en el mundo y para poder actuar adecuadamente. Esta capacidad es concebida como ‘pensar’.

Estas tres capacidades, ver, oír y pensar, no son independientes sino que están ligadas corporalmente para constituir el poder chamánico, creando así la capacidad para negociar con los seres invisibles y para transformar los pensamientos en acción. El conocimiento chamánico es relativo y heterogéneo. Sólo los que tienen más poder pueden guiar a los demás en una experiencia de constantes transformaciones.

Toya: sinestesia y experiencia

En su sentido más amplio, *toya* connota la experiencia de la *performance* ritual en la que acontece el cambio de perspectiva. Durante la *performance* ritual, los participantes pasan de éste al otro lado, en donde viajan por las regiones del universo que se caracterizan por poseer una intensa multiplicidad sinestésica que palpita al ritmo de las canciones chamánicas y de la acción ritual. Bajo la influencia de los efectos neurofisiológicos de la preparación de *yajé*, los cantos y ritmos de los chamanes ocasionan destellos de imágenes visuales del cosmos. El chamán invoca a sus aliados espirituales a descender al espacio ritual, los cuales pueden ser las personas *yajé*, los aliados más importantes, el Sol o la Luna, o los amos de los animales. Personas bellamente adornadas descienden y dialogan con el chamán, y los cantos, la música de la flauta y el ritmo de la *pichanga* o *waira*³ que el chamán sacude guían a los participantes. El chamán puede moverse alrededor de la choza ritual dramatizando sus acciones en el mundo invisible. Él es el guía esencial de la *performance*, asegurando que los demás no se extravíen en un mundo en constante transmutación. El participante experimenta este viaje ritual como singularmente real.

Como Townsley (1993: 466) señala para los sharanahua, el sistema cosmológico siona no está acabado, es un universo improvisado que surge en la *performance* ritual

3 La *pichanga*, o *waira*, como se conoce hoy en día, es un manojo de hojas secas que se sacude para limpiar las malas energías.

y que se construye a través de la acción ritual y de las sustancias que alteran la percepción. La experiencia emergente compartida por los presentes tiene una cualidad subjetiva e individual que no es ni virtual ni alucinatoria (Schieffelin 1985). Se trata de una experiencia de vida en la que se produce un cambio de perspectiva. El otro lado, normalmente oculto, se revela a través de sensaciones visuales, auditivas y corporales que operan a través de la sinestesia en un modo recursivo. El sonido pone en marcha la experiencia visual (Townsend 1993). Los siona describen sus experiencias como caracterizadas por una calidad luminosa, con colores más brillantes que los que se perciben en la vida ordinaria y como un mundo caleidoscópico de paisajes en constante movimiento y transformación, cada uno con su gente vestida y pintada con sus propios diseños, quienes cantan mientras se presentan (Langdon 2000).

La poética de los cantos interactúa con los efectos sensoriales de la música y los ritmos. Las canciones tienen acción sobre el mundo cuando son cantadas, funcionando en la manera en que Austin (1975) describe los actos ilocucionarios, y los pocos ejemplos registrados⁴ indican que los cantos indexan la experiencia de transformaciones de las regiones a través de la redundancia y el paralelismo:

<i>H^wihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H^wihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H^wihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H^wihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H^wihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H^wihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H^wihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wa'nā daya</i>	Niños <i>yajé</i> vienen
<i>H^wiha zĩ wa'nā daya</i>	Niños <i>yajé</i> vienen
<i>Bāi wa'nā daya</i>	Viene gente
<i>Bāi wa'nā daya</i>	Viene gente
<i>H^wiha zĩ wa'nā</i>	Niños <i>yajé</i>

4 No pude registrar canciones chamánicas durante mi trabajo de campo debido a que no se realizaron rituales de *yajé* y a que ningún chamán aceptó ejecutar sus cantos fuera del contexto ritual.

<i>H^wiha zĩ wagi daya</i>	Niño <i>yajé</i> viene
<i>H^wiha zĩ wa^onā</i>	Niños <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wa^onā</i>	Niños <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wa^onā</i>	Niños <i>yajé</i>
<i>H^wiha zĩ wa^onā</i>	Niños <i>yajé</i>
<i>H^wihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H^wihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>a^ohi^oi^oi^oi^ohi^o</i>	<i>a^ohi^oi^oi^oi^ohi^o</i>

De acuerdo con los siona, el chamán comunica información correspondiente al viaje que experimenta, identificando los nombres de los espíritus, sus colores y motivos de diseño. Cada participante completa la experiencia con sus propias sensaciones físicas, visuales y auditivas. El recurso poético de redundancia y paralelismo de los cantos estimula la experiencia caleidoscópica de fosfenos y escenas que se multiplican diferenciándose y transformándose, pero no determina la *toya* subjetiva y personal que cada uno experimenta.

Como se ha descrito para los *campa* (Weiss 1973) y los *sharanahua* (Siskind 1973; Déléage 2009), las *performances* rituales crean una experiencia colectiva en la que los participantes acompañan los viajes de los chamanes, sus transformaciones de apariencia y los cantos y diálogos sostenidos con los seres invisibles. Varias estrategias performativas contribuyen a establecer expectativas comunes entre los participantes. Antes del ritual, el chamán da a conocer qué región tiene la intención de visitar y escoge la preparación específica del *yajé* en función de la *toya* deseada. También se ponen de manifiesto los viajes anteriores a través de los diseños gráficos aplicados a la cara, a la cerámica o a otros objetos (Langdon 1992). Por último, las experiencias personales se transmiten a través de *performances* narrativas que preparan a los novicios sobre lo que sucederá.

El ritual, el arte gráfico y la narrativa deben ser entendidos como modos performativos que hacen referencia unos a otros a través del proceso de intertextualidad que revela el mundo invisible al indexar el cambio de perspectiva entre la percepción ordinaria y la de lo oculto. Este proceso de *deixis* prepara a los novicios y a otras personas, y sirve como guía para futuras experiencias rituales, así como para la interpretación de los sueños. El conocimiento chamánico es la capacidad para navegar en el mundo de infinitas multiplicidades de lo oculto y para establecer relaciones con sus seres. Para esto, es necesario ser capaz de ver y oír y así poder percibir e interpretar correctamente la experiencia con la otredad. Los procesos de intertextualidad e indexicalidad presentes en los modos de *performance* se basan en la experiencia de ver y escuchar, y son fundamentales para la transmisión de conocimientos.

5 Fragmento de un canto de *yajé* de Lisandro Yocuro, del asentamiento San Diego. Lisandro lo cantó por solicitud de Carlos Garibello, del Instituto Colombiano de Antropología, quien lo grabó en 1968. El resto del canto respeta las variaciones y repeticiones que presenta este fragmento.

Toya: narrativa y experiencia

La *performance* narrativa dramatiza las acciones y eventos del otro mundo a través de la utilización de un lenguaje poético que crea un ritmo y una musicalidad diferentes a las del discurso ordinario que se caracterizan, al igual que los cantos, por su paralelismo en frases y versos redundantes y se ven realzados por los efectos sonoros onomatopéyicos de los diferentes seres y ámbitos. A través de la poética de la *performance* oral, los acontecimientos vividos en el otro lado se acentúan y son traídos a la vida a través de descripciones detalladas de seres que aparecen como humanos, de sus relaciones icónicas con la realidad cotidiana y del discurso citado (Bauman 1977). Las narrativas referencian el cambio de perspectiva, en el que la audiencia es transportada de lo cotidiano hacia el mundo de la transformación constante y en el que las apariencias dependen del punto de vista. En la modalidad narrativa, se crea la memoria de la experiencia en el mundo invisible a través de la construcción artística. La intensidad y la infinita multiplicidad del universo es menos evidente que en la *performance* ritual, sin embargo, el narrador contrasta perspectivas a través de deícticos y señales de contextualización. El mundo invisible descrito se compone de grupos sociales organizados en un plano espacial y temporal, como si fuera paralelo al mundo visible.

Las narrativas también dan claves que referencian las correspondencias de apariencia entre las perspectivas, como se ejemplifica en un relato que narra un joven aprendiz de chamán sobre la visita a la casa de los jaguares. La ceremonia de *yajé* ha terminado, y el novicio está saliendo de la choza ritual cuando el chamán lo invita a acompañarlo. Le indica que cierre los ojos, y cuando el aprendiz los abre de nuevo, ellos están en la casa de los jaguares. Los jaguares son gente joven de fiesta. La ‘ropa’ que usan cuando vienen a este lado cuelga de las vigas de la casa. La descripción de sus adornos corporales indexa sus características físicas cuando se ven como jaguares en este lado. En una versión que tengo de tal experiencia, el narrador indica explícitamente a los oyentes acerca de cómo aparecen las cosas desde la perspectiva de ambos lados (Langdon 2013).

kagina ʔiyato ʔai bāi baʔi bāi yai domi gato deʔona yai domi baiʔi.
Y mientras mi padre estaba hablando, vi mucha gente, mujeres jaguar;
hermosas mujeres jaguar estaban allí!

yai beto gaʔwanā ye bāira bāi baiʔi.
Tenían collares de coco de jaguar.

baʔiñi, bōsi yai bōsi gato hēʔhe kuri, hēʔhesikoʔa baiʔi.
Había jóvenes jaguar, todos brillantes, lustrosamente pintados.

hēʔhesikota bakoʔa miʔhu baʔiye hēʔhesikoʔa baiʔi.
Personas pintadas, estaban pintadas con bigotes.

En este breve ejemplo, el narrador hace hincapié en la belleza de las mujeres, llamando la atención sobre sus collares de coco que muy probablemente indexan el *Panthera onca* con sus manchas negras alrededor del cuello. Otras con el pelo sujeto atrás con peinetas, como las mujeres humanas, son claves para el *Felis pardalis* o *wiedii*, variedades cuyo pelo en el cuello crece hacia adelante y no hacia atrás como en el resto del cuerpo. La vestimenta de la jaguar ‘pintada’ (posiblemente *Felis tigrina*) es descrita como una *cusma* pintada. Los jóvenes pantera están pintados de negro con *jagua*, y, como vemos en el ejemplo anterior, tienen los rostros lustrosos con bigotes de colores brillantes pintados con (*hē²he kuri*).⁶

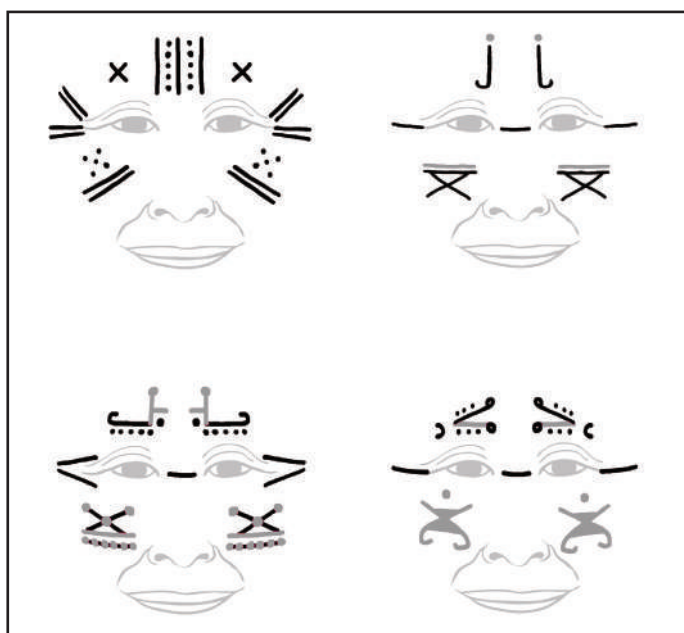


Figura 2. Dibujos con *hē²he kuri* de los jóvenes jaguares (figura elaborada por Alan Stone Langdon).

Otra característica de las narrativas es la presencia de discurso citado, en el que se relatan diálogos que el narrador ha oído. El uso de discurso citado no sólo da autoridad al testimonio del narrador con evidencia directa de su capacidad para escuchar, sino que también introduce la voz de los seres invisibles que se escuchan en los rituales de *yajé*. Cada grupo de seres, humanos, animales o *watí*, tiene su propio lenguaje, y la

6 Ver las descripciones de las especies de la familia *Felidae* en Emmons 1990: 148-153.

adquisición del conocimiento chamánico se logra en parte al oír y aprender su lengua y cantos. La *performance* ritual es experimentada como diálogo, en el que los participantes escuchan a los seres invisibles con los que están interactuando en el otro lado. En la narrativa, este diálogo se representa como discurso citado, una característica importante que pone de manifiesto la verdad y que conecta lo narrado y el evento en que se narra a través de intertextualidad (Bauman & Briggs 1990).

Toya: memoria, arte gráfico y cuerpo performativo

El arte gráfico se distingue de la narrativa. En la *performance* narrativa, el narrador relata acontecimientos dentro del universo chamánico en un flujo temporal y contingente, como si un episodio siguiera al otro. El arte gráfico es también una expresión de la *toya* personal o de la experiencia ritual, pero estos diseños geométricos, como los cantos, se caracterizan por una mayor redundancia y repetición que la narrativa. El arte gráfico no tiene un carácter descriptivo y su función estética es transmitir la experiencia cualitativa de los motivos geométricos estimulada por el *yajé*. De acuerdo con los siona, estos motivos están siempre presentes en los viajes chamánicos y están en constante mutación; un motivo se transforma en el siguiente. Al igual que los motivos visuales de fosfeno descritos por la neurociencia, los motivos gráficos dominan las fases iniciales después de la ingestión de *yajé* y se convierten luego en fondo para las escenas posteriores de paisajes realistas y figuras. Estas escenas son indexadas por los cantos chamánicos, como se ve en el fragmento de canto reproducido anteriormente; las personas que descienden desde el otro lado son indexadas, aunque no descritas, a través de la variación en la repetición.

Las expresiones del arte gráfico, al igual que los cantos chamánicos, no deben ser analizadas como formas discursivas o de representación sino como índices de cualidades sensoriales de experiencias en la esfera oculta. Al igual que los fosfenos experimentados al beber *yajé* (Knoll et al. 1963), las canciones y los diseños están marcados por la repetición de elementos que varían infinitamente a través de combinaciones. En el caso del arte gráfico, otras personas juzgan los diseños de un artista por su belleza y autenticidad, pero no pueden interpretar su significado o identificar a qué seres específicos o regiones cósmicas pertenecen. El artista crea la experiencia de acuerdo con su memoria subjetiva, y sólo él puede asociar diseños personales con los seres que los inspiraron. Aunque altamente repetitivo, cada diseño, es diferente de los demás.⁷

Durante mi trabajo de campo, sólo uno de mis colaboradores se pintaba la cara con regularidad, y tuve la oportunidad de observar el efecto de su participación en la experiencia ritual sobre sus diseños faciales. En el primer año de trabajo de campo, sus diseños tendían a limitarse a un solo color. Después de pasar más de dos meses bebiendo

7 Un ejemplo de arte representativo, pero no considerado *iko toya* por los siona, fue publicado en Mallol de Recasens (1963).

yajé con su cuñado —un chamán cofán—, sus diseños faciales reflejaban su experiencia renovada a través de un aumento en la complejidad y en el uso de dos colores. Combinó con más frecuencia el *kuri*, un color violeta, con el rojo oscuro del achiote. El *kuri* es muy estimado por su brillo y refleja la experiencia cromática de los viajes en el otro lado. Se relaciona con el verbo *hē²he*, que se traduce como ‘brillar’; *hē²he kuri* indexa la luminosidad de los diseños de los espíritus vistos del otro lado.

Como vimos en la narración antes citada, *hē²he kuri* referencia la calidad de las pinturas faciales del jaguar vistas en el otro lado. Además, se asocia con las prácticas instituidas por Sol y Luna, chamanes ancestrales cuya rivalidad se describe en muchas narraciones míticas. En una de ellas, Luna, el primo más joven de Sol, usa su vara mágica para transformar a las personas en animales. Más tarde, es engañado por Sol, que le ofrece chicha en una gran vasija hecha de la fruta totuma. Cuando levanta la vasija para beber, la visión de Luna se obstruye temporalmente, permitiendo a Sol agarrar su vara mágica y lanzarla muy alto en el cielo. La Luna salta para agarrarla, pero con cada intento, Sol envía la vara más arriba, hasta que Luna llega tan alto que se queda atrapado en el segundo cielo.

La cara de la luna, explican los siona, es el modelo de superficie para ser pintada con diseños de *yajé*. Esta asociación se expresa en el mito en el que Luna asedia sexualmente a su hermana en su hamaca cada noche, y esta última utiliza *jagua* para mancharle la cara y así descubrir a su visitante nocturno. El mito explica las manchas en la superficie de la luna llena, y los siona dicen que la preparación tradicional de su cara para la pintura emula la de la luna. Ellos se depilaban todo el pelo facial, incluyendo las cejas, creando un lienzo en blanco con el fin de aplicar los delicados motivos geométricos inspirados en sus experiencias de *yajé* en sus mejillas y en la frente, precisamente en la ubicación de las cejas.

Hay otra narrativa que asocia la innovación del uso de dos colores de la pintura facial con los poderes chamánicos de Luna. En uno de los textos de la serie que narra las picardías de Luna, él comienza a pintar la cara de otra manera, añadiendo *hē²he kuri* como segundo color. Esta innovación, su ‘cara diferente’, es motivo para asustar al Sol y su pueblo:

Tĩ²āgĩna² iyato tĩ zia bagĩ ba²kĩña

Cuando Luna llegó su rostro se vió diferente;

hē²he kuri nakoni bōsa zia hē²hesiki nakoni bōsa zia hē²hesiki ba²kĩña

cara de *hē²he kuri* con achiote; cara brillante con achiote, brillando él estaba.

Hā²āka² ʔyahĩ² ai kikiřeña si²a ko²a

Al ver esto, todo el mundo quedó muy asustado.⁸

8 En un episodio posterior, esta narrativa asocia el acto de gritar (sonido) con la creación de una experiencia atemorizadora, sugiriendo que el sonido ocasiona una transición tanto entre estados emocionales como entre mundos diferentes (Sullivan 1986).

Conclusiones: *performance*, intertextualidad e indexicalidad

Este artículo analiza cómo el sonido y la visión constituyen la experiencia chamánica como conocimiento sensorio-corporal. A través de la sinestesia, la *performance* ritual chamánica unifica el sonido y la visión y construye conocimiento. A su vez, el conocimiento chamánico es *performance*, a través del arte gráfico y la narración oral, la cual expresa los encuentros con la otredad. A diferencia de la sociedad occidental, que enfatiza el hecho de ver la realidad objetiva como prueba de la verdad (Stoller 1984), ver para los siona es la capacidad de percibir correctamente lo que normalmente está oculto, lo que se experimenta en rituales, sueños y encuentros inesperados. El ver no se puede separarse del oír en tanto modos que conducen a la construcción del conocimiento.

La *performance*, como lo señala Sullivan (1986), se distingue de la experiencia ordinaria por la calidad del conocimiento subyacente. Los modos performativos siona, tal como se manifiestan en el ritual chamánico, en el arte y en las narraciones orales, crean y expresan la experiencia sensorial del conocimiento chamánico, y como el sonido y la visión, se unifican a través de mecanismos poéticos, indexicales e intertextuales que se referencian mutuamente. Estos modos construyen la cosmología siona como una experiencia vivida, así como establecen expectativas con respecto a futuras experiencias.

El concepto de *toya*, en su sentido más amplio, no refiere a lo visual ni al diseño, sino a la unidad de oír y ver como experiencias en el cuerpo. A través de la *performance*, realizada por vestimentas y adornos especiales, por un ambiente separado de la vida cotidiana y por la música y el movimiento que palpitan y unifican los sentidos con los efectos del *yajé*, la sinestesia se experimenta corporalmente de tal manera que emerge la realidad oculta, resplandeciente y habitada por una infinita multiplicidad de seres. Cada participante del ritual trata de acompañar al chamán por los caminos del universo. Por un lado, el ritual es una experiencia colectiva en la que los participantes comparten la *toya* que el chamán está mostrando. Por otro lado, es una experiencia subjetiva y sensorial que construye el conocimiento del participante a través de las capacidades de ver, oír y pensar. Las experiencias resultantes, colectivas o individuales, no están aisladas de la construcción de esta realidad tal como emerge en la *performance* narrativa o gráfica.

El arte gráfico y los cantos chamánicos no deben considerarse como representativos en el sentido de que su principal canal de comunicación se basa en la redundancia, y no el simbolismo. Como parte del campo lenguaje-música, las diferentes expresiones de *toya* referencian los aspectos sensoriales cualitativos del universo que se construye en la *performance* del ritual. Todos los modos de *performance* del arte chamánico comparten la poética de la repetición y la redundancia, ya que recurrentemente se indexan entre sí a través del proceso de la intertextualidad y transmiten una experiencia caleidoscópica que privilegia los sentidos.

Referencias bibliográficas

- Austin, John Langshaw
1975² *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bauman, Richard
1977 *Verbal art as performance*. Rowley: Newbury House.
- Bauman, Richard & Charles Briggs
1990 Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. En: Siegel, Bernard J. (ed.): *Annual review of anthropology*. Palo Alto: Annual Reviews, 59-88.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer
2010 Donos e duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre marubo. *Revista de Antropologia* 53(1): 147-197. <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/download/27348/29120>> (04.08.2015).
- Déléage, Pierre
2009 Les savoirs et leurs modes de transmission dans le chamanisme sharanahua. En: Bonhomme, Julien & Carlos Severi (eds.): *Paroles en actes*. Cahiers d'anthropologie sociale, 5. Paris: L'Herne, 63-85.
- Emmons, Louise H.
1990 *Neotropical rainforest mammals: A field guide*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kelly Luciani, José Antonio
2001 Fractalidade e troca de perspectivas. *Mana - Estudos de Antropologia Social* 7(2) 95-132. <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v7n2/a04v07n2.pdf>> (04.08.2015).
- Knoll, Max, Johann Kugler, Oskar Höfer & S.D. Lawder
1963 Effects of chemical stimulation of electrically-induced phosphenes on their bandwidth, shape, number, and intensity. *Confinia Neurologia* 23(3): 201-226.
- Langdon, Esther Jean
1986 Las clasificaciones del yagé dentro del grupo siona: etnobotánica, etnoquímica e historia. *América Indígena* 46(1): 101-116.
1992 A cultura siona e a experiência alucinógena. En: Vidal, Lux Boelitz (ed.): *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Editora Nobel, 67-87.
2000 A visit to the second heaven: A Siona narrative of the yagé experience. En: Luna, Luis E. & Steven F. White (eds.): *Ayahuasca reader: Encounters with the Amazon's sacred vine*. Santa Fe: Synergetic Press, 21-30.
2013 'La visita a la casa de los tigres': la contextualización en narrativas sobre experiencias extraordinarias. *Revista Colombiana de Antropología* 49(1): 129-152. <<http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v49n1/v49n1a06.pdf>> (04.08.2015).
- Mallol de Recasens, María Rosa
1963 Cuatro representaciones de las imágenes alucinatorias originadas por la toma de yagé. *Revista Colombiana de Folklor* 8(3): 59-78.
- Schieffelin, Edward
1985 Performance and the cultural construction of reality. *American Ethnologist* 12 (4): 707-724.

- Seeger, Anthony, Roberto DaMatta & Eduardo Viveiros de Castro
 1987 A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. En: Pacheco de Oliveira Filho, João (ed.): *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRI)/Editora Marco Zero, 11-30.
- Siskind, Janet
 1973 Visions and cures among the Sharanahua. En: Harner, Michael (ed.): *Hallucinogens and shamanism*. New York: Oxford University Press, 28-39.
- Stoller, Paul
 1984 Eye, mind and word in anthropology. *L'Homme* 24(3-4): 91-114. <http://www.persee.fr/articleAsPDF/hom_0439-4216_1984_num_24_3_368516/article_hom_0439-4216_1984_num_24_3_368516.pdf> (04.08.2015).
- Sullivan, Lawrence E.
 1986 Sound and senses: Toward a hermeneutics of performance. *History of Religions* 26(1): 1-33.
- Townsley, Graham
 1993 Song paths: The ways and means of Yaminahua shamanic knowledge. *L'Homme* 33(126-128): 449-468. <http://www.persee.fr/articleAsPDF/hom_0439-4216_1993_num_33_126_369649/article_hom_0439-4216_1993_num_33_126_369649.pdf> (04.08.2015).
- Viveiros de Castro, Eduardo B.
 1996 Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana - Estudos de Antropologia Social* 2(2): 115-144. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>> (20.05.2015).
 2006 A floresta de cristal: Notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo* 14-15: 319-338. <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50120/55708>> (04.08.2015).
- Weiss, Gerald
 1973 Shamanism and priesthood in light of the Campa ayahuasca ceremony. En: Harner, Michael (ed.): *Hallucinogens and shamanism*. New York: Oxford University Press, 40-47.

Las turbulencias del lenguaje: mímesis inter-específica y autodiferenciación en los cantos rituales matsigenka¹

Esteban Arias

École des Hautes Études en Sciences Sociales / Laboratoire d'Anthropologie Sociale-Collège de France

Resumen: La tradición oral matsigenka (Amazonía sud-oriental peruana) ha sido principalmente abordada desde la mitología, este ensayo se focalizará más bien en el registro del canto, en el que hallamos cantos exotéricos de interacción intra-específica y cantos esotéricos de interacción inter-específica. El propósito de este artículo es el de describir con la ayuda de elementos del saber común y esotérico matsigenka, la naturaleza de las interacciones inter-específicas propias a la enunciación ritual de los cantos. Un tipo de interacción ocupará principalmente nuestra atención, el *marentakantsi*. Abordaremos así el rol que juega el vehículo lógico y recurso estético de la transformación en la instauración del discurso ritual. El *marentakantsi* es una interacción practicada en intoxicación de *ayahuasca* y constituye un instrumento de la transformación. En esta perspectiva animista se entabla una correlación entre las transformaciones cognitiva y ontológica. La tensión figurativa entre los principios de iconicidad e indexicalidad y entre visión y audición, encuentran en esta interacción un lugar central y es de su 'eficacia' que los cantos producidos constituyen discursos venidos de fuera, de los espíritus *saankarite* que visitan a la gente en la forma de los espíritus *ineetsaane*. Para que tal proceso de 'aprendizaje' tenga lugar y para que la 'autoridad' de los cantos se inscriba en el ámbito sobrenatural, ser especialista ritual debe equivaler a ser un especialista en la conmutación ontológica.

Palabras clave: transformación, mímesis, interacción inter-específica, intersensorialidad, matsigenka, Perú, siglo XXI.

Abstract: The anthropological approach to the oral tradition of the Matsigenka people (southeastern Peruvian Amazon) has been primarily mythological; yet the focus of this chapter is on another oral expression: singing. Within this genre, one can find exoteric songs of intra-specific interaction as well as esoteric songs of inter-specific interaction. Based on common and esoteric Matsigenka knowledge, the purpose of this article is to describe the nature of inter-specific interactions as related to ritual intonation of songs, focusing on the *marentakantsi* interaction. These songs engage both humans and non-humans and reveal that 'transformation' serves two purposes during ritual discourse: first, as a vehicle for logic, and second, as an aesthetic resource. The *marentakantsi* interaction is applied during hallucinogenic intoxication and is indeed considered a transformational instrument. An animistic perspective on this interaction suggests a correlation of cognitive and ontological transformation. The tension between the principles of iconicity and indexicality, as well as

1 El autor agradece los útiles comentarios hechos a diversas fases de este trabajo por Bernd Brabec, France-Marie Renard-Casevitz, Pierre Déléage, Grégory Déshoullière, Andréa-Luz Gutierrez-Choquevilca, Carlo Severi y Cédric Yvinec.

between vision and audition, occupies a central place in this kind of interaction. The ‘efficacy’ that results from the songs’ performance constitutes discourses as created from outside the human realm: from the luminous *saankarite* spirits who turn into *ineetsaane* spirits in order to visit the people. In order to facilitate this process of ‘learning’, and to provide for the songs’ ‘authority’ to be inscribed into the supernatural environment, to be a ritual specialist has to count as to be a specialist in ontological commutation.

Keywords: transformation, mimesis, inter-specific interaction, intersensoriality, Matsigenka, Peru, 21st century.

Simulación, intoxicación, ritos del canto

A finales del siglo XIX, un explorador pasajeramente instalado en el río Sangobatea, nos pone ya al corriente de algunos elementos esquemáticos del canto ritual matsigenka:² una actividad nocturna celebrada en intoxicación (Samanez y Ocampo 1980). Décadas más tarde, lo que se esbozaba como ‘consejo que podremos llamar del camalampi’, el *ayahuasca*, adquiere la forma de una ‘simulación’ de interacción vocal con los espíritus (Rosell 1916). Años después, un misionero le pone nombre al ‘impostor’: el *seripegari*³ (Aza 1927). Salvo por escuetas descripciones principalmente de la pluma de misioneros dominicos, debemos esperar a la segunda mitad del siglo XX para obtener la transcripción de algunos cantos esotéricos y del marco ritual en el que son pronunciados (Baer 1984; Renard-Casevitz 1991).

Nuestro objetivo, en este ensayo, es el de perfilar una primera caracterización de la tradición ritual matsigenka que se sirve del canto. ¿Por qué el ritual? Porque es en la acción ritual que los humanos pueden y no ser actores al mismo tiempo (Humphrey & Laidlaw 1994: 5; Boyer 2001: 338-341). El objeto de este ensayo es ejemplar en ese sentido: humanos y no-humanos son ‘autores’ del canto. ¿Por qué el canto? Porque en el cosmos intensamente animado matsigenka, uno de los índices de animación es la arquitectura intencional del sonido. Lo que probaremos es que los cantos que constituyen nuestro objeto son, a un mismo tiempo, complejas estructuras intencionales de comunicación sonora y vehículos de la acción (*agency*) que transita de lo no-humano a lo humano. En ese sentido, los términos que designan al menos tres tipos de canto matsigenka, designan en primer término las características de la interacción de la que son sitio y vehículo.

2 El pueblo matsigenka pertenece a la familia lingüística arawak preandina junto con los pueblos asháninka, ashéninka, nomatsigenka, yanesha y yine. Su territorio se extiende entre las márgenes y afluentes de los grandes ríos Urubamba y Manu. La información de campo obtenida para este análisis proviene principalmente de aldeas y ‘Comunidades Nativas’ situadas en afluentes del Bajo Urubamba como el Picha, Pagoreni, Parotori y Pakiría.

3 Más adelante definimos la complejidad de la representación del *seripigari/seripegari*, literalmente “el que se intoxica con tabaco”. Por lo tanto, para una mejor caracterización remitirse a esa sección del presente texto. Destaquemos por lo pronto que usaremos el término ‘chamán’ y *seripigari* para nombrar al especialista ritual matsigenka.

Veremos así que si esta epistemología, es decir, este modo y ejecución del conocimiento es ‘ontologizante’, lo es en la medida en que su vehículo lógico y recurso estético es la ‘transformación’. ¿Por qué? Porque la eficacia de la transmisión de los contenidos animistas matsigenka depende en gran medida de sus fuentes de autoridad. Los cantos rituales que ocuparán nuestra atención, los *marentakantsi*, son al fin y al cabo discursos ‘venidos de fuera’. Representaciones del saber común, como metarepresentaciones del saber esotérico, convergen en dispositivos poéticos para evidenciar la intencionalidad sonora de entidades no-humanas. En esta tradición la técnica del conocimiento y su propio aprendizaje procuran una transformación del ‘sujeto’ cognoscente; así como sólo la transformación del ‘objeto’ de conocimiento (en sujeto cognoscente por ejemplo) es efectivamente fuente de conocimiento y conocimiento ‘validado’. Los cantos rituales, instrumentos de la transformación, son los *paths* de esta diplomática epistemología (Townsend 1993). Se trata de cantos obtenidos en interacción con los espíritus y bajo los efectos de sustancias como el tabaco y el *ayahuasca*. Algunos *marentakantsi* una vez enunciados pueden estabilizarse, caso en el cual, dadas las circunstancias de su enunciación exotérica, intra-específica, sin la ‘visita’ de espíritus, se convierten en testimonios de una antigua interacción con entidades no-humanas. Siendo el caso, la autoridad de los cantos se remite a la antigua enunciación ritual adquiriendo paradójicamente el estatus de *matikagantsi*.

	Aspecto audible	Aspecto gráfico	Deixis	Circunstancias de la enunciación	Sustancia asociada
<i>Matikagantsi</i>	Cantar en nítida sonoridad (marcado por el símbolo sonoro <i>ma-TI-kagantsi</i>) Dirigir el sonido hacia alguien	Acto en ‘línea recta’	horizontal	Festiva o en soledad, interacción entre ‘humanos’	Masato y pasta de tabaco
<i>Marentakantsi</i>	Cantar en turbia sonoridad (marcado por el símbolo sonoro <i>ma-REN-takantsi</i>) Ponerse algo en el cuerpo (una pulsera de diseños angulares)	Acto en ‘superposición de ángulos’	vertical (en función a planos superpuestos)	Interacción con los espíritus auxiliares. El especialista en compañía o ‘solo’	Pasta de tabaco, <i>ayahuasca</i> , <i>kavuiniri</i> (n.i.), <i>saaro</i> (<i>Brugmansia</i>)

Figura 1. Dos tipos de canto de la tradición oral matsigenka.

Los períodos del conmutador ontológico

Una relativa estabilidad narrativa adjudica a los dioses y *seripigari* primordiales (de fundacionales nombres propios) las extraordinarias proezas civilizadoras así como la compleja configuración del cosmos; a los chamanes míticos (mayoritariamente anónimos) la domesticación de los Dueños de la ‘naturaleza’, de los extranjeros, de los espíritus y las enfermedades; mientras que en la debacle de la ‘economía moral’ del caucho, la evangelización protestante y sus secuelas socioculturales, los chamanes (estos designados en términos de parentesco) pierden ‘eficacia’ o sucumben como desbocados caníbales cósmicos o brujos *matsikanari*.

Concentrémonos para efectos de este ensayo en los dos primeros ‘períodos’. En el tiempo de las proezas primordiales, los chamanes cantaban *matikagantsi*, cantos ‘exotéricos’, en la medida en que los nombres y referentes de la enunciación eran uno y eran los mismos para todos y: todos eran ‘humanos’. La ruptura con la mítica indistinción de la humanidad primordial se opera, entre los matsigenka, mediante la enunciación. El primer chamán ‘transforma’ a sus primos cruzados en primates haciendo uso de sus nombres (Arias 2003). El primer chamán ‘toma al pie de la letra’ a sus potenciales cuñados. Enseguida, secuenciales enunciaciones poblarán el mundo de las especies hoy conocidas (Renard-Casevitz 1991: 202). En esta semiología ‘natural’, los nombres son líneas constitutivas de etogramas (Descola 2005: 187) y en consecuencia transformaciones al estado virtual. En esta ‘semiogonía’ animista sólo la voz y soplo de los que “soplan con poder” (*tasorintsi*) es capaz de actualizar la ontología inmanente a la ‘imagen sonora’ de los nombres. Con el período de transformaciones el lenguaje empieza la ‘designación’ al mismo tiempo que la plataforma de la selva adopta su topografía característica y el cosmos adopta su configuración vertical. El cosmos inicia su desdoblamiento superior: un cielo intermedio y otro superior, de eterno brillo, se superponen a la tierra por la acción de Shoipeiri, un gran *seripigari*.

Enseguida, durante el período de la domesticación de la ‘naturaleza’, anónimos chamanes cantan los ‘elípticos’ *marentakantsi* porque los puntos de vista, de humanos y no-humanos, anclados en los cuerpos de la diversidad natural y los ángulos del cosmos, son al mismo tiempo fueros de enunciación de otros lenguajes ‘naturales’; los nombres y los objetos se distancian peligrosamente (saussureanamente), así como dos ‘especies’ distintas se aproximan representacionalmente para designar, a riesgo (fregeano), dos objetos distintos.⁴ Las dos ‘especies’ (digamos el chamán y un espíritu auxiliar que tutela una

4 El mito matsigenka del *Viaje a través del mundo* que sirve de referencia en *Le Banquet masqué* de Renard-Casevitz, nos confronta a malentendidos míticos fruto de “visiones desfasadas” (Renard-Casevitz 1991: 25-26). Esta crisis semiogónica matsigenka nos coloca ante una circulación de signos cuyos ‘significantes’ se encuentran “a mitad de camino entre el nombre y el pronombre, el sustantivo y el deíctico” (Viveiros de Castro 2004: 58).

especie) comparten los fundamentos de una misma epistemología pero se diferencian en términos ontológicos.

A grandes rasgos, lo que la mitología deja entender es que: primero, los cantos son modos de interacción. Segundo, que *matikagantsi* es una interacción en el seno de una misma especie, por lo tanto el aprendizaje de su ejercicio es típicamente ‘humano’ y básicamente ‘normativo’. Y tercero, que el *marentakantsi* es la interacción ejercida entre dos ‘especies’ distintas con universos referenciales también diversos, lo que implica que el aprendizaje de su ejercicio constituye para el especialista ritual una transformación cognitiva y ontológica y, en consecuencia, un aprendizaje ‘constitutivo’, es decir, una autodiferenciación estructural.⁵

La fluctuación ontológica del especialista ritual, el *seripigari*

Como parte del saber común, el término *seripigari*, en *prima facie*, quiere decir “el que se intoxica con tabaco”. No obstante, este complejo dispositivo gramatical alberga varios otros sentidos de cuya implicación progresiva resulta una estimulante interferencia semántica, un ‘misterio pertinente’. El mismo término es utilizado en otros componentes étnicos de la misma familia lingüística. La sutil medida de simples variaciones silábicas –aportadas por cada componente étnico– confiere a la metarepresentación un alto potencial inferencial. Consideremos primero las variaciones internas a la lengua matsigenka. El padre dominico Pío Aza, en su vocabulario matsigenka-castellano publicado en 1924, establecido a partir de la variante dialectal de las regiones del Alto Urubamba y el Manú, consignaba la expresión *seripegari* y no *seripigari*, esta última de amplia utilización en el Bajo Urubamba. Esta simple variación local se encuentra a la base de importantes consecuencias semánticas e idiosincrásicas globales. Practiquemos un decurso en un uso etnosintáctico vecino, la versión ashéninka: *sheripeyari* (Havalkof & Veber 2005). Al analizar el término (*sheri*, tabaco; *pey*, fantasma, espíritu; *a*, afijo de acción centrípeta; *ri*, masculino) obtenemos literalmente “el espíritu del tabaco” (Payne 1980: 103, 126). La misma raíz *peya-* en su equivalente fonético matsigenka, forma parte del verbo *pegagantsi* (verbo transitivo: desaparecer; verbo reflexivo: transformarse). Este desplazamiento fonético incorpora una condensación conceptual al poner en juego la raíz *piga*, que pertenece al campo semántico de la intoxicación, y la raíz *pega* que pertenece más bien al campo de la desaparición y la transformación. Estados de consciencia y percepción alterados tienen como correlato ontológico una capacidad extraordinaria

5 Para precisiones respecto a las reglas ‘normativas’ y ‘constitutivas’ revisar *Speech Acts* (Searle 1969). Anotamos una definición sucinta: las reglas normativas gobiernan formas de comportamiento independientes, las constitutivas en cambio crean y definen nuevas formas de comportamiento e instauran una dependencia lógica entre los términos. Si las primeras pueden ser reglas articuladas del modo ‘Haga X’ o ‘Si X, haga Y’, las últimas más bien proponen ‘X equivale a Y’ o ‘X vale como Y en el contexto C’.

de transformación. A nivel etnosintáctico se confirma: una transformación ‘cognitiva’ es en efecto una fluctuación ontológica. Los campos semánticos que se desprenden de las raíces *piga-*, *pega-* y *peya-*, participan todos de la compleja representación de la ‘auto-diferencia’, cualidad inherente a entidades sobrenaturales.

La turbulencia

La figuración del cosmos en el que cierta categoría de entidades son altamente susceptibles de transformación, es el producto de una sostenida socialización de condiciones inferenciales animistas. A la base de la interacción con las entidades no-humanas que pueblan el cosmos, se encuentran los indicios ni manifestamente visibles ni nítidamente audibles. Estos indicios hacen parte de la ‘categoría de la percepción’, típicamente confusa en condiciones propicias como la penumbra y el bisbisear de la foresta o los estados alterados de percepción, que dan crédito a la ostensión de lo sobrenatural (Nuckolls 1996; Déléage 2009). Ahora bien, tal turbulencia sensorial hace parte del espectro perceptivo cubierto semánticamente por la raíz *pega-*, la misma que demarca las fronteras de la representación animista de los espíritus o chamanes. La refractaria representación, compuesta a partir de referentes defectuosamente comunicables porque son defectuosamente percibidos, es materia prima del ‘potencial de transformación’ (Severi 2009: 473; 2010). Un ejemplo aparentemente baladí nos puede dar una idea del enraizamiento del concepto y de su importancia como vehículo analógico entre el saber común y el instituido: los niños juegan en el patio de las casas con el *pegarontsi*, literalmente “el [objeto] que se transforma/desaparece”; el juguete en cuestión es la peonza que, investida de vertiginosa velocidad centrípeta, ‘parece’ desaparecer en un sordo sisear. Ahora bien, al nivel de las representaciones esquemáticas e instituidas de la ‘visión’, la peonza es una de las armas (que produce luminosos y efímeros rayos/truenos) de uno de los espíritus auxiliares, el *marenantsite*.

En el *Imago Mundi*

La interacción *marentakantsi* ha tomado partido por el eje vertical en el que los marcos referenciales difieren dramáticamente de aquellos propios al *matikagantsi*. La primera interacción se practica, en primera instancia, entre ‘humanos’ y *saankarite* (“los puros e invisibles”). Estos últimos al momento de la interacción devienen *ineetsaane* (“el que viene a ver, el que viene a dar visita”). La segunda interacción se practica entre ‘humanos’.

El cuadro ritual de la enunciación de cantos *marentakantsi*, en su modo paradigmático, ofrece un marco referencial elaborado de acuerdo a la arquitectura mejor socializada del cosmos. La casa en la que se oficia el ritual posee tres niveles ascendentes: *kipatsi*, el suelo (que equivale a la tierra *kipatsi*, en la que se consume el *ayahuasca*); *menkotsi* o *menkoripatsa*, la mezzanine de la casa y la plataforma visible de nubes (que equivale

al término ritual *otapiaroku* o “los bordes del cielo”); y el *pankotsi*, el techo/casa (que equivale al *inkite* o cielo empíreo). El *seripigari* inicia la interacción *marentakantsi* en el *kipatsi*. Una vez la decocción psicotrópica deja sentir sus efectos, el chamán instaure una fluctuación indexical por medio del canto: es y no es el chamán, es y no es el espíritu auxiliar *ineetsaane*. Casi en simultáneo la voz de la mujer del chamán repite los enunciados en una prosodia diversa y una dicción legible. El chamán asciende por una escalera para ‘desaparecer’ en la oscuridad de la mezzanine (de las nubes y del borde del cielo); segundo cielo que en la cosmografía corresponde a la primera morada de los espíritus puros.

El *marentakantsi* procede a figurar la ‘transformación’ cognitiva y ontológica a través de tres procedimientos interconstitutivos: 1. La figuración simbólico-sonora y semántica de un punto de vista y de enunciación distintos al del locutor; 2. La alternancia epistémica entre primera y tercera persona indicando un locutor ‘distinto’ al locutor; y 3. El uso de marcos referenciales o indicios extralingüísticos. En la interacción *marentakantsi*, la deformación fonética de las fórmulas y la prosodia inhabitual ejercen de inmediato un efecto ostensivo: se está *in situ* presenciando una interacción extraordinaria con entidades no-humanas.

Procedamos al sucinto análisis comparativo de algunos extractos de los cantos de interacción *marentakantsi*. Del primer extracto, registrado en una sesión de *ayahuasca* de fines ‘diplomáticos’ con los espíritus auxiliares, transcribimos sólo la voz del *seripigari* respetando en lo posible las modulaciones fonéticas que se separan de la lengua cotidiana. Tsarángantsi y Amelia, su esposa, son los únicos que cantan. La voz de Amelia ‘imita’ a su esposo en un registro vocal tipificadamente legible.

Ejemplo A: Cantor Tsarángantsi y Amelia, Río Alto Mayapo 2002

[...]

- 1 **heeee paigiri iringañia iñaaiviokaaaanti**
voz del *ineetsaane*
- 2 **iyaaaa iraaai**
voz del *ineetsaane*
- 3 **hei hei hei tasonkari**
hei hei hei ‘el que sopla con poder’
- 4 *yagaveavageti*
él [el chamán] pone en práctica el dominio
- 5 *yagaveavagetanake eeenokuuiiii*
él al dominar parte al cielo

- 6 *eeenokuiiii yeeeiit etaiiii*
el cielo
- 7 *okantinkapogivageti aaaavotsi*
un túnel recto parte hacia el cenit se hace el camino
- 8 *aaaaiño pashipashinii*
hay otro y otro.
- 9 *imageagavearoriii inkemisantaigaiigaeriiiira*
[el chamán] con un gran esfuerzo ejerce el dominio sobre el estruendo y los
[a los *saankarite*] oye
- 10 *naroriiiimpa*
Ahora yo
- 11 *nagavevagetyiiio notsotenkavagetakeroriii*
dominando [con todo mi cuerpo], a ellos me voy incorporando
- 12 *aaariooo arimpapaaaairooo*
así es, así es
- 13 *agavearityotive enookuiiii mmmmm*
dominamos en el cielo
[...]
- 17 *yogovageti iaaaavagetaake*
él posee el conocimiento así hace
- 18 *teeroriii teeroriii ebbbbb teeroriii*
‘el ruido que zigzaguea’
- 19 *aganakerotyo otampirogiteaapa*
me coge en tromba un turbulento viento
- 20 *noneakerityo maronto timatsirira enokuiiiiiiii*
veo de pronto al camarón habitante del cielo
- 21 *imatiiiiikaaaaa enokuiiiiiii*
canta en el cielo
- 22 *kiraatsamatavagetake tyarimpa*
su roja vestimenta en mucho sus pies excede
- 23 *intimaigae gaveaveaeronerira iragaveaera*
ahí habita el poderoso, el que tiene el poder
- 24 *irogotaerona aniagitevagaera*
de pronto han comprendido lo que decimos como viento
- 25 *shiooooo*
‘soplo de tasonkari’

En negrita hemos marcado las alteraciones sonoras que muestran el ‘uso’ de una lengua diferente, la lengua del espíritu auxiliar del chamán, el *ineetsaane*. Durante el corto exordio la intervención de la voz del *ineetsaane* (líneas A: 1 y 2) establece la paradójica situación de locución. Sin una sola referencia epistémica la extraña voz se desliza como un ícono cuya pasajera y tensa interpretación es indexical. La turbiedad sonora parece ir cediendo en la medida que la interacción persiste y el ‘poder’ de imitación o mimesis del *seripigari* consigue la transformación. No obstante la profusión de la turbulencia sonora es constitutiva de este lenguaje y en ello radica la eficacia icónica de figurar la tensión de dos ontologías en interacción.

El contrapunto practicado por la mujer del chamán reitera una a una sus fórmulas ‘abstrusas’ en una prosodia y dicción mucho más cercana a la interacción ‘humana’. Por esta disposición pragmática se ambienta el efecto anfibológico y estereoscópico propio a la fluctuación indexical del acto ritual en su conjunto; pero también se abre una puerta a la transmisión y estabilización de ciertos *marentakantsi* particularmente ‘eficaces’. Es del contrapunto de la mujer del que se obtiene una comprensible resonancia (en función de los marcos referenciales del saber común: ascensión, transformación, etc.). Desde la línea 3 hasta la 9, el prefijo de la tercera persona masculina (*y-* o *i-*) acentúa la fluctuación de la estereoscopia del lado del *ineetsaane*. El juego de perspectivas nos coloca, en términos fácticos, ante un paradójico cantor X que afirma que es un espíritu Y observando al cantor intoxicado Z ascender por los túneles del cielo; donde X y Z son el mismo y donde Y es testigo del ascenso de Z desde la ‘mimesis’ de X (transformado en Y). Esta construcción en abismo es sin embargo significativamente accesible gracias a otra *performance* en abismo, esta vez pragmática, la de la intervención complementaria de la ‘imitación’ de Amelia. El descenso de los cantos del cielo se practica a modo de imitación. El universo referencial del canto es solamente accesible al *seripigari*, por lo que la posterior estabilización de ciertos cantos es concebida como la adquisición del saber suficiente para construir una ‘escalera’.

A partir de A: 10, el locutor intoxicado adopta la primera persona (*no-*).⁶ En A: 11 el chamán se ‘integra’ a la multitud de espíritus puros. Veamos este movimiento en detalle. Ningún término designa a los *saankarite* (salvo por la primera substitución: *tasonkari*, equivalente del *tasorintsi* “el que sopla con poder” y habla transformando),⁷ no obstante la alusión se filtra mediante el uso del concepto (*n-agave-vagetyo*) que resume

6 A: 10 “narorimpa” es el resultado del pronombre de la primera persona *naro* y el afijo *-ri* (contrastante) y sufijo *-mpa* (insistente); de lo que resulta en un primer momento un marcado énfasis en el contraste indexical con los espíritus que serán enseguida presentados.

7 El concepto *tasorintsi* se forma de la acción *tasonkatagantsi*, soplar, cuyo símbolo sonoro es *shooo*. Aquellos que soplan con poder, hablan con poder; son por excelencia los agentes de la transformación. Se trata de un concepto que designa a una serie de personajes míticos distribuidos en buena parte de la tradición oral del área cultural arawak preandina (asháninka, ashéninka, matsigenka y nomatsigenka).

las nociones de ‘maestría’, dominio e imitación. Se trata de la última vuelta de tuerca del poder chamánico, el que se ejerce en miras a *maîtriser* o amañar la turbulencia de los espíritus puros y por el que se opera la transformación cognitiva y ontológica del locutor. Enseguida, en la misma línea, una precisión morfosintáctica ‘multinaturalista’ (*notsotenkavagetakero*) reafirma que todas las instancias del cuerpo, sometidas al viaje, se han transformado.⁸

Practiquemos el análisis de otra interacción *marentakantsi*. Esta vez el cantor es el chamán Yoshiriaga, quien enuncia su formalización de una interacción celebrada aproximadamente una década atrás por Tsarángantsi. Esta vez se trata de la estabilización de un canto que paulatinamente cobra forma de ‘esquema’ de transformación, de ‘escalera’. Este *marentakantsi* nos es entonces transmitido como testimonio de una antigua interacción, en ese sentido constituye un canto enunciado en el marco de la enseñanza de las técnicas que conducen a la transformación.

Ejemplo B: Cantor Yoshiriaga, Río Parotori 2001

[...]

- 1 *Noshonkumatanaka nokena paakera*
He simplemente mirado sobre mi hombro a ver el camino recorrido
- 2 *noneventakotanakaro*
Estoy viendo en lo profundo mientras me voy distanciando
- 3 *kovoreatsaitavagetake*
el poderoso resplandor
- 4 *noneapakero*
La veo
- 5 *ovorokanakena opegakagavakera*
su rostro se hace del mío y me transforma
- 6 *Matsipankoite*
en el [los] halcón tijereta
- 7 *Nopegapaakatyo matsipankoite kieeen kieen kieeen*
¡Me he transformado por largo tiempo en muchos halcones tijereta!
- 8 *Ineventakotaanatyo*
porque ellos me ven acá desde lo alto

Luego de instauradas las misiones católicas y protestantes, el concepto es reinterpretado como Dios creador, de modo que la metarepresentación encarna enseguida una tensión representativa entre atributos como son, por citar un ejemplo, la concreta localización y la omnipresencia.

- 8 Los movimientos de integración/dispersión, unificación/proliferación tienen una amplia resonancia en los lenguajes chamánicos de diferentes lenguas amazónicas recientemente descritos. La ambivalencia figurativa entre la condensación y secuenciación descriptivas de visiones se encuentra a la base, una vez más, del potencial de transformación (ver Déléage 2009: 186 para el caso del Sharanahua; Gutierrez Choquevilca 2011: 205 para el Quechua del Pastaza; Brabec de Mori 2013: 392 para el caso del Shipibo).

- 9 *Notionkaigaaty enoku*
yo [varios] asciendo en espiral por el cielo
 - 10 *Nopegakaty matsipankoite kileen kileen kileen*
¡me he transformado en halcones tijereta!
 - 11 *Noneirimpa shinkiatararira*
Veo desde lo alto la choza de la embriaguez
 - 12 *Nokovankotarira Imovonkoane*
Al interior mi morada *Imovonkoane*
 - 13 *Shinkiatararira antari tyarikaty kileen kileen*
El que se embriaga luce su sabiduría, así hace
 - 14 *Onkantashitempari shinkiagetanakarorira*
haciendo así me embriago
 - 15 *Narori nashitakovagetakempa nonkovoreatsai*
yo cerraré mis puertas ahora que irradio este poderoso resplandor.
- [...]

En este *marentakantsi* que pasa ya por la criba de la estabilización percibimos los mismos rasgos de nuestro anterior ejemplo. Una turbulenta percepción (en este caso visual) da inicio a la transformación. Se trata del resplandor *kovorea*,⁹ lo demasiado luminoso/invisible (la condición de la visibilidad), intensidad que el chamán debe sobrellevar practicando la interacción de mimesis (*nagavevagyety*).¹⁰ Entre B: 2 y 8 se opera la transformación por la mediación de la ‘inter-perceptibilidad’ (Viveiros de Castro 2012),¹¹ la misma que A: 24 corrobora colocando el acento sinestésico en el aspecto sonoro de

-
- 9 En la fenomenología de la percepción matsigenka *kovorea* define, bajo los efectos del *ayahuasca*, la luminosidad extrema; y en estado no alterado, la secuenciación de ángulos y la fracturada transparencia de los cristales de cuarzo. Una síntesis sensible hace de los ángulos secuenciales (que pueblan por ejemplo el tejido y las visiones alucinatorias) una fuente de luz perturbadora y un efecto físico, como el del viento repentino, que expulsa al espectador. Ver Niemeyer Cesarino (2011: 250) para un equivalente en los cantos Marubo.
 - 10 Un eco conceptual vecino entre los piro (yine): Gow (2001) afirma que los chamanes piro imitan/aprenden (*yimaka*) los cantos vehiculados en sus visiones (*kayigawlu*); esta operación mimética lo obliga a cuestionarse sobre el referente de la primera persona, el ‘I’ anafórico en los *drug songs*: o bien se trata del espíritu auxiliar o bien del chamán mismo. Ver también Matteson (1954) a este respecto, que afirma que los espíritus cantan-dialogan en el cuerpo del chamán piro. Otro eco conceptual es el término *shinai sharanahua* (Délage 2009: 183) que resume la adquisición, por parte del chamán, de las capacidades cognitivas de la anaconda, dueña de los cantos; y podemos también citar la distinción de dos condiciones de la concepción de ‘transformación’ del especialista ritual shipibo: *paranti* (imitar) y *naikiti* (transformarse) (Brabec de Mori 2013: 392).
 - 11 Esta interperceptibilidad implica en suma el haber concretado la transformación ontológica. Adquirir la capacidad de percibir a los espíritus implica que el *seripigari* se ha transformado en espíritu, que comparte su soberano punto de vista, así como su extraordinaria función enunciativa y sistema de signos. En ese sentido la interacción *in situ* implica un mismo universo referencial y entonces la interacción en sí ha cambiado sus condiciones y –paradójicamente– deviene por lo tanto una interacción *matikagantsi*.

la misma interacción. El afijo causativo *-vent-* (*ine-vent-akotamatyo*) en B: 8 atribuye al acto de ‘ver’ (*i-ne-*) del *ineetsaane* un *agency* por lo menos inevitable. La coincidencia de las miradas pone en juego el efecto del reconocimiento una vez que el *seripigari* ha subsumido la turbulenta ‘invisibilidad’ del espíritu.¹² Tal coincidencia, que vale como una visita simultánea, deja inferir la compatibilidad cognitiva/perceptiva y ontológica, *in fine* una misma ‘naturaleza’. Enseguida el locutor describe el ascenso en dispersión por el afijo pluralizante *-iga-* (B: 9). Movimiento simétrico a la ‘integración’ practicada en la fórmula A: 11 (ver Nota 6) y que añade a la paradójica representación de un locutor distinto del locutor, la de locutor ‘plural’. El halcón tijereta *matsipanko*¹³ (*-i-te* es el sufijo plural) es el *ineetsaane*, el que viene a dar visita (mientras se le visita).

La transformabilidad sinestésica juega un rol importante en la productividad cognitiva de las interacciones *marentakantsi*. El poder casi insoportable de la turbulenta invisibilidad es traducido en ruido y zigzaguo de formas. *Kovorea*, lo hemos visto, encierra en su campo semántico este doblez intersensorial. En nuestro primer canto entre A: 17-18 se desarrolla el mismo principio mediante el símbolo sonoro de productividad sinestésica *terori*. Se trata tanto de la voz del espíritu como de los diseños zigzaguentes y cinéticos que irradian la intensa luminosidad de la visión. Un efecto metalingüístico del que se infiere, por su porte ‘imagético’, un poder sobrenatural y una fuente de estupor alucinatorio. De otro lado, la introducción del símbolo sonoro *kiesen* (B: 7, 10, 13) a lo largo del canto cumple la misma función del exordio de nuestro primer ejemplo, se trata de la típica voz de la rapaz con la que icónicamente el locutor se desliza a la tensión indexical.

Los espíritus *saankarite* como el *matsipanko*, que paulatinamente darán visita y serán simultáneamente visitados por un especialista ritual, devienen *ineetsaane*. El chamán los trata enseguida en términos de parentesco (alternando de acuerdo a indicios entre la alianza y la consanguinidad) así como establece una comensalidad ascética, por medio del tabaco, a lo largo de la cofradía discursiva que debe normalmente durar toda la vida del *seripigari*. En B: 12 una palabra que no pertenece al lenguaje corriente, ni al estrictamente ‘esotérico’ *matsigenka*, parece individualizar al espíritu auxiliar, llamarlo

12 A este mismo ‘reconocimiento’ hace alusión Viveiros de Castro retomando a Albert y al chamán yanomami Kopenawa; en cuanto los *xapiripë* yanomami ahí descritos cumplen la misma función de los *ineetsaane* *matsigenka*: “[los espíritus son] imágenes que son como la *condición* de aquello de lo que son la imagen; imágenes activas, índices que nos interpretan antes que nosotros los interpretemos, imágenes que deben vernos para que nosotros podamos verlas –‘quien no es mirado por *los* *xapiripë* no sueña-sólo duerme como una hacha en el suelo’–, e imágenes por medio de las cuales nosotros vemos otras imágenes [...]” (Viveiros de Castro 2007: 93). Agregaremos que en la tensión entre facultad visiva y auditiva, entre recepción imagética y locución ‘abstrusa’ la etnografía confirma de más en más que en estados alucinatorios y contraintuitivos como el ritual que nos ocupa, los espíritus son voces que nos dicen para que nosotros les (las) digamos.

13 *Elanoides forficatus*.

por su nombre, Imovonkoane. Como en cantos de interacción *marentakantsi* de otros *seripigari*, la aparición de nombres propios de espíritus que dan visita suele afinar los términos de la relación. En este parentesco virtual y comensalidad extraordinaria los cantos constituyen la operación ‘ritual’ de afianzamiento.

A modo de conclusión

Lo que metonímicamente llamamos un canto *marentakantsi* es el vehículo de una interacción; el paradójico objetivo de su enunciación es obtener los discursos que evidencian la alta intencionalidad repartida en la invisible topografía del cosmos. Ciertos espíritus puros e invisibles *saankarite* devienen visibles visitando y ‘viendo’ al especialista ritual, en tal nivel de la interacción son *ineetsaane*. El *seripigari* sólo puede subsumir la turbulenta invisibilidad de los espíritus en la medida en que intoxicado ‘imita’ en su cuerpo la extrema luminosidad (invisibilidad: desaparición) de los espíritus y se integra a ellos. B: 15 evidencia la naturaleza de la transformación: el *seripigari* “cierra sus puertas” del otro lado del cielo, brillando poderosamente como los espíritus que visita. Esta turbulencia es descrita como una correspondencia intersensorial, y es por lo tanto una fuente de estruendo (como el del fluctuar de los ángulos) de cuyo dominio resulta la poderosa arquitectura sonora de los discursos. En ese sentido el que viene a ver es el que viene a ‘cantar’ porque siendo visto su voz deviene ‘nítida’.

La instauración de una relación de larga implicación entre el chamán y el *ineetsaane* se basa en el vector de poder, de maestría, denominado *nagavea*. El acto ritual es concebido como una interacción por medio de la cual se procuran discursos esotéricos. Tanto la interacción como el discurso se consideran por lo tanto *marentakantsi*. Sólo en la medida en que el ejercicio del poder *nagavea* se traduce en la efectiva utilización del repertorio de técnicas que sumariamente hemos anotado a propósito de nuestros dos cantos, el chamán entrará en una interacción *matikagantsi* con los espíritus. Dado su ascenso, transformación, la inter-perceptibilidad y el re-conocimiento, la interacción *in situ* es intra-específica. Es en estas variaciones ‘trans-naturales’ y no transculturales de los rituales del diálogo, que la ‘traducción’ de los chamanes matsigenka es considerada de una alta agentividad. Una interacción *marentakantsi* es en efecto una interacción *matikagantsi* entre el *seripigari* transformado y sus espíritus auxiliares. El aprendizaje de la interacción es el aprendizaje de la transformación pero es a largo aliento el vector de una autodiferenciación evolutiva para el especialista ritual *seripigari*.

Referencias bibliográficas

- Arias, Esteban
2003 *Mitología de los matsigenka que pueblan el río Picha: igenkitsaneegi matsigenka timaigatsirina anta pichaku*. Lima: Termil.
- Aza, Pío
1924 *Vocabulario español-machiguenga*. Lima: La Opción Nacional.
1927 Folklore de los salvajes machiguengas. *Misiones Dominicas* 43: 237-245.
- Baer, Gerhard
1984 *Die Religion der Matsigenka, Ost-Peru*. Basel: Wepf.
- Boyer, Pascal
2001 *Et l'homme créa les dieux, Comment expliquer la religion*. Paris: Robert Lafont.
- Brabec de Mori, Bernd
2013 A medium of magical power: How to do things with voices in the western Amazon. En: Zakharine, Dmitri & Nils Meise (eds.): *Electrified voices. Medial, socio-historical and cultural aspects of voice transfer*. Göttingen: V&R unipress, 379-401. <<https://www.academia.edu/5327334>> (15.09.2015).
- Déléage, Pierre
2009 *Le chant de l'anaconda, l'apprentissage du chamanisme chez les sharanahua (Amazonie occidentale)*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Descola, Philippe
2005 *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Gow, Peter
2001 *An Amazonian myth and its history*. Oxford: Oxford University Press.
- Gutierrez Choquevilca, Andréa-Luz
2011 Siswayaytii tarawaytii. Sifflements serpentins et autres voix d'esprits dans le chamanisme quechua du haut Pastaza (Amazonie péruvienne). *Journal de la Société des Américanistes* 97(1): 179-222. <<https://jsa.revues.org/pdf/11724>> (07.08.2015).
- Havalkof, Søren & Hanne Veber
2005 Los ashéninka del Gran Pajonal. En: Santos-Granero, Fernando & Frederica Barclay (eds.): *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*, vol. 5. Serie Colecciones y documentos/Travaux de l'Institut français d'études andines. Quito: FLACSO/Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 75-279.
- Humphrey, Caroline & James Laidlaw
1994 *The archetypal actions of ritual: A theory of ritual illustrated by the Jain rite of worship*. Oxford: Clarendon Press.
- Matteson, Esther
1954 The Piro of the Urubamba. En: *Kroeber Anthropological Society Papers* 10: 25-99. <<http://digitalassets.lib.berkeley.edu/anthpubs/ucb/text/kas010-005.pdf>> (07.08.2015).

- Niemeyer Cesarino, Pedro de
 2011 Entre la parole et l'image. Le systeme mythopoétique marubo. *Journal de la Société des Américanistes* 97(1): 223-258. <<https://jsa.revues.org/pdf/11739>> (07.08.2015).
- Nuckolls, Janis B.
 1996 *Sounds like life. Sound-symbolic grammar, performance, and cognition in Pastaza Quechua*. Oxford: Oxford University Press.
- Payne, David
 1980 *Diccionario ashéninka-castellano*. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano (ILV).
- Renard-Casevitz, France-Marie
 1991 *Le banquet masqué: une mythologie de l'étranger*. Paris: Lierre & Coudrier.
- Rosell, Enrique
 1916 Los machigangas del Urubamba. *Revista Universitaria* (Cusco) 5(16): 2-18.
- Samanez y Ocampo, José B.
 1980 [1884] *Exploración de los ríos peruanos: Apurímac, Eni, Tambo, Ucayali y Urubamba*. Lima: SESATOR.
- Searle, John R.
 1969 *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Severi, Carlo
 2009 L'univers des arts de la mémoire, anthropologie d'un artefact mental. *Annales HSS*, 66(2): 463-493. <https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=ANNA_642_0463> (07.08.2015).
 2010 *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. Buenos Aires/Montevideo/México: Sb.
- Townsley, Graham
 1993 Song paths. The ways and means of Yaminahua shamanic knowledge. *L'Homme* 33(126-128): 449-468. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1993_num_33_126_369649> (07.08.2015).
- Viveiros de Castro, Eduardo
 2004 Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En: Surrallés, Alexandre & Pedro García Hierro (eds.): *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. København: International Workgroup for Indigenous Affairs (IWGIA), 37-80. <http://www.iwgia.org/iwgia_files_publications_files/0331_tierra_adentro.pdf> (07.08.2015).
 2007 La selva de cristal: notas sobre la ontología de los espíritus amazónicos. *Amazonía Peruana* 30: 85-110.
 2012 Immanence and fear. Stranger-events and subjects in Amazonia. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(1): 27-43. <<http://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau2.1.003/99>> (20.07.2015).

La voz mágica.

El ánent shuar como puente sonoro entre los mundos

Nora Bammer de Rodriguez

Donau-Universität Krems, Austria

Resumen: El *ánent*, la canción mágica shuar, tiene poderes transformativos y es medio de comunicación entre el mundo visible y no-visible. El *ánent* permite al ser humano asegurarse del patrocinio benévolo de los espíritus e influir en su entorno, en ciertas circunstancias de la vida o en la seguridad familiar. La transmisión del *ánent* es un asunto muy personal y un honor que no cae en suerte a todos. Al mismo tiempo, el canto shuar se altera paulatinamente desde su función comunicativa cotidiana hacia una forma de entretenimiento y hacia su completa y previsible desaparición. En Zamora-Chinchipe, la provincia suroriental del Ecuador Amazónico, la generación mayor aún usa esta súplica musical para influenciar a su alrededor y para protegerse. Considerando los diferentes ámbitos de presentación, el objetivo mágico comprende reglas específicas y características vocales que permiten que el *ánent* funcione y se active su impacto en los diferentes mundos. Este artículo se refiere a las condiciones bajo las cuales el poder del canto alcanza efectividad. Aspectos sociales y poéticos, y rasgos del timbre vocal serán descritos, analizados y puestos en relación mediante un estudio casuístico del *Nunkui ánent*, la apelación vocal dedicada al poderoso espíritu de la tierra.

Palabras clave: canto mágico, timbre, comunicación musical, shuar, ánent, Nunkui, Zamora-Chinchipe, Ecuador, siglo XXI.

Abstract: The *ánent*, magical song of the Shuar, has transformative powers and serves as a form of communication between the visible and the non-visible world. The instrument of the *ánent* allows the human being to ensure the benevolent patronage of the spirits and to influence the surroundings, certain circumstances in life or family security. The transmission of the *ánent* is a very personal matter and an honor that is not granted to everybody. At the same time, Shuar chant is slowly changing from an everyday tool of communication towards an entertainment form and towards its predictable and complete disappearance. In Zamora-Chinchipe, a province in Ecuador's southeastern Amazonia, the older generation still uses this musical plea in order to influence their environment and to protect themselves. Considering the different performance settings, magical purpose implies specific rules and vocal features in order to make the *ánent* work and to activate its impact on the different worlds. This article reflects upon the conditions, under which the power of singing becomes effective. Social settings, poetic aspects and timbre qualities will be described, analyzed and correlated through a case study on the *Nunkui ánent*, the invocation song dedicated to the mighty spirit of the earth.

Keywords: magic chant, timbre, musical communication, Shuar, ánent, Nunkui, Zamora-Chinchipe, Ecuador, 21st century.

Para la comunidad ecuatoriana de los shuar, las canciones tienen un significado central. Especialmente el género del *ánent*. En la cosmovisión shuar se explica el *ánent* como una plegaria mágica que tiene el objetivo de asegurarse del patrocinio de las entidades no-humanas, de invocar la ayuda benévola de los espíritus de familiares difuntos o de llamar al alma de los seres queridos que están lejanos. El *ánent* es un arte comunicativo y mágico, imprescindible para proteger el equilibrio cosmológico del mundo shuar. A pesar de ser un medio de comunicación con las entidades no-humanas, el *ánent* contrasta con el género musical empleado por curanderos o médicos Shuar. El *nampet*, en cambio, es el equivalente no mágico del *ánent*, usado con acompañamiento instrumental en festividades y bailes. Durante mis investigaciones en 2010 y 2012 una pregunta clave se destacó en varias entrevistas y grabaciones. Los *ánent* obviamente se distinguen de los otros géneros cánticos. ¿Pero qué es lo que les hace tan especial?

Las observaciones antropológicas de Elke Mader, Philippe Descola, Anne Christine Taylor, Maurizio Gnerre, Maria Chumpí y las escritoras shuar Ujukam, Antun' y Awananch', tanto como el análisis musicológico de Emanuela Napolitano, aclaran los aspectos y significados míticos y semánticos del *ánent*. ¿Pero cuáles son los rasgos musicales y vocales que transforman un simple canto en una plegaria mágica? El presente estudio casuístico de los *ánent*, dedicado a *Nunkui*, muestra que la letra no es la única medida de 'funcionamiento' en la comunicación de los *ánent*. Aquí se demuestra que la interacción entre aspectos poéticos y los niveles centrales de ámbito y contexto, conducto melódico y timbre de voz y la percepción de los oyentes humanos y no-humanos son los componentes de mayor importancia en la creación del puente sonoro transcendental.

La cosmología shuar

En la baja Amazonía Oriental del Ecuador existen alrededor de 150.000 indígenas de la familia lingüística jivaroana. Los shuar son el grupo mayoritario. Aproximadamente 6.500 shuar viven en Zamora-Chinchipe, la provincia donde focalicé mi investigación. Los etnólogos y etnomusicólogos prestaron poca atención a la zona de Zamora-Chinchipe, posiblemente debido al difícil acceso que tenía la región en el pasado¹ y a la fuerte influencia misionera desde el inicio del siglo xx.

El concepto cosmológico del mundo shuar es animístico. Antepasados y seres sobrenaturales aparecen en forma de distintos fenómenos espirituales, de animales o de humanos.

1 En 1962 se construyeron las primeras carreteras en Zamora-Chinchipe. Varias regiones de la provincia aún son de difícil acceso. Las provincias del norte (Morona Santiago y Pastaza) son las que están más densamente pobladas por las comunidades shuar, las cuales en el pasado tuvieron un acceso más fácil y, en consecuencia, fue allí donde se realizó una mayor investigación.

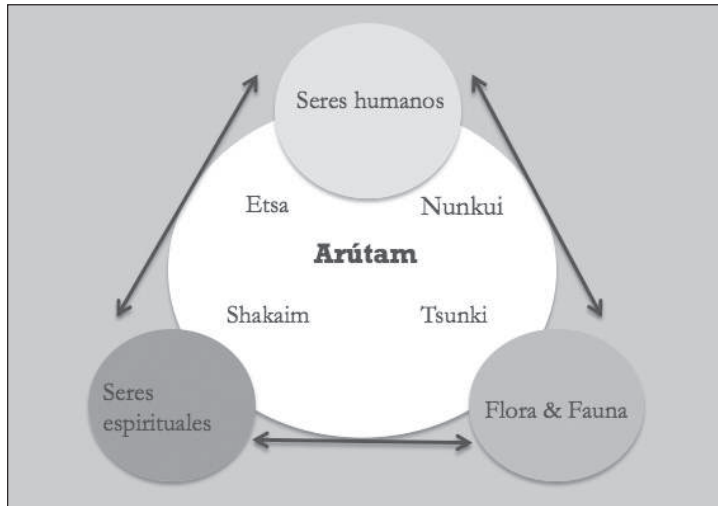


Figura 1. Interacciones en el sistema espiritual shuar (gráfica elaborada por la autora).

Para explicar las complejas apariencias de estos espíritus voy a remitir al concepto cosmológico del multinaturalismo amerindio mediante el cual Viveiros de Castro postula “la unidad espiritual y la diversidad corporal” (Viveiros de Castro 1997: 99, traducción propia). Según este autor todo tipo de existencia posee una misma alma o espíritu. Los seres y las cosas se distinguen sólo por su diversidad corporal. Los héroes espirituales y mitológicos shuar tienen un enorme poder transformativo, por lo cual se les agrega el término *Arútam*, cuyo significado es central en la matrix cosmológica (véase Figura 1). *Arútam* es una compleja figura e idea espiritual, que existe en forma de humano, no-humano y en forma de flora y fauna. Mader describe *Arútam* como “un concepto multidimensional” (Mader 1999: 90). Al mismo tiempo representa la idea del poder y de la fuerza que habita los almas de los difuntos u otros seres espirituales, los humanos y el medio ambiente. Espíritus ligados al concepto de *Arútam*, pero con adicionales atribuciones más concretas son *Etsa* –el *Arútam* del sol–, *Tsunki* –el espíritu de los ríos y del agua–, *Shakaim* –la fuerza y habilidad para el trabajo masculino– y *Nunkui* –el polo opuesto femenino a *Shakaim*. En la cosmovisión shuar el ser humano, su medio ambiente y los almas de los difuntos son parte del universo mágico de los espíritus. La comunicación entre las entidades humanas y no-humanas está basada mayormente en los *ánent* y puede usar animales, sueños o almas como medios o portadores de mensajes (véase Figura 1). *Nunkui* nos ocupará en especial, porque a pesar de que *Arútam* es el ser divino más importante, *Nunkui* es, sin embargo, la figura espiritual más mencionada e idealizada.

Los cantos

Los cantos shuar tienen un carácter fuertemente narrativo y hasta el presente se transmiten de manera oral. Se clasifican en dos grandes géneros llamados *ánent* y *nampet*, términos que significan ‘canción’ o ‘canto’ y en su forma verbal refieren a la acción de ‘cantar’. Se canta ambos géneros en el idioma shuar. Los *nampet* son cantos profanos de alegría, amor y pena, y pueden servir para enmascarar un deseo erótico en códigos metafóricos musicales. (“coded in metaphoric language”, véase Brabec de Mori 2011: 172). Los *nampet* aún acompañan fiestas de baile, donde a menudo se convierten en diálogos cantados entre hombre y mujer de carácter jocoso. A diferencia del *ánent*, el *nampet* –rítmicamente bailable– puede ser acompañado con instrumentos musicales o cantado en grupo. El *ánent* es un canto ritualizado, un treno, un pregón para la siembra y la cosecha (dirigido a *Nunkui*) o una oración musical. Se canta por ejemplo a *Etsa* o a *Arútam* pidiendo fuerza para la cacería o *tsentsak* (dardos de fuerza) para combatir animales peligrosos o enemigos.

Por lo tanto, los *ánent* son indirectamente funcionales en la cotidianidad, por servir como instrumento de comunicación entre seres humanos y no-humanos y por poseer un poder protector en actividades cotidianas. “A través de los hechizos, una persona tiene posibilidad de comunicarse directamente con el *wakán* de otra persona y de ejercer influencia en sus emociones” (Mader 2004: 60).² Mader describe el *ánent* como ‘hechizo’, así como un acto ritual a favor o en contra de otras personas o animales. Desde una perspectiva musical los cantos pueden considerarse como medios intrínsecos de comunicación dirigidos a transformar y recibir poderes.

La composición de un *Nunkui ánent* se inspira en el mundo espiritual. Así Jaime Tentets, un *uwishín* (curandero shuar), cuenta en una entrevista que lo aprendió de la misma *Nunkui* cuando apareció en su sueño. Algunas personas dicen que lo aprendieron de los pájaros o de los mismos espíritus, otros que lo aprendieron de sus padres o familiares. Brabec de Mori se refiere a una transmisión dividida, en la cual la estructura musical y las letras están transmitidas por maestros o padres. Los espíritus en cambio transmiten el modo de presentación, es decir, el empleo de la voz (compárese con Brabec de Mori 2013: 393). Seeger habla de un fenómeno semejante entre los suyá de Brasil: “Their idea of composition is more like a radio that is transmitted by nature and comes out of a human mouth” (Seeger 2007). Ese poder sólo se transmite a los más merecedores de la generación joven. La juventud shuar hoy en día está tan modernizada que, acostumbrada al aprendizaje escrito, no puede satisfacer la exigencia de la práctica de transmitir de manera oral las leyendas y los cantos. Esto causa un cambio en el canto tradicional shuar.

2 *Wakán* es el alma o el espíritu de cada ser vivo.

Ambos géneros vocales comprenden una multitud de subgéneros funcionales, rituales-religiosos, medicinales y de entretenimiento.³ De todas formas, el entorno social da mayor reconocimiento artístico y espiritual a una/un cantante que interpreta un *ánent* en comparación con quien interpreta un *nampet*. Los informantes remarcan que el *ánent* es un aspecto central de la identidad cultural shuar. Asimismo, algunos de ellos manifiestan preferir el *ánent* sobre el *nampet*. “Sólo deberías grabar *ánent*. Son mejores. Los *ánent* son el arte verdadero de los shuar”.⁴

Estudio casuístico del *Nunkui ánent*

Con este estudio casuístico del *Nunkui ánent*, en tanto género dirigido a los espíritus, quisiera mostrar a modo de ejemplo: 1) cómo los cantos están formados, 2) en qué contexto cosmológico se encuentran y 3) bajo qué circunstancias (timbre de voz, ámbito) ‘funcionan’, según los informantes entrevistados.

Nunkui está conectada en varios niveles con la tierra y los animales cercanos a la tierra. Mader recapitula el concepto de *Nunkui* “como la dueña de los alimentos y del buen crecimiento de los cultivos, como la dueña de la alfarería y de los animales domésticos” (Mader 1999: 95). Es una figura que surge en los cuentos mitológicos contados por generaciones entre los shuar y transmite el poder por medio de canciones y sueños. Alberto Taish, reconocido *uwishín*, y su madre, Rosa Jimpíkit, compartieron conmigo su versión del mito y el contexto de la compleja figura mitológica de *Nunkui*. Según ellos, un grupo shuar, que sufría de escasez y hambre, un día había bajado al río. Al ver una cáscara de yuca en el río, la siguieron cuesta arriba donde encontraron un pueblo que lavaba y pelaba yuca en el río.⁵ Los hambrientos pidieron un par de yucas para llevarse. Los habitantes de ese pueblo respondieron que no regalan yuca pero que les podían dar una niña que ayudara a producir la yuca a su voluntad. Sólo debían cuidarla muy bien. Llevaron a la niña y dejaron de sufrir, ya que la niña hizo yuca, carne y frutas en abundancia. Un día otros niños lo empujaron y le tiraron del pelo. Así que la niña llamó a *Nunkui*, su madre, para que la llevara y así alejarla del maltrato.

Se regresó a la Madre Tierra, a *Nunkui*. Así es que vino la hija de *Nunkui* para dar ejemplo a la gente que vivía en la pobreza, pero no la cuidaron. Y así también es hoy en día. El que cuida a la huerta, tiene. El que no, no. Los que trabajan son hijas de *Nunkui* e hijos de *Shakaim*.⁶

- 3 Otros géneros propios son los *ujáj*, canciones rituales de guerra, y más importante las canciones chamánicas, que sirven para las curaciones (como la de los hechizos). El gran repertorio de los curanderos o médicos comprende una combinación entre el lenguaje shuar y otro ininteligible, sugestionado por las entidades no-humanas que comunican con los curanderos y que pueden ser interpretados instrumental o vocalmente.
- 4 Entrevista con Jaime Tentets, *uwishín* (curandero shuar), Kurints, 18 de Agosto 2012.
- 5 Otras versiones del mito se refieren a la mujer *Nunkui*, quien se encuentra en la selva.
- 6 Entrevista con Alberto Taish y Rosa Jimpíkit, Jembuentza, 17 de Agosto 2012.

Se llama a *Nunkui* por medio de la súplica del *ánent* para que ponga su manto protector encima de la huerta shuar y sobre la mujer que cultiva. Es una figura poderosa, que decide sobre la cosecha, la escasez, la abundancia o el hambre, por lo que los sujetos se aseguran su patrocinio *cantandole* un *ánent*. Al mismo tiempo, en el lenguaje poético, *Nunkui* puede ser el arquetipo para la mujer shuar en general.

Transformación deíctica

“Las palabras de *Núnkui* son consideradas como la fuente de los cantos (*ánent*), que acompañan todas las actividades del labor de campo. Una mujer que canta dicho canto durante el trabajo de huerta, se identifica con *Núnkui* y su poder” (Mader 2002: 337, traducción propia). Un *Nunkui ánent*, se inicia siempre con la frase “*Nunkui núa asana* = Yo soy una mujer *Nunkui*” o con otras variantes del mismo sintagma. Dicha frase se repite varias veces al inicio y aparece de nuevo en la mitad y al final de la canción. Consiste en una unidad semántica que une el inicio con el contenido por la repetición cíclica. La cantante se identifica con *Nunkui* y se transforma propiamente en ella por medio de la frase inicial, con la meta de evocar el poder del *ánent*.

Otra reflexión sobre la selección poética se refiere a la observación de los achuar por Descola (2011: 103). Por respeto no debe hablarseles demasiado explícito a los espíritus. Consiguientemente los protagonistas en los *ánent* son animales, como metáfora de los espíritus. En el caso del *Nunkui ánent* no es el animal que sustituye al espíritu sino la cantante misma. De esta manera se crea un respetuoso nivel intermedio de comunicación por la propia posición transformada. La o el cantante ‘es’ *Nunkui* y describe en el *ánent* la acción necesaria para resolver las mencionadas tareas. La metamorfosis de personaje (por medio de la frase repetida) trae la posibilidad de personificar propiamente la función poderosa de *Nunkui*.

Nunkui nua sana kuta (2x)
Kashiki kashiki wajantana (2x)
Winia ajarui ajarui
Kashiki mukuintiu mukuintiu wajantana jai
Nunkui nua asanakuta – wa
Kashiki kashiki
 [...]
 Arum tsanim chinki ya
 [...]
 Tserere, tserere wajanta chameash
Winia ajarui tsanimpia yankuchiri mukuneakum
 [...]

Porque soy mujer *Nunkui* (2x)
 estando, estando por la mañana (2x)
 en mi huerta en mi huerta
 humeando humeando por la mañana estoy
 siendo mujer *Nunkui* – soy
 de mañana mañana
 después pájaro huertero
 silbando silbando ya haz de estar
 en mi huerta chupando la flor

<i>Wi nunkui nua asanaku</i>	yo porque soy mujer <i>Nunkui</i>
<i>Naishmachu, naishmachu winia ajarui ajaruinkia</i>	sin malicia, malicia en mi huerta
<i>Wikia ajaruinkia</i>	en mi huerta
[...]	
<i>Winia saichiruta</i>	mi cuñadito
<i>Sairu winia nemasuru</i>	cuñado mi enemigo
<i>Ameka, ameka amer wachirmint sepetmasam</i>	culebra tu, tu tienes que entrar en tu cueva
<i>enkemsa enkemsa</i>	
<i>Wi nunkui nua asan kashiki wajanjai</i>	yo porque soy mujer <i>Nunkui</i> por la
	mañana estoy
<i>Atsaran atsaraijiam amin (2x)</i>	cuidado, le sorprenda (2x)
<i>Winia machitrujai atsai, atsaraijiam</i>	con mi machete no le valla sorprender
<i>Winia yurumkar irtusaip ajarui</i>	no mires mi huerta, caminando tu
<i>wekasame amin iniaichiram</i>	
[...]	
<i>Kusui kusui napi jeachat weata (2x)</i>	[sopla fuerte al aire] huye lejos culebra
	porque le sorprendo (2x) ⁷

Este ejemplo del *Nunkui ánent* muestra algunos animales que tienen una posición importante. *Tsanim Chinki*, el pájaro huertero, representa el protector de la huerta. La culebra amedrentadora, en cambio, está sustituida por la posición familiar del cuñadito y también se le advierte preventivamente que *Nunkui* (o la cantante) le puede sorprender con el machete. Es una advertencia cantada a los peligros de la huerta, a los factores protectores y a la transformación en *Nunkui*.

Según mis informantes, una shuar que pueda denominarse como una mujer *Nunkui*, se destaca por iniciar a primera hora con su trabajo en la huerta. Antes de llegar a la huerta ya inicia el canto para no asustar a *Nunkui* y para anunciarle con suavidad su llegada.

La mujer *Nunkui* limpia su huerta regularmente, quemando la mala hierba y las ramas viejas (véase letras arriba), y siembra su tierra con una variedad de árboles de frutas, palmeras y verduras. Asimismo, posee *nantar* –los cristales sagrados de *Nunkui*⁸– que coloca en la huerta para hacer fértil a la tierra. Mediante el empeño, el autodomínio y la ayuda de *Nunkui* se protege la cosecha. El respeto de *Nunkui* es tan grande, que hasta las mujeres que cumplen con todos los criterios mencionados, no se atreven a denominarse abiertamente como una mujer *Nunkui*. Por lo tanto, es necesario usar el *ánent* para transformarse.

7 *Nunkui ánent*, cantante: María Luisa Tiwi, en su huerta, Kiim, 12 de Julio 2012 (véase también sonograma Figura 3). Transcripción y traducción: Andrés Kayap, Zamora 2013.

8 Los *nantar* son piedras preciosas o cristales que simbolizan la sangre de *Nunkui*. Tradicionalmente se colocan tres piedras en los límites de la huerta para que den energía y crecimiento a las plantas. Hoy en día se encuentran pocas mujeres que posean o trabajen con dichas piedras.

Los ámbitos

Principalmente el *Nunkui ánent*, al igual que la mayoría de las súplicas de los shuar, es un género musical personal, cantado en privado o con pocos oyentes conocidos. Existen dos ámbitos y funciones diferentes para los *ánent* y, también, diferentes niveles correspondientes de evaluación. Un *Nunkui ánent* puede ser entonado en casa para consolar la soledad y proteger los sueños de la cantante. En la mayoría de los casos, sin embargo, este género acompaña el trabajo en la huerta, el cuidado de la familia o la preocupación por las personas allegadas. Hay ciertos criterios de ámbito y de oyentes que influyen en la decisión de cantar un *ánent*.⁹ En mi experiencia la función del *Nunkui ánent* no debe estar alterado por repetición del canto en otra ocasión. Las demás canciones fueron solícitamente repetidas en distintas situaciones, pero no el *Nunkui ánent*. Esta decisión especial deja ver que se debe entonar un *Nunkui ánent* solamente en su ámbito natural porque así se activan poderes, cuyos alteraciones negativas no se debe provocar por un uso irreflexivo. Las mujeres poseedoras de un repertorio amplio, que según los informantes “no cantan correctamente”, igual participan en los concursos de canto. Esto muestra que se evalúa diferentemente a los *Nunkui ánent* cantados en diferentes ámbitos. Por un lado su entorno original de la huerta o en privado con la intención de llamar al espíritu. Por otro el ámbito de los concursos o fiestas. El último está fuera del contexto espiritual, aunque tiene importancia social en las comunidades dado que sirve para calificar el conocimiento del repertorio y las letras, y para honrar a los considerados más aptos.

Características y percepciones musicales

La base melódica del *ánent* consiste generalmente en tres tonos básicos: la tónica,¹⁰ la tercera, la quinta ascendente y la octava de la tónica. Las repeticiones de motivos melódicos y rítmicos son un rasgo típico del *ánent*, que generalmente tiene un ritmo binario de pulsación irregular. Al final de cada párrafo (generalmente con dos motivos) la melodía se cierra con una pausa, evocada por una interrupción y un respiro. Igual que en el ejemplo del *Nunkui ánent* ya mencionado, al final de muchos de ellos se produce una fuerte exhalación o soplo como *Kusui kusui kusui*, *Sss Sss Sss* o *Tserere, tserere*, que, junto con un comentario añadido, tiene la función de alejar a los malos espíritus. Para la anunciación del *ánent* y en especial antes de un *Nunkui ánent*, al entrar a la huerta se pronuncia un *Ju Ju Ju* melódico.

9 Aspectos decisivos para la disposición de cantar un *ánent* y de permitir a la investigadora grabarlo, fueron entre otros: baja cantidad, sexo y relación familiar de los oyentes. Un intercambio mutuo de canciones entre la investigadora y la cantante contribuyó a la franqueza de cantar un *ánent*.

10 En este caso el término ‘tónica’ se refiere al tono más bajo de la melodía central, no el tono de primer grado en el sentido armónico de la escala occidental.

Cornelia Fales indica en su artículo *The Paradox of Timbre* que el timbre se experimenta de una manera no reflexiva, instintiva. Fales divide las posibilidades receptivas del timbre en dos mundos que se influyen mutuamente:

[...] the acoustic world is the physical environment where sound as acoustic signal is produced and dispersed; the perceived world is the subjective, sonic world created by listeners as a result of their translation of signals from the acoustic world (Fales 2002: 61).

En cuanto a las percepciones subjetivas de los oyentes, se expresaron reacciones y evaluaciones muy claras. A veces se generó una decepción colectiva ante la duda de que yo hubiera grabado un canto que ‘no funciona para nada’ o que ‘no es canto bueno’, porque aparentemente ciertas grabaciones no satisficieron la idea de un *ánent* verdadero. No hay una escala formal de evaluación que describa la funcionalidad y la exactitud de un *ánent*. No obstante los *ánent* cantados por mujeres se evalúan como ‘correctos, verdaderos, saliendo del corazón, sagrados y conformes a su función’, sólo cuando poseen un timbre de voz específico.

Seeger reconoció los *musical values* de los suyá de Brasil en los conceptos nativos “of appropriateness and beauty” (Seeger 2004: 103). En la cultura shuar los criterios prioritarios de valoración son ante de todo el cambio de registro entre el falsete y la voz de pecho y en ciertos casos el uso de una voz áspera o de la voz de vibrato. Las voces fuertes con variación de tono pero no de técnica vocal, sin vibrato ni cambio de registro son evaluadas como ‘incorrectas’ o ‘desagradables’, al menos con cantantes femeninas. Un conocimiento amplio del repertorio y de los textos, como el hecho de tener un sonido limpio de la voz no significa que la cantante será considerada apta. No obstante, hay que mencionar que el estatus social de la persona evaluada tiene inevitable importancia.

El género es un tema que no puede ser tratado en detalle aquí, pero solo quiero mencionar que hasta los años 80 el *Nunkui ánent* fue prohibido para los oyentes masculinos, porque fue considerado demasiado poderoso (Napolitano 1988: 16, 17, 30). Hoy en día este género es igualmente accesible a ambos sexos; también los hombres los cantan cuando quieren influenciar su trabajo en la huerta. Sin embargo, los cantantes masculinos fueron evaluados muy diferentes que las mujeres. A diferencia de la mujer, un hombre puede cantar un *ánent* ‘bueno y funcional’ con una voz constante, sin cambio de registro o vibrato. Generalmente los hombres fueron evaluados de acuerdo con su conocimiento del repertorio y la letra, mientras que las mujeres lo fueron de acuerdo con la variedad del timbre vocal.

Para aclarar el fenómeno del timbre y su efecto en los *ánent*, se comparan seguidamente contextos socio-culturales, formas de presentación, imágenes sonoras, evaluaciones y experiencias auditivas de los *ánent* de tres cantantes: Margarita Tiwi, su hermana menor Maria Luisa Tiwi y Margarita Tarjelia Nantip.

a) **Margarita ‘Nunkuaim’¹¹ Tiwi** (aprox. 74 años de edad) vive en Alto Nangaritza, habla principalmente shuar y es apreciada por su familia por su rol de madre y tía, y por su conocimiento de los verdaderos *ánent* y de sus respectivos efectos. Dice que aprendió la mayoría de los cantos de sus padres y hermanos en su niñez en el pueblo de Kiim. Cinco miembros de la familia cercana, que estuvieron presentes en el momento de grabación en el Kiim, evaluaron sus *ánent* como “muy intensos; ella sabe lo que canta; lo sabe hacer sincero; de verdad es hábil de cantar; me hace llorar y me toca el corazón”. Margarita emplea una voz casi nasal, con vibrato no muy intenso (véase Figura 2, punto 3). Cambia fuertemente entre la voz de falsete (punto 1) y la voz de pecho (punto 2). El falsete de Margarita parece muy aspirado y libremente modulado. En cambio, la voz de pecho tiene un efecto más rítmico y estructurado. Con este uso variado del registro Margarita Tiwi crea la impresión de que no se escucha solo a ella sino a dos individuos en comunicación. El contexto del *ánent* deja asumir que la influencia no-humana en este *ánent* de Margarita aparece en la voz de falsete. Otro aspecto sorprendente de su voz es el sonido áspero que usa siempre en la segunda menor descendente del tono más alto de la melodía. En el sonograma la aspereza es visible por el semitono más bajo (punto 4). Otra teoría, aún por confirmar, es que la voz áspera surge del concepto de la máscara vocal para representar a *Nunkui* (compárese con el tema del *voice masking*, descrito por Brabec 2012: 87-89). La línea melódica no se mantiene de manera rígida, y se oye que el conducto melódico se altera microtonalmente en el esquema de tónica, tercera y quinta.

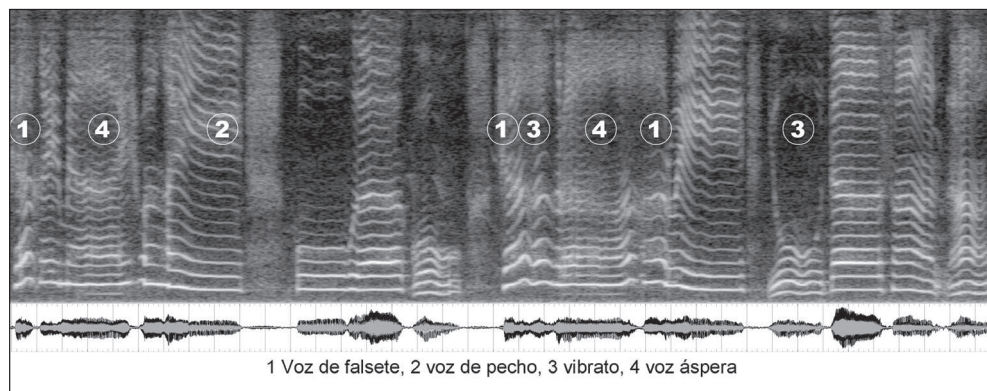


Figura 2. Fragmento (10 segundos) de *Nunkui ánent*, Margarita ‘Nunkuaim’ Tiwi, 21 de Julio 2012, Kiim (análisis realizado con el programa *Sonic Visualizer* – espectrograma lineal), las líneas blancas marcan los tonos fundamentales más intensos. Los armónicos se ven encima.

11 La mayoría de los shuar también tienen nombres en su propio idioma.

b) **Maria Luisa ‘Chapaik’ Tiwi** (61 años) es madre de nueve hijos y es hábil y perseverante con su pequeño negocio –una posición no tan fácil en el pueblo Kiim. Su historia de vida es distinta a la de sus hermanos (entre ellos Margarita Tiwi), porque los misioneros franciscanos la apartaron de la familia muy joven y se crió en la misión hasta su juventud,¹² donde aprendió a cantar canciones cristianas. Su capacidad musical es habitualmente apreciada y premiada a menudo en concursos de canto. No obstante, la mayoría de los oyentes evaluaron sus *ánent* como ‘no bueno; no bonito y no funcional’: “Ella no sabe cantar bien los *ánent*; no los canta con sinceridad; canta mejor los *nampet*; como mujer no debería cantar el *Tuna ánent*¹³ y ni parece un verdadero *ánent*.” Maria Luisa cantó el *Nunkui ánent* en su huerta, con la investigadora como única oyente: en un ámbito protegido y tradicional para un *Nunkui ánent*. Es destacable que el primer armónico de su línea vocal (segunda línea desde abajo) es más fuerte que el tono de base. Esto muestra que su voz de pecho lleva un timbre muy sustancial. En la grabación se nota el conducto bajo de la línea melódica. Su registro es menos amplio y no lleva octava de la tónica. No hay ningún cambio de registro al falsete. De hecho en otras grabaciones María Luisa pidió repetir la grabación en los casos en los cuales había iniciado con falsete, porque “le salió mala la voz”. La búsqueda de una emisión ‘correcta’, tanto de la letra como de la línea melódica, es señal de un aprendizaje riguroso del repertorio; esto puede haber sido consecuencia del contacto con los cantos cristianos. No se emplea demasiado vibrato, no obstante en algunos casos no queda muy claro si la diferencia de frecuencia se debe a la intención de producir un intervalo o simplemente al uso del vibrato. Asimismo, se observa la aproximación al tono desde arriba o desde abajo (puntos 4 y 5).

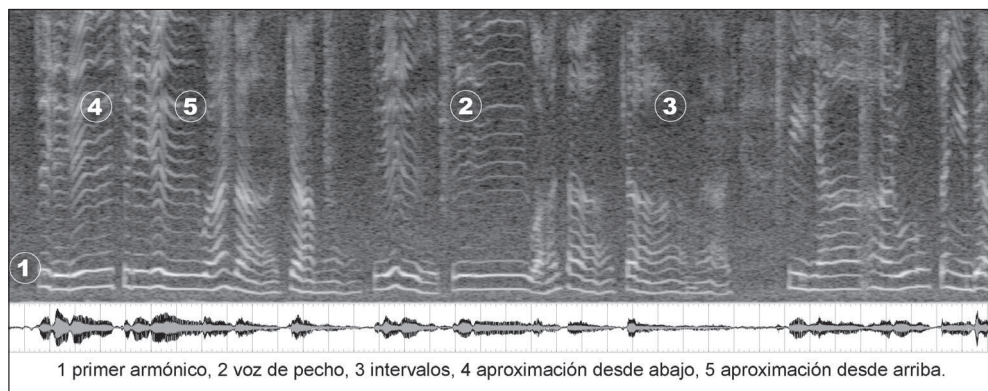


Figura 3. Fragmento (10 segundos) del *Nunkui ánent*, Maria Luisa ‘Chapaik’ Tiwi, 12 de Julio 2012, Kiim.

12 El tiempo en la misión está conectado con recuerdos muy traumáticos para la mayoría de mis informantes.

13 El *Tuna ánent* es parte del rito de iniciación de los jóvenes, durante el cual caminan por varios días hacia una cascada tomando sustancias alucinógenas para obtener o renovar las visiones de *Arútam*.

c) **Margarita Tarjelia ‘Mananch’ Nantip** (60 años) habla castellano y shuar. Se crió en la misión y aprendió los cantos de sus tías, su madre y de otras mujeres del pueblo. Vive en Sta. Elena, comunidad shuar que está fuertemente integrada a una cotidianidad modernizada. Margarita Tarjelia cuenta con orgullo los concursos de canto, donde gana a menudo, y menciona su pena por la creciente pérdida de la tradición del canto shuar. Los pocos oyentes en el seno de la familia fueron un público quietamente solemne y fuertemente emocionado por las interpretaciones de Margarita Tarjelia. “Ella sabe mejor que todas; me toca muy profundo en el alma; le podría escuchar sin fin y quiero urgentemente aprender los *ánent* de ella”; fueron las declaraciones que se hicieron durante la noche y acompañando la grabación después. Aparentemente Margarita Tarjelia no sólo aprendió los textos y las melodías muy escrupulosamente, sino también el empleo del timbre y la expresión de sentimientos. Su voz de vibrato se limita al registro muy bajo y en los registros más altos canta intervalos muy limpios (punto 3 – tercera aumentada – tónica – octava baja desde la tercera aumentada). Comparando las grabaciones realizadas en el transcurso de dos años y medio, el estilo vocal es constante. Al comparar el *ánent* de Margarita Tarjelia Nantip con el de Margarita Tiwi, se observa que ambos estilos dan la impresión de que en vez de una sola cantante, hay dos entidades comunicando. Sin embargo, Margarita Tarjelia no produce esta comunicación mediante el cambio de voz de falsete a voz de pecho, sino por su dinámica.

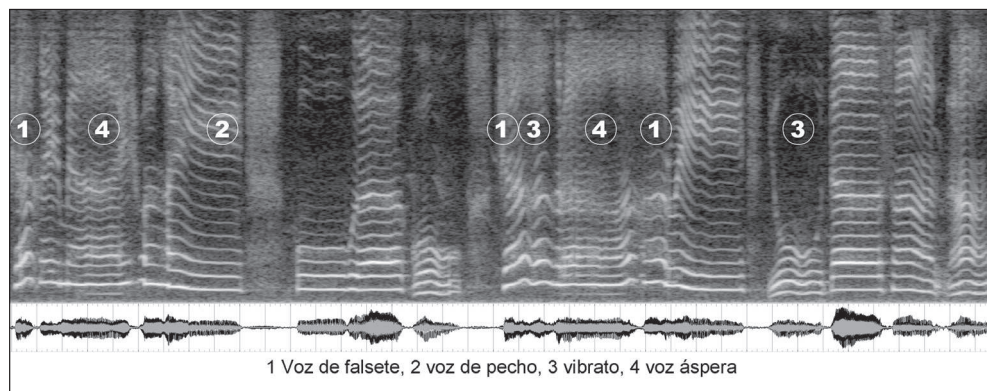


Figura 4. Fragmento (10 segundos) de *Nunkui ánent*, Margarita Tarjelia ‘Mananch’ Nantip, 4 de Agosto 2012, Sta. Elena.

Conclusiones

La función y el motivo de los *ánent* resultan del vínculo del mundo visible con el mundo invisible que rodean a los shuar. Los diferentes niveles de análisis del *Nunkui ánent* presentadas en este artículo reflejan las características de una comunicación cántica entre entidades humanas y no-humanas. Es una comunicación mágica que, según Gnerre, consiste en

[...] palabras, especialmente si están envueltas en sonidos desconocidos y hasta ‘exóticos’, son ‘bienes’ en sí, y su uso, incluso si llevan un sabor misterioso, presta una fuerza y un poder adicional a la presentación ritual (Gnerre 2009: 304, traducción propia).

El análisis de varias versiones mitológicas pone en evidencia que la *Nunkui* es una figura sumamente poderosa, que representa la fecundidad, la tierra y la mujer (o la cantante misma). En cuanto al ámbito se puede decir que se canta el *Nunkui ánent* preferiblemente en privado y en el área de la huerta. Bajo ciertas circunstancias, me fue permitido escuchar y grabar a los *Nunkui ánent*, pero los/las cantantes lo cantaron una sola vez, debido al respeto a los poderes o fuerzas que se evoca en la comunicación con *Nunkui*. La reputación, el origen y el estatus de la o del cantante son factores socioculturales importantes que influyen en la evaluación posterior del valor artístico. A pesar de la falta de métodos escritos de aprendizaje eficientes para la transmisión moderna de los *ánent*, la reputación por la utilidad y funcionalidad de los cantos mágicos aún se mantiene firme. Las singularidades vocales del *ánent*, como la aspereza, el vibrato, el timbre y la aproximación al tono arrastrando la voz desde abajo o desde arriba, producen una variedad muy autóctona y amplia de sonidos vocales.

La dinámica y el cambio de registro entre la voz de pecho y el falsete generan comunicación entre el o la cantante y la entidad no-humana. No emplear estas técnicas vocales influye negativamente en la validez mágica y en el funcionamiento comunicativo de la súplica del *ánent*, y también de la transformación al ser espiritual. Hasta qué punto las o los cantantes emplean el poder vocal del timbre consciente o inconscientemente no puede ser contestado completamente aquí. Sin embargo, es obvio que el espectro del timbre es un componente fundamental en la funcionalidad de los *ánent*. De esta manera, las cualidades de un *ánent* que ‘funciona’ pueden ser descritas mediante conceptos subjetivamente sentidos e influenciados por factores exteriores. El *ánent* es un arte en transformación, que tiene el poder de formar un complejo medio de comunicación entre las entidades humanas y no-humanas en el universo shuar por el empleo específico de la melodía, la letra, el contexto y la compleja técnica vocal. Espero que *Arútam* y *Nunkui* den suficiente poder a los shuar para mantener sus cantos rituales a pesar del cambio transformativo de su identidad cultural.

Referencias bibliográficas

Brabec de Mori, Bernd

- 2011 The magic of song, the invention of tradition and the structuring of time among the Shipibo (Peruvian Amazon). *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 2: 169-192. <<https://www.academia.edu/5327267>> (20.07.2015).
- 2012 About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience. *Indiana* 29: 73-101. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2020/1658>> (20.07.2015).
- 2013 A medium of magical power: How to do things with voices in the Western Amazon. En: Zakharine, Dmitri & Nils Meise (eds.): *Electrified voices. Medial, socio-historical and cultural aspects of voice transmission*. Göttingen: V&R unipress, 379-401. <<https://www.academia.edu/5327334>> (20.07.2015).

Descola, Philippe

- 2011 *Leben und Sterben in Amazonien. Bei den Jivaro-Indianern*. Berlin: Suhrkamp.

Fales, Cornelia

- 2002 The paradox of timbre. *Ethnomusicology* 46 (1): 56-95.

Gnerre, Maurizio

- 2009 While I sing I am sitting in a real airplane. En: Senft, Gunter & Ellen B. Basso (eds.): *Ritual communication*. Oxford: Berg, 293-316.

Mader, Elke

- 1999 *Metamorfosis del poder. Persona, mito y visión en la sociedad shuar y achuar*. Quito: Abya Yala.
- 2002 Nua. Weibliche Identität in Mythos und Gesellschaft der Shuar und Achuar (Ecuador/Peru). En: Davis-Sulikowski, Ulrike (ed.): *Körper, Religion und Macht. Sozialanthropologie der Geschlechterbeziehungen*. Frankfurt a.M.: Campus, 331-355.
- 2004 Un discurso mágico del amor. Significado y acción en los hechizos shuar (ánent). En: Cipolletti, Maria S. (ed.): *Los mundos de abajo y los mundos de arriba*. Quito: Abya Yala, 51-80.

Napolitano, Emanuela

- 1988 *Shuar y ánent – El canto sagrado en la historia de un pueblo*. Quito: Abya Yala.

Seeger, Anthony

- 2004² *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana: University of Illinois Press.
- 2007 *On the music of the Suyá Indians of Central Brazil*. Interview. <<http://www.artistshousemusic.org/videos/the+music+of+the+suya+indians+of+central+brazil>> (08.08.2015).

Viveiros de Castro, Eduardo

- 1997 Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 61: 99-114. <http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa61_14.pdf> (20.07.2015).

Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-anthropomorfas

Matthias Lewy

Universidade de Brasília, Brasil

Resumen: En este artículo se discute el rol del sonido en relación con las teorías del neo-animismo y el perspectivismo. Asimismo, se propone el 'sonorismo' como concepto integral. En primer lugar, se presentan términos básicos, como 'interioridad' y 'fiscalidad' con el fin de discutir si la percepción y la producción de sonido pertenecen a los dominios del oído y la voz. La argumentación se basa en información etnográfica del grupo pemón de Venezuela. En la segunda parte nos centramos en la acción llamada *eserenka* (cantar/bailar) en el multiverso pemón, para mostrar los ornamentos básicos que son necesarios para que se realice una comunicación trans-específica, es decir, una interacción entre humanos y no-humanos. Los dos géneros de *eserenka* (*parishara/marik*) muestran claramente que los textos reflejan procesos de transformación (*marik*) y una relación perceptiva entre 'ver' y 'escuchar' (*parishara*). Otros aspectos del análisis comprenden la *performance* y los ornamentos de los cantos, que resultan en una antropomorfización del sonido. Esta antropomorfización está más próxima a la interioridad que a la fiscalidad. Además, la imitación de los sonidos de animales durante los rituales de caza (*piatakaputu/yup'ut'u*), que a su vez arrojan luz sobre las interacciones entre las fuentes sonoras y quienes las escuchan, ilustra el importante rol que cumple el sonido en cierta clase de fiscalidad. En la conclusión se yuxtaponen dos interrogantes de carácter ontológico: ¿quién es visto como animal, espíritu o ser humano? Y ¿quién es oído como animal, espíritu o ser humano? Las respuestas a estas preguntas revelan profundas diferencias entre la visión basada en las ontologías, por un lado, y el sonorismo como ontología del sonido, por el otro.

Palabras clave: sonido, comunicación trans-específica, neo-animismo, perspectivismo; sonorismo, pemón, Venezuela, siglo XXI.

Abstract: This chapter discusses the role of sound in relation to the theories of new animism and perspectivism, and proposes 'sonorism' as a more integrative concept. The first section introduces basic terms like 'interiority' and 'physicality', while the question is raised whether the perception and the production of sound belong to one of these domains (voice/ear). The line of argument is illustrated with ethnographic information from the Venezuelan Pemon group. The second section introduces the Pemon multiverse by analyzing a specific performance of *eserenka* (sing/dance). Analysis reveals basic ornaments in the performance which are necessary for the *eserenka* to function as a mode of trans-specific communication, an interaction between humans and non-humans. In both genres of *eserenka* (*parishara* and *marik*), the songs' lyrics reflect processes of transformation (in the case of *marik*), as well as the perceptual interconnectedness of 'seeing' and 'hearing' (in *parishara*). Another analytical layer is created with precise descriptions of the performance and of applied ornaments, resulting in the concept of anthropomorphization of sound. It results that such anthropomorphized sound has to be located closer to interiority than to physicality. Furthermore, imitations of animal sounds during hunting rituals (*piatakaputu yup'ut'u*) which shed light

on the interactions between sound source and listener, illustrate the importance of sound as a reference to a certain kind of physicality. In the concluding discussion, two ontological questions are juxtaposed: Who is seeing whom as what (animal, spirit, human being)? vs. Who is hearing whom as what (animal, spirit, human being)? The answers to these questions reveal major differences between the visually based ontologies and sonorism as an ontology of sound.

Keywords: sound, trans-specific communication, new animism, perspectivism, sonorism, Pemon, Venezuela, 21st century.

Introducción

Tomando como base las teorías neo-animistas (Descola) y el perspectivismo (Viveiros de Castro), se indagará sobre el tipo de ontologías identificables desde la percepción y producción de sonido de los pueblos indígenas de la Amazonía. Se trata, en primer lugar, de la distinción entre humanos y no-humanos. Ambas categorías son esenciales para entender la práctica de sonido en estos pueblos indígenas. La dicotomía (humanos/no-humanos) se encuentra estrechamente vinculada con la tipología¹ de Descola que incluye los conceptos de interioridad y fisicalidad (2011: 190). La interioridad se define a través de términos como espíritu, alma o conciencia, y se asocia a las ideas de intencionalidad, subjetividad, reflexividad, afectos y la capacidad para designar o soñar (Descola 2011: 181 y s.). La fisicalidad se entiende como la forma exterior, la sustancia, los procesos fisiológicos, perceptivos y sensomotores, el temperamento y la manera de actuar en el mundo. La fisicalidad también hace referencia a los efectos que el cuerpo recibe, al tipo de alimentación, los humores, los rasgos anatómicos, así como a las formas particulares de reproducción de comportamientos y hábitos. La fisicalidad no se limita únicamente a la materialidad de los cuerpos orgánicos o abióticos, sino que abarca además la suma de expresiones visibles y/o tangibles que determinan las predisposiciones singulares de una entidad. Se supone que estas predisposiciones surgen de rasgos morfológicos y fisiológicos esenciales de la entidad (Descola 2011: 182).

En segunda instancia, se hará referencia al perspectivismo amerindio (Viveiros de Castro). Esta teoría define la percepción del mundo mediante el cuerpo (la fisicalidad), donde se ubica el 'punto de vista' de un ser. Siguiendo este lineamiento, la percepción y clasificación del 'otro' se definen por 'los ojos' es decir, a través de la percepción visual.

1 El concepto de animismo hace referencia a la tipología de Philippe Descola (2011), la cual se construye sobre la dicotomía fisicalidad e interioridad. Esta dicotomía se puede comparar con el animismo y el naturalismo. Mientras que la ontología del animismo se caracteriza por establecer una similitud en las interioridades y una diferencia en las fisicalidades, el concepto del animismo, opuesto al naturalismo —que es una ontología occidental europea— establece una diferencia en las interioridades y una similitud en las fisicalidades.

El multinaturalismo es justamente el resultado de estas formas diversas de percibir el mundo. Viveiros de Castro (1996: 117) resume el multinaturalismo² en el paradigma siguiente: 1) los seres humanos ven a los seres humanos como seres humanos, a los animales como animales y a los espíritus como espíritus; 2) los animales (depredadores) y espíritus ven a los seres humanos como animales de presa; 3) los animales (presa) ven a los humanos como espíritus o animales (depredadores); y 4) los animales y espíritus se ven a sí mismos como seres humanos (antropomorfo). Este paradigma, cuyo centro es la percepción visual, puede ser repensado desde la dimensión del sonido. Ante lo cual surge el interrogante en relación a la 'perspectiva de audición'. En tanto exista un 'punto de vista' localizado en el cuerpo que determina la percepción del mundo de las especies (y su 'punto de vista del mundo'), debe existir de igual manera una 'perspectiva de audición'. En ese caso, ¿cuál es su localización: la interioridad o la fisicalidad? ¿O debe identificarse una tercera entidad independiente, aún innominada?

¿Cómo se entienden las relaciones entre las especies, si el 'escuchar' se sitúa en el centro del análisis? ¿Es posible deducir un concepto complementario u opuesto al 'perspectivismo'? Es decir, ¿puede plantearse una ontología del sonido denominada 'sonorismo'?

A partir de ello surge otro interrogante: ¿dónde se ubican la percepción y producción de sonido dentro de la dicotomía interioridad/fisicalidad? Y, ¿dónde se ubica la interacción entre humanos y no-humanos como expresión no visible ni tangible, sino más bien audible?

La pregunta refiere a la dicotomía humano/no-humano, vinculada a la dicotomía fisicalidad/interioridad. Como hemos visto, la perspectiva de una entidad está definida por su fisicalidad y su percepción visual. La interioridad se describe como una continuidad antropomorfa (animismo, perspectivismo) dentro de todos los seres. Según la ontología del perspectivismo, la aparición de un ser produce una percepción de disgusto y/o de incertidumbre en el proceso de la interacción entre las entidades. Viveiros de Castro (2012: 37) escribe al respecto:

This, in sum, would be the true meaning of the Amerindian disquiet over what is hidden behind appearances. Appearances deceive because one can never be sure whose or which is the dominant point of view. One can never be sure, that is, which world is in force when one interacts with the Other.³

- 2 Viveiros de Castro entiende el concepto amerindio del multinaturalismo como un contraconcepto de las cosmologías modernas del 'multiculturalismo'. El relativismo (multi)cultural propone una diversidad de representaciones subjetivas y parciales que nacen en la mente, mientras que el punto de vista está en el cuerpo. Estas representaciones subjetivas y parciales se focalizan en una única naturaleza total, la cual es indiferente a dichas representaciones (Viveiros de Castro 1997: 107). Es así que el multinaturalismo se basa en la idea de una única cultura y una variedad de naturalezas.
- 3 "Este, en resumen, sería el verdadero significado de la inquietud indígena sobre lo que se oculta detrás de las apariencias. Estas apariencias engañan porque uno nunca puede asegurar de quién o cuál es el punto de vista dominante. No se puede asegurar qué mundo está vigente cuando uno interactúa con el Otro" (mi traducción).

Dentro de la disciplina antropológica existen posturas que consideran la necesidad de analizar los sentidos y formas de percepción en forma conjunta, insistiendo en la cualidad inseparable de los primeros (Ingold 2000). Este análisis, que efectivamente atiende la inseparabilidad de los sentidos, refiere a la discusión surgida a partir de *La Galaxia Gutenberg* (McLuhan 1962), donde se plantea la idea de una distinción cultural basada en formas diversas de percibir el mundo; por ejemplo, una cultura visual (europea) versus una cultura auditiva (americana). En este artículo se critica la primacía visual y se propone concentrar la atención, en cambio, en la función del sonido en las ontologías indígenas. La interacción de los sonidos se considerará entonces sin deducir necesariamente características culturales generales. Por ello es necesario contradecir el análisis de la inseparabilidad de los sentidos, ya que la comunicación trans-específica entre humanos y no-humanos se define básicamente por el sonido. Cabe preguntarse, además, qué formas de administración de los límites de un individuo y/o multitud (Halbmayer 2010, véase la nota 6) se encuentran si la atención se centra en la percepción auditiva, esto es, si el ‘punto de vista’ se define por la fisicalidad responsable del disgusto y la inseguridad debido a las opciones de transformación que produce un problema en la definición de lo que es un individuo. Cabe preguntarse dónde se ubican ‘el oído’ y la producción del sonido, además de cuál es la función del sonido en la administración del límite, en relación a la percepción de un individuo.

Las preguntas planteadas deben enmarcarse en la discusión sobre la cualidad de percepción y producción sonora manifiesta en el grupo indígena pemón, cuya lengua forma parte de la familia de lenguas caribe.⁴ En la cosmología pemón existe la distinción entre ‘humanos’ y ‘no-humanos’ en diferentes niveles. Aparte de esta distinción se encuentra el fenómeno de la diferencia entre ‘humanos’ y ‘humanos verdaderos’.⁵ Los pemón se autodefinen como ‘humanos verdaderos’. Esta autodefinición también se halla en otros grupos poblacionales amazónicos. En el multiverso⁶ pemón (Figura 1), la fisicalidad

4 Los pemón comprenden diferentes grupos: los taurepán, ubicados en la frontera de Venezuela con Brasil; los arekuna que habitan en la frontera entre Venezuela y Guyana, y los kamarakoto que habitan el territorio alrededor de Auyan Tepuy. Todos estos grupos indígenas mantienen en la actualidad un intercambio interétnico sin percibir fronteras nacionales. La denominación de ‘pemón’ se halla por primera vez en una publicación del capuchino Cesáreo de Armellada conteniendo una gramática pemón (1943) y un diccionario de la misma lengua (1944). Armellada subsumió los tres grupos bajo este término, y se lo sigue aplicando así en discursos políticos nacionales y en la disciplina antropológica. Los dialectos de los tres grupos son diferentes, pero la lingüística no ha especificado aún las posibles similitudes y/o diferencias. En este artículo se usará el concepto de Armellada, debido a que no existen suficientes datos para poder distinguir entre los tres grupos.

5 El mundo ‘humano’ es definido por el término ‘pemón’ que significa en los tres dialectos ‘humanos verdaderos’ o ‘individuo de la tribu’ (Armellada, Gutiérrez Salazar & Guerreiro Contreras 2007: 152).

6 Ernst Halbmayer (2010) propuso el término ‘multiverso’ para describir la interacción entre humanos y no-humanos en el mundo pemón. Publicaciones sobre la cosmología pemón son la colección de mitos de Armellada (1964) y, las fórmulas mágicas también de Armellada (1972), la *Guía Mítica de la Gran*

del cuerpo hace siempre referencia a una dimensión llamada *dapón*. La interioridad antropomorfa es el alma (*yekaton*) y tiene como cuerpo un *dapón* (banco o silla; Lewy 2011, 2012). De esta manera, la interioridad antropomorfa (*yekaton*/alma) tiene como *dapón* un cuerpo que define a la especie (*pemón*/ser humano verdadero; *wairal*/danto; *pioyok*/pájaro; etc.). Estas entidades compuestas de interioridad y fisicalidad habitan un *pata* (lugar) como segundo nivel del concepto *dapón*. A pesar de que el chamán siempre ocupa un lugar (*pata*) donde están los humanos verdaderos, este puede servirse de todos los cuerpos (ser humano/jaguar), como también puede moverse sin cuerpo en todas las áreas del multiverso. Algo parecido puede afirmarse de los espíritus (*mawariton*):⁷ ellos no tienen un cuerpo como el *dapón* que defina su especie, sino que habitan su lugar (*pata*): las mesetas (*tepu*), donde se comportan como seres humanos. Los humanos verdaderos se imaginan el cuerpo del espíritu con sus ornamentos tal como se presentó la última vez entre los humanos verdaderos. Es así que la mitología pemón aporta numerosos ejemplos a la cuestión chamánica sobre sus cuerpos y ornamentos.

Al incluir la pregunta sobre los mundos audibles debemos mencionar que la comunicación trans-específica entre las entidades se da a través del sonido (Lewy 2012). Para acercarnos al rol de la voz y del oído nos debemos preguntar: ¿Quién comunica con quién? ¿Son las interioridades y las fisicalidades las que comunican entre sí, o las interioridades con las fisicalidades y vice versa? La respuesta implica que la producción y la percepción de sonido se ubican cerca de una de ambas categorías.

En la Figura 1 se observan técnicas de sonido que hacen referencia a la interacción entre humanos verdaderos y las entidades en sus diferentes lugares (*pata*). Son técnicas conjuntas de acciones como 'cantar y bailar'. Cada expresión de voz es un fenómeno que contiene diferentes acciones y/u ornamentos que conforman una entidad específica.

El término 'ornamentos' alude a la idea, proveniente de los nambikwara, de equiparar los ornamentos del cuerpo (máscara, pintura) con una cédula de identidad. En caso de pérdida de la cédula de identidad, el ciudadano pierde simultáneamente sus derechos.

Sabana de Gutierrez Salazar (2002) que especifica lugares asociados/concretos con/de las especies de entidades. Barcelo Sifontes (1982) publicó un dibujo de la cosmología pemón. Su interpretación de los diferentes espacios o regiones es el resultado de su análisis de algunos mitos publicados por Armellada y mezclados con conceptos de los nahuatl de México (Sifontes 1982: 63 y ss.).

- 7 El primer etnógrafo que reunió información sobre la cosmología y la idea del multiverso pemón fue Theodor Koch-Grünberg. En su tercer volumen *Del Roroima al Orinoco* (1923, 1982) describe el mundo del "más allá" (1982: 154) y "cielo y tierra". El autor menciona por primera vez a los 'no-humanos' como por ejemplo algunos espíritus (*rató*, espíritu de la fiebre, espíritu de la niebla, etc.) y los '*umáyikog*', '*máyikog*' o '*ingarikog*', que son "seres entre hombre y espíritu" a quienes Koch-Grünberg (1982: 163) definió como "duendes de la montaña". Para todos los espíritus, incluyendo a los *máyikog* o *maikok*, se usa el término general de *mauari* o *mawaril/mawariton*. A continuación el autor presenta las ideas indígenas de "animales sobrenaturales" (1982: 165) y explica la función del *piache* (chamán) como gran mediador entre todos los seres.

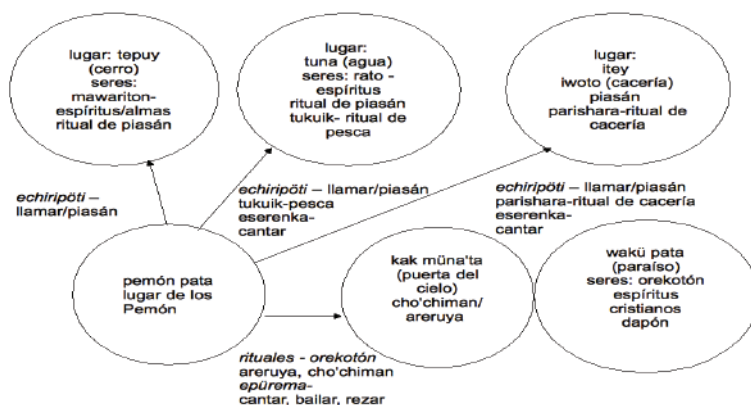


Figura 1. El multiverso pemón (gráfica elaborada por el autor).

En el caso de perder un ornamento del cuerpo, se pierde la perspectiva humana en beneficio de la perspectiva de la entidad cuyos ornamentos había robado (Viveiros de Castro 2012: 35 y ss.). Los ornamentos no se circunscriben a objetos e imágenes, sino son también, como el sonido, inmateriales. La unidad de todos los ornamentos genera entidad. Se puede constatar que los ornamentos sirven como índices en la comunicación trans-específica y que las entidades se reconocen a través de ellos.

Eserenka es un estilo de canto-baile que sirve para atraer animales (*parishara*), peces (*tukuik*) y espíritus (*marik*). El término *echiripöti* es traducido como ‘llamar o gritar’ a los espíritus y refiere a una acción del chamán que se desarrolla dentro del ritual de curación. *Epürema* es una palabra derivada de *to pray* (del inglés: rezar). El término es usado para la acción del ritual de *orekotón* en el cual se genera la interacción entre los mensajeros de *wakü pata* (paraíso) y los humanos verdaderos (Lewy 2011, 2012).

El perspectivismo y la comunicación trans-específica *eserenka*

Se puede acceder al fenómeno de *eserenka* mediante dos métodos de análisis: en primer lugar, el análisis de textos de dos géneros definidos como *eserenka* (*parishara* y *marik*) y sus referencias recíprocas. En segundo lugar, mediante un análisis de las acciones y/o los ornamentos necesarios para cumplir con la función de comunicación entre cazadores pemón y los animales (*parishara*), y entre los pemón y los espíritus (*marik*). El género *parishara* se denomina, incluso actualmente, “el baile de todos los cuadrúpedos de caza” (Koch-Grünberg 1982: 143). En 2005 he realizado, en la comunidad Kavanayén habitada por arekuna y kamarakoto, grabaciones de numerosos cantos de *parishara*, entre los cuales se encontraba la ‘trilogía del tapir’. Los textos del canto de *parishara* se reflejan en una acción. Se trata de una interacción auditiva y visual que es posible identificar en el

texto del *wayura* III. El *wayura* III es la tercera canción de la ‘trilogía del tapir’ y refleja claramente el cambio entre ‘escuchar’ y ‘ver’. La atracción y seducción se transmiten a través del oído, durante la confrontación en la caza, y se manifiestan visualmente. Los cazadores envían su mensaje a los tapires valiéndose de comparaciones perspectivistas. En los primeros dos cantos de la trilogía que refieren a la interacción auditiva, los cazadores transmiten ‘igualdad’ cuando cantan: “Al lugar de mi hermano, yo vine como la cacería, yo vine como el danto” (Lewy 2012: 67, figura 7). En la primera línea de la tercera canción (*wayura* III) se escucha: “no es tu voz”. Los cazadores le anuncian así al tapir que ya no son miembros de su especie, porque son los cazadores –y no los tapires– quienes cantan y celebran. La segunda línea es más clara aún, es la voz del *tümaik*. El *tümaik* es un ramo de hojas utilizadas por los chamanes durante el ritual de curación. Estas hojas representan a los espíritus que ayudan al chamán a construir una escalera virtual que conecta los diferentes mundos del multiverso tradicional (Lewy 2012).⁸

wayura III:

1	<i>Awayiri nüke pök.</i>	No es tu voz.
2	<i>Tümaik wayiri pök rö.</i>	La voz es de <i>tümaik</i> (hoja de piasán).
3	<i>Uwayiri nükeyi woto.</i>	Es mi voz, tú dijiste, tapir.
4	<i>Awayiri nüke pök iwoto.</i>	No es tu voz, tú dijiste, tapir.
5	<i>Moroko wayiri pök.</i>	Es la voz de pez.

En las líneas 3 y 4 del *wayura* III los cantantes emiten las palabras dirigidas al tapir. Han comprendido que es una trampa. La última frase confirma el proceso del cambio de las perspectivas. Los tapires ven a los humanos de la misma manera que los humanos verían a los espíritus. Los espíritus usan las canciones de los seres humanos para atraerlos, tal como los humanos usan las canciones de los tapires para atraer a los tapires. La frase “es la voz del pez” destaca este punto, ya que el espíritu del agua (*rato*; Figura 1) usa el cuerpo del pez para atraer las almas (*yekaton*) de los seres humanos.

El segundo género de *eserenka* es el *marik*, que contiene partes de los cantos que usan los chamanes durante sus sesiones de curación. Estos cantos fueron presentados en grupos por chamanes durante las fiestas regionales.⁹ En la canción *pioyok* del género *marik*, el cantante relata su vida cuando era pemón (humano verdadero) desde la perspectiva de un pájaro (*pioyok*). Él era un chamán que cuando murió dejó su cuerpo físico para vivir en los *tepuys* (mesetas) como un *mawarí* (espíritu). El ornamento que completa la

8 En los rituales de *orekotón* recientemente practicados, la escalera fue construida a través de canciones en la segunda fase del ritual (Lewy 2011, 2012).

9 Las fiestas regionales a las que se hace referencia se realizaron hasta el año 1960. Aquí me remito a informaciones recibidas de especialistas en el mundo pemón.

identidad de su cuerpo es el collar con los dientes del tapir. El segundo canto del género *marik* se llama *waitütü* y guarda semejanzas con el canto *pioyok*. En este caso, es un pájaro que pertenece a la misma familia y, de igual modo, es un espíritu que vive en el *tepuy* (meseta) y tiene una relación con los tapires.

pioyok:

- | | | |
|---|--------------------------------------|--|
| 1 | <i>Penaken wechi yau.</i> | En los tiempos pasados – yo era. |
| 2 | <i>Pemonkon pe wechi yau.</i> | Yo era persona. |
| 3 | <i>Pia pe wechi yau.</i> | Al principio – yo era. |
| 4 | <i>Iwoto yerü'po iwakaramutu pe.</i> | Estaba llevando los dientes del tapir. |
| 5 | <i>Pio yok.</i> | <i>Pio yok.</i> |

waitütü:

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------------------------------------|
| 1 | <i>Imü pök waitütü,</i> | Cuello en – <i>waitütü</i> , |
| 2 | <i>Iwoto yerü'pö iwakarumotu pe</i> | Cacería – llevo dientes del tapir |
| 3 | <i>Penaken wechi yau.</i> | En los tiempos pasados, |
| 4 | <i>Pemonkon pe wechi yau</i> | cuando yo era Persona, |
| 5 | <i>Pia pe wechi yau.</i> | El principio cuando yo era Persona. |

El texto de *waitütü* hace saber que la fisicalidad del pájaro contiene una interioridad de un humano verdadero (antropomorfo) y que es un espíritu. El *waitütü* se identifica también como *pioyok*, como humano y como espíritu por su collar con dientes de tapir.

En la colección de mitos reunida por Koch-Grünberg (1916: 123) se encuentra la descripción de un espíritu con el nombre *amarö-sapai*, que lleva la mencionada ornamenta junto con el *warunká* (palo de baile, Figura 2). *Amarö-sapai* se vale del cuerpo de un pájaro y habita en el *Amatá tepuy*. Cuando en la actualidad los pemón escuchan el sonido de este pájaro, evitan la zona y no miran hacia la meseta, porque ver un espíritu significa que la muerte está cerca.

Este concepto ontológico se parece en su intención al truco del ritual de caza *parishara*. Los animales (presa) ven a sus cazadores como espíritus, así como los humanos verdaderos ven a los cazadores como espíritus. En el contexto de los cantos de *marik*, se muestra el peligro cuando un humano cumple un rol inferior. Los dos últimos cantos mencionados destacan la gran cantidad de espíritus y la referencia a las especies específicas, que en el contexto pemón son las aves y los peces. Así es posible observar que ambos textos, el de *parishara* y el de *marik*, se refieren recíprocamente. De modo que el análisis intertextual confirma también el perspectivismo. Ello no obstante, debe considerarse la dimensión que Brabec de Mori (2012: 95 y ss.) titula “perspectivismo sónico” y/o “multinaturalismo ambiental”.

Ante la apertura de este espacio sonoro de los textos, se deben incluir también todos los ornamentos materiales e inmateriales, como elementos de *performance* que generan una unidad (objeto) que representa la entidad y/o que sirve como agente de comunicación trans-específica. A continuación se analizarán los ejemplos del *parishara* y del *marik*.

La entidad antropomorfa

El análisis de los ornamentos utilizados en *parishara* y *marik* implica incluir datos históricos. En el dibujo de Koch-Grünberg se añadieron datos de la investigación de campo de Lewy (Figura 2).

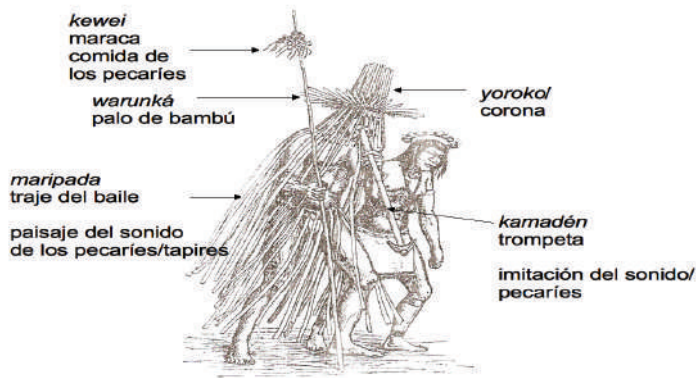


Figura 2. Ornamentos del *parishara* (en base a Koch-Grünberg 1923: 156).

La *kamadén* (trompeta) es utilizada para imitar el sonido de los animales (gruñir). El traje de baile consiste en una falda (*maripada*) hecha de palmera *maripa* (bot. *Maximiliana maripa*) y una corona (*yoroko*). El traje es fundamental para la producción del sonido. Las hojas de la palmera *maripa* son de un material más duro que, por ejemplo, las hojas de *moriche* (bot. *Mauritia flexuosa*) que no sirven para producir ese sonido especial. La *maripa*, en cambio, es más fuerte, razón por la cual es preferida por los danzantes. Las explicaciones de los informantes aluden a que las franjas de las hojas producen un sonido que imita el crujir de la grama sabanera. Esto define el paisaje del sonido de tapires y pecaríes. Es justamente este punto el que define al multinaturalismo ambiental (Brabec de Mori 2012: 97 y ss.). El rol de la máscara (el traje de baile) es esencial, dado que posibilita una transformación del ambiente pero no del cuerpo; la máscara es en sí un instrumento generador de sonido que imita el paisaje sonoro de los animales de presa. Koch Grünberg (1923: 155 y ss.) y Asis (2003: 82 y ss.) describen los ornamentos y las pinturas del cuerpo y de la cara que usaron los participantes durante la festividad del

parishara. Los cantos del *parishara* guardan una estructura característica (Lewy 2009, 2011, 2012). Lo más importante es que el *warunká* se toca con cada segundo paso. Así se puede escuchar que el pie derecho golpea el suelo junto con el *warunká*. En términos occidentales corresponde a un paso de 2/4, ya que el acento está en el primer golpe. Una canción contiene diferentes repeticiones de 3 o 4 frases, al final se escucha el típico *hai, hai, hai* y el *warunká* golpea el suelo en cortos intervalos. Ello es la señal que anuncia el final de una canción del ciclo y el comienzo de la próxima. En las entrevistas, Raimundo Pérez¹⁰ insistió en que no era posible grabar estando sentado, debido a que la *performance* contiene por lo menos dos acciones: el canto y el baile. Por esa razón, bailó alrededor de la mesa de la cocina percutiendo el piso con un palo de bambú (*warunká*). Era un baile en círculo, realizado por un solo hombre. La imposibilidad de cantar sentado se debe a que el especialista debe escoger los tres ornamentos significantes para cumplir con la estructura de la entidad del canto. Estos ornamentos son la voz que 1) canta en la estructura sonora de un *parishara* acompañada con 2) el movimiento en el espacio a través del cuerpo (baile) acentuado por 3) el *warunká*. Estos tres ornamentos cumplen la función de atraer a los animales.¹¹

La comparación entre todos los ornamentos durante los últimos cien años demuestra que los sonidos de imitación de las voces de animales (gruñir), la imitación del paisaje sonoro (el traje de baile) de los animales, las pinturas y los ornamentos del cuerpo/cara perdieron importancia a la hora de generar entidad antropomorfa.

Esta entidad antropomorfa está generada a través de canto y del *warunká*, dos ornamentos que están atestiguados en la mitología pemón (Koch-Grünberg 1916: 98 y ss.). El criterio decisivo utilizado es la unidad inseparable del canto, del baile y del *warunká*. El *warunká* debe ser entendido *pars pro toto* por la maraca *kewei* (Lewy 2011: 102 y ss.), que normalmente está montada al *warunká* (Figura 2).

En el mito “*wewe* y sus cuñados”, los protagonistas cantan y tocan la maraca para atraer a los pecaríes (Koch-Grünberg 1916: 98 y ss.). La propiedad y el uso de la maraca en conjunto con el texto entonado y el baile constituyen una entidad que funciona como agente de sonido que actúa en el espacio entre humanos y no-humanos. Este es un aspecto que corresponde al multinaturalismo ambiental (Brabec de Mori 2012).

Dado que la estructura de sonido se basa en el canto hecho por el ser humano (estructura de canción), debe preferirse el término de entidad antropomorfa de sonido.

La estructura de la frase musical y la repetición de los periodos se asemejan en ambos géneros. La comparación entre ellos señala que la diferencia radica en el acompañamiento: un ritmo binario en el *parishara*, y uno ternario en el de *marik*. Otra diferencia

10 Raimundo Pérez es un especialista kamarakoto que cantaba las canciones de *parishara* y *marik*.

11 La esposa de Raimundo pidió interrumpir las grabaciones ya que los pecaríes se iban a sentir atraídos por el sonido. Dado que la intención no era la de cazar, ellos podrían haber dañado el *conuco* (jardín).

radica en las sílabas cantadas al final de un canto de *parishara* o del *marik*, que introducen el canto siguiente.

La antropomorfización del sonido es un proceso en el cual se fueron reduciendo los ornamentos necesarios registrados en la mitología. Cada entidad tiene una estructura musical determinada que es el canto (texto y melodía) y que se corresponde a una entidad específica. Esta entidad es un canto en la estructura del ser humano (antropomorfo) y no es ni una modificación ni una imitación de las voces de la flora y fauna del medio ambiente (sonidos no-humanos) en cantos humanos.

¿Quién comunica con quién? Esta es la pregunta inicial. Para lograr una entidad sonora como se da en el *parichara* o en el *marik* son necesarias la voz —el canto—, la danza y la habilidad de tocar la maraca y/o la flauta, esto es lo que condiciona la cercanía con el cuerpo físico. Los cantos dirigidos a las fisicalidades específicas, a través de una determinada estructura sonora, poseen una interioridad que es un espíritu que a su vez fue un humano verdadero. Semejante a como lo plantea Tomlinson (2007) en Mesoamérica, ¿es el sonido en sí una materialización o sea, una fisicalidad? ¿O se trata de una forma antropomorfa que ejerce como agencia y por ello es el sonido más bien un fenómeno de interioridad? Antes de responder a estas preguntas, se debe considerar otra acción de interacción trans-específica.

La imitación de la fisicalidad a través del sonido

Para la caza, los pemón se valen de la imitación de sonidos de animales (*piatakaputul yup'ut'u*). Imitan, por ejemplo, el bramido con el que los tapires conquistan a las hembras. Un sonido que alude a la fisicalidad mediante la mimesis de un sonido intra-específico. El sonido del tapir o pecarí indica la estructura física del animal (cuerpo). Es un sonido no-humano que puede emitir el ser humano. Por otro lado, un habitante de una comunidad cercana a Kamarata informa que el jaguar también usa esa técnica de caza. Eso significa que para el ser humano los sonidos de un tapir atrayendo a la hembra también pueden ser generados por un jaguar. Entonces se debe constatar que el jaguar intenta cazar dos tipos de animales de presa, el tapir y el ser humano, ambos animales desde su punto de vista.

El mundo indígena se define a través de los procesos de transformación. Es decir que el chamán también puede valerse del cuerpo del jaguar para atraer a un ser a través de la imitación de dicho sonido. Para el receptor resulta complejo identificar la fisicalidad que emite el sonido. En este contexto no es relevante la interioridad, dado que todas las cuerdas vocales en las distintas fisicalidades son capaces de producir este sonido.¹² Ciertamente,

12 Por otro lado, se nota que cuando los seres humanos no logran imitar otras fisicalidades con su voz, deben usar herramientas como los ornamentos sónicos que clasificamos como instrumentos musicales (*kamadén*/trompeta pemón) o los trajes de bailes (*maripada*). Esto demuestra que la fisicalidad del ser humano no siempre es suficiente para producir un sonido adecuado.

la fisicalidad es necesaria para la producción del sonido y para hacer referencia a una especie. El sonido no está ligado a la fisicalidad del productor del sonido, sino a la imaginación del receptor. La entidad humana que escucha el bramido del tapir (sin verlo) reconoce, en primer lugar, que es un tapir en su fisicalidad; en segundo lugar, debe tener en cuenta que posiblemente sea un jaguar imitando a un tapir; y en tercer lugar existe la posibilidad de que se trate de un chamán usando el cuerpo de un jaguar imitando el bramido del tapir para atraer a los cazadores humanos. También existe la posibilidad de que los cazadores humanos imiten el sonido del tapir para atraer a la hembra (una situación más común), o para engañar a otros seres humanos cazadores y atraerlos en caso de conflictos; práctica que hoy en día ya no se utiliza. Se debe constatar que la imitación del sonido de una especie corresponde a una comunicación trans-específica relacionada con la ‘imaginación de la fisicalidad’ de una entidad, una confusión auditiva que se utiliza como una máscara que cae en el momento de la interacción visual entre víctima y depredador. En este contexto, otro ejemplo permite reflexionar sobre la interacción de escuchar y ver. Bruno Illius¹³ comentó que fue testigo de cómo un cazador kamarakoto (kavac) llamó a un paujé imitando los bramidos de la hembra. El pájaro vino enseguida hacia ellos con total tranquilidad, como si llegara al encuentro de sus iguales. Como primera interpretación se puede inferir que el pájaro está al lado de sus cazadores sin advertirlos ni verlos como espíritus. Otra posible interpretación consiste en que el pájaro acepta su destino y se rinde a los espíritus. Esto alude a la interacción de las percepciones de ‘ver’ y ‘escuchar’ tal como se da en el ritual de curación.

Las informaciones obtenidas a través de las descripciones del ritual de curación del chamán (Koch-Grünberg 1923, Lewy 2012), hacen referencia a un cambio de voz. La *performance* del sonido incluye una larga serie de habilidades vocales (como gritar, silbar, ventriloquía, etc.) que la asemejan a una pieza radiofónica.¹⁴ Los espíritus llegan y se sientan en el *murei* (el banco) del chamán. Los pacientes no deberían ver a los espíritus, dado que si lo hacen, mueren. De forma similar funciona el truco del *parishara* a través de la entidad sonora antropomorfa: cuando los animales ven a sus cazadores como espíritus (pemón), la muerte del animal se acerca. En este sentido aceptan a su nueva familia de espíritus. Transmitiéndose esa ontología al paujé se explica su vacilación, es decir, el pájaro acepta que llega al mundo de los espíritus para quedarse con ellos.

13 Comunicación personal con Bruno Illius, 2013.

14 Sólo el chamán podía ver a los espíritus; los demás tenían prohibido verlos aunque podían interactuar verbalmente con ellos. Koch-Grünberg (1923) describe un ritual en el cual la gente fuera de la casa de curación está acostada en sus hamacas, haciendo bromas con y sobre los espíritus. La función especial del ritual de curación no era anulada en el contexto del *marik*. Para los niños estaba prohibida la participación –así lo registra Asís (2003)– debido a que de repente los observadores podían presenciar una transformación del chamán o de los espíritus, atraídos en el momento de la festividad.

En comparación con la entidad de sonido antropomorfa, la imitación hace referencia más bien al concepto de la fisicalidad. Si bien una 'fisicalidad imaginada' no es tangible ni visible, el sonido de la imitación alude a una fisicalidad con el objetivo de cazar. En caso de encontrar una interioridad u otra fisicalidad en el momento de la interacción visual (se acerca un jaguar en vez de un tapir), la intención buscada con la imitación del sonido no se concreta. En este sentido, la interioridad pierde su importancia en el momento de la producción del sonido.

Conclusiones

El sonido se encuentra tanto en el campo de la fisicalidad, como en el de la interioridad. A través del *marik* queda claro que la fisicalidad utilizada (pájaro) contiene un espíritu y/o una interioridad que se representa como ser humano. Como referencia, se menciona el ornamento (collar) que permite reconocer la identidad del chamán durante el tiempo de su vida en el cuerpo humano.

Los tres ornamentos (el canto, el baile y el *warunká*) generan una entidad de sonido antropomorfa que alude a la fisicalidad como primera instancia de interacción. Así, a través del *parishara*, se atraen tapires y pecaríes, y en el *marik* se atraen pájaros que contienen un espíritu. El propósito de la caza es matar a los animales para comérselos (*parishara*). En el caso del *marik*, el cuerpo de pájaro sirve como un medio, porque la intención en este contexto es atraer al espíritu. De esta manera, las variaciones melódicas de los cantos del *marik* hacen referencia y llamados a los pájaros (*pioyok*, *waitütü*), es decir, a los cuerpos o las fisicalidades específicos. Así se ha visto que la creación de sonido exige fisicalidad, mientras su localización en sí se encuentra en el campo de la interioridad, ya que la forma musical (*Gestalt*) de la entidad del sonido es antropomorfa (*parishara/marik*).

En el caso de la imitación (*piatakaputulyup'ut'u*), se debe constatar que el sonido alude a una 'fisicalidad imaginada', que muestra que la imitación de la voz se encuentra más bien en el campo de la fisicalidad.

En el primer caso se encuentra una certidumbre de la interacción sonora. La entidad del sonido atrae a los animales y/o espíritus porque la entidad del sonido está claramente enfocada en la interioridad específica de un animal y/o espíritu (*parishara/marik*). En el segundo caso (la imitación), la cantidad de opciones (tapir, jaguar, chamán, cazador) produce una incertidumbre y un disgusto parecido a la aparición visual (Viveiros de Castro 2012: 37), ya que el sonido no refiere a una interioridad ni a una fisicalidad concreta, sino a una fisicalidad imaginada.

Halbmayer (2012: 119) destaca el problema de la administración de los límites, dado que las entidades son inestables y se caracterizan por mantenerse en un constante proceso de transformación. Así, es relevante mencionar la posibilidad de que las

entidades del sonido, con todos sus ornamentos importantes, sirvan como agentes que producen una continuidad en esta administración de límites.

Las entidades del sonido se refieren directamente a las interioridades que son ‘humanizadas’, porque se identifican con una forma musical (*Gestalt*) antropomorfa que está representada como canto humano (*parisharal marik*). La estrategia del control dentro de la administración de límites radica en cambiar las opciones de la imitación en beneficio de una estructura de canto humano. De esta manera, el canto se enfoca directamente en la interioridad de un ser, independientemente de la fisicalidad. Así, la incertidumbre de la fisicalidad se transforma en una certidumbre¹⁵ a través de la antropomorfización del sonido.

Se presenta aquí la ontología que denominaré ‘sonorismo amerindio’, la cual mantiene su foco en el proceso de administración de los límites de las entidades. El alcance de quasi-universalidad americana pretendida en esta denominación no contradice el carácter parcial del ‘perspectivismo’, sino que lo complementa, pues su análisis se mueve dentro del campo de los fenómenos de los mundos audibles y, por otro lado, permite comprender la inseparabilidad de los sentidos.

Siguiendo la línea de esta ontología sonora, es posible trazar un paradigma sonoro de comunicación trans-específica que se asemeja al del perspectivismo. Este paradigma comprende: 1) los seres humanos escuchan a los seres humanos como seres humanos, a los animales como animales y/o seres humanos, y a los espíritus como seres humanos y/o animales; 2) los animales (presa) se escuchan a sí mismos como animales y/o seres humanos, a los seres humanos como seres humanos y/o animales; 3) los espíritus se escuchan a sí mismos como seres humanos y a los seres humanos como seres humanos y/o animales; 4) los animales depredadores escuchan a los seres humanos como seres humanos y a los animales como animales en su fisicalidad típica.

El paradigma de esta ontología indígena en el campo de percepción del sonido es una primera propuesta que deriva de la comparación de las acciones *eserenka* y *piatakaputul yup'ut'u* (imitación de los sonidos de los animales) del grupo pemón. La verificación del concepto depende del análisis de la *performance* de los mitos y las fórmulas mágicas (*tarén*) dentro del mundo pemón. El paradigma de sonorismo amerindio es igualmente aplicable para el proceso de comunicación trans-específica *epürema* propio de los rituales de *orekotón areruya* y *cho'chiman* (Figura 1).

En conclusión, es posible afirmar que la interacción sonora entre humanos y no-humanos funciona a través de una entidad compuesta por cosas materiales y no-materiales generadas en el momento de la *performance*. Esta entidad es considerada como un ser ‘humanizado’ también.

15 El término ‘certidumbre’ refiere aquí a los pensamientos de Wittgenstein (1970), en el sentido de producir un conocimiento que representa un conocimiento verdadero para un grupo de gente.

De esta manera cabe preguntarse en qué medida este ser es separable en interioridad/fisicalidad, y cuáles características describen esa dicotomía. El mundo del multiverso pemón contiene, en otro nivel, canciones para canciones. Es necesario, por lo tanto, investigar la *performance* de las canciones, tema que será ampliado en próximos artículos (Lewy 2014).

Referencias bibliográficas

Armellada, Cesáreo de

- 1943 *Gramática y diccionario de la lengua pemón (arekuna, taurepán, kamarakoto) (familia caribe)*. Vol. 1, Gramática. Caracas: C. a. Artes gráficas.
- 1944 *Gramática y diccionario de la lengua pemón (arekuna, taurepán, kamarakoto) (familia caribe)*. Vol. 2, Diccionario. Caracas: C. a. Artes gráficas.
- 1964 *Taurón pantón. Cuentos y leyendas de los indios pemón: Gran Sabana, Estado Bolívar, Venezuela*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Departamento de Publicaciones.
- 1972 *Pemontón taremurú: los tarén de los indios pemón*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Armellada, Cesáreo de, Mariano Gutiérrez Salazar & Jesús Alfonso Guerrero Contreras

- 2007 *Diccionario pemón: pemón-castellano, castellano-pemón*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Asís, Benedita

- 2003 *Los cantos de mis abuelos, utamoton eremuk. Cantos tradicionales del pueblo pemón, pemon damiuk eremuk*. Ciudad Guyana: Corporación Venezolana de Guayana (CVG)/Edelca.

Barceló Sifontes, Lyl

- 1982 *Pemontón wanamari: to maimú, to eseruk, to patasék; el espejo de los pemontón: su palabra, sus costumbres, su mundo*. Caracas: Monte Avila.

Brabec de Mori, Bernd

- 2012 About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience. *Indiana* 29: 73-101. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2020>> (20.07.2015).

Descola, Philippe

- 2011 *Jenseits von Kultur und Natur*. Frankfurt: Suhrkamp.

Gutiérrez Salazar, Mariano

- 2002 *Cultura pémon, mitología pemón (bilingüe): guía mítica de la Gran Sabana = piato ekareyi wekta*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Halbmayer, Ernst

- 2010 *Kosmos und Kommunikation. Weltkonzeptionen in der südamerikanischen Sprachfamilie der Cariben*. Wien: Facultas.
- 2012 Amerindian mereology: Animism, analogy, and the multiverse. *Indiana* 29: 103-125. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2021>> (20.07.2015).

Ingold, Tim

- 2000 *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge.

Koch-Grünberg, Theodor

- 1916 *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. Vol. 2. Berlin: Dietrich Reimer.
- 1923 *Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. Vol. 3. Berlin: Dietrich Reimer.
- 1982 [1923] *Del Roraima al Orinoco* (Traducción del alemán). Vol. 3. Caracas: Banco Central de Venezuela.

McLuhan, Marshall

- 1962 *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.

Lewy, Matthias

- 2009 Vom Parishara zum Aguinaldo. Zur Transformation der musikalischen Praxis bei den Pemón (Gran Savanna/Venezuela). En: Bröcker, Marianne (ed.): *Berichte aus dem Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music (ICTM/UNESCO)*. Vol. 19: Musik und Gewalt. Münster: Monsenstein und Vannerdat, 423-450.
- 2011 *Die Rituale areruya und cho'chiman bei den Pemón (Gran Sabana/Venezuela)*. Tesis de doctorado, Freie Universität Berlin. <http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000025007> (28.07.2015).
- 2012 Different 'seeing' - similar 'hearing'. Sound and ritual among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). *Indiana* 29: 53-71. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2019/1657>> (20.07.2015).
- 2014 *Auditive Formen des Wissenstransfers in den Guyanas*. Ponencia en las jornadas: Auditive Wissenskulturen: Das Wissen klanglicher Praxis, organizadas por Bernd Brabec de Mori y Martin Winter (Graz, 19-21 de junio 2014).

Tomlinson, Gary

- 2007 *The singing of the New World: Indigenous voice in the era of European contact*. Cambridge: Cambridge University Press.

Viveiros de Castro, Eduardo

- 1996 Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana* 2(2): 115-144. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>> (20.05.2015).
- 1997 Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 61: 99-114. <http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa61_14.pdf> (20.07.2015).
- 2012 Immanence and fear. Stranger-events and subjects in Amazonia. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(1): 27-43. <<http://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau2.1.003/99>> (20.07.2015).

Wittgenstein, Ludwig

- 1970 *Über Gewißheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas: ¿un ‘eslabón perdido’ ontológico?

Bernd Brabec de Mori

Institut für Ethnomusikologie, Kunstuniversität Graz, Austria

Resumen: El presente artículo atiende la función cumplida por seres no-humanos –tanto animales como plantas y entes espirituales– en canciones indígenas, en este caso de las poblaciones indígenas de los yine y los ashéninka (de habla arawak), y de los kakataibo y los shipibo-konibo (de habla pano), todos ellos asentados en las tierras bajas de la Amazonía peruana. En la primera parte, se aborda las formas de aparición de seres no-humanos en las letras de las canciones. Generalmente se los menciona en lugar de las personas a quienes se dirige la canción. Existen también, sin embargo, canciones desde la perspectiva de los no-humanos y, además, un enorme repertorio de canciones mágicas que involucran a estos seres y sus acciones. También se analiza si la comunicación sonora entre humanos y no-humanos puede explicarse sobre la base de los conceptos de animismo y perspectivismo amerindios. Se propone una explicación innovadora de las frecuentemente narradas transformaciones en animales o espíritus: el mundo sonoro requiere una ampliación de los conceptos existentes y sugiere conceptualizar un multiverso flexible, en vez de una cosmología fija. Las técnicas sonoras permiten trascender varias fronteras consideradas precisas y firmes en el mundo visual o físico. Se concluye que la función de las canciones es establecer enlaces ontológicos performativos entre las personas a quienes se canta y los no-humanos mencionados. Así, la persona parece ser construida a partir de una red de conexiones previamente establecidas con entes no-humanos.

Palabras clave: música vocal, música indígena, sonido, ontología, río Ucayali, Perú, siglo XXI.

Abstract: This chapter provides an analysis of the role non-human beings like animals, plants and spiritual entities play in indigenous songs. The first section deals with the different forms non-humans may appear in songs. In general they are mentioned in the lyrics substituting these human persons the songs are directed to. Song lyrics are presented from the Yine and Ashéninka (arawak speaking groups), and from the Kakataibo and Shipibo-Konibo (pano speaking groups) in the Peruvian lowlands. However, there are also songs performed from the perspective of non-humans, as well as a vast repertoire of magical songs that involve actions by non-humans. Furthermore, an analysis is undertaken in order to find out if such sonic interaction among humans and non-humans can be explained and integrated into existing frameworks of animism and perspectivism. Results suggest that the sonic domain requires an enhancement of said concepts. The use of sound among indigenous people also suggests to conceptualize a flexible multiverse rather than a fixed universe for indigenous cosmologies. Techniques based on sound allow for transcending boundaries regarded rather solid from a visual or physical point of view. Finally, we conclude that the main function of the songs is to establish performative ontological links between the humans sung to and the non-humans mentioned. Therefore, a human person appears to be constructed in part by such links with non-humans established by song.

Keywords: vocal music, indigenous music, sound, ontology, Ucayali river, Peru, 21st century.

Introducción

Ejemplo 1:

1	<i>oa xobo nasenen</i>	A esa casa,
2	<i>kori xobo nasenen</i>	a esa casa de oro,
3	<i>xawan wari joni</i> (2x)	el hombre guacamayo-garza
4	<i>jawen noma betanki</i> (2x)	y su paloma
5	<i>bawekanankeiranxon</i> (2x) ...	vinieron, abrazándose ...
6	<i>oa xobo nasenen</i>	Dentro de esa casa,
7	<i>kori xobo nasenen</i>	dentro de esa casa de oro,
8	<i>ja shino yakata</i> (2x)	al mono sentado,
9	<i>kai tawa bimi</i> (2x)	que está abrigado por su cabello
10	<i>perakokaina</i> (2x)	como en la flor de cañabrava,
11	<i>ja meyamawe</i> (2x)	no le toques
12	<i>jaribara ake</i>	porque también existe
13	<i>jawen xawebiribi</i> (2x) ...	su tortuga ...
14	<i>mibé xawebo betan</i>	Para que tú digas eso
15	<i>min ja yoinon</i>	a tus tortugas,
16	<i>iki ixonkayaki</i> ...	les he cantado ... ¹

En el año 2004, mi esposa Laida Mori y yo llegamos a la comunidad nativa shipibo-konibo Nuevo Saposoa, en el distrito de Callería, departamento Ucayali, Perú. Era ese el primer destino en nuestro primer viaje de campo en el marco de una investigación sobre la música indígena en el valle del río Ucayali, investigación que realizamos en 2004 y 2006.² Nos habíamos enterado del gran prestigio como artista de la señora Kesten Beka, también llamada, por su ‘nombre cristiano’, Adelina Cairuna Fasabi (1948-2010), de quien se decía que estaba especialmente dotada para el canto. Fue por ello que la visitamos en primer lugar, en su casa, situada en el centro del pueblo y techada con calaminas metálicas. Al llegar, saludamos y le explicamos nuestro objetivo, y Adelina empezó a cantar una canción de bienvenida (*nokotaki iká* en idioma shipibo, ver ejemplo 1), de suave melodía, en voz de falsete y baja, de carácter íntimo. Mis conocimientos

-
- 1 Canción de bienvenida (*nokotaki iká*) por Adelina Cairuna Fasabi, grabada el 19 de marzo de 2004. El ejemplo está registrado bajo número de archivo D 5184. Todas las grabaciones se hallan en el Phono-grammarchiv de la Academia de Ciencias de Austria (Österreichische Akademie der Wissenschaften), Viena. Un extenso catálogo está disponible en el anexo audiovisual (DVD) de Brabec de Mori (2015), el cual incluye 422 canciones, y para cada una de ellas la transcripción y traducción completa de las letras al español y al alemán, la notación musical, así como un fragmento en mp3, e incluye todos los ejemplos expuestos en el presente trabajo.
 - 2 La investigación fue posible gracias a una beca del programa ‘DOC’ de la Österreichische Akademie der Wissenschaften, Viena.

del idioma shipibo-konibo eran entonces limitados, pero pude comprender que su canto refería a algunos animales: un guacamayo-garza, una paloma, un mono y varias tortugas. Comparando la letra de la canción con nuestra situación, se infiere que yo era el guacamayo, mi esposa la paloma, la cantante era el mono, y su esposo, la tortuga. Las demás tortugas (línea 15) serían mis amigos y colegas europeos.

Durante la investigación visitamos alrededor de 30 comunidades indígenas shipibo-konibo, yine, ashéninka, amin waki, kakataibo, iskobakebo y kukama-kukamiria. Adicionalmente, acompañamos en varios rituales de curación en los que se entonan canciones mágicas.³ Grabamos un total de más de 1.800 canciones, en su mayor parte con letras en los idiomas vernáculos. La mayoría de esas canciones tratan de animales u otros seres no-humanos. Aparentemente se trata de metáforas, empleadas para no mencionar directamente a una persona. Se utiliza el nombre de un animal que compartiría cierta cualidad con la persona referida y no mencionada.

Con esa idea, mi esposa y yo, acompañados por nuestro equipo,⁴ trabajamos con los músicos. En la siguiente sección se presentarán algunos ejemplos de letras que ilustran diferentes aspectos del papel que los no-humanos podrían tener en la literatura cantada de los indígenas ucayalinos.

Involucramiento de seres no-humanos

En el siguiente ejemplo se presentan las letras de una canción amorosa en idioma yine. Entre los yine, durante celebraciones ya históricas (*kigimawlo*, v. Gow 2001), las mujeres ancianas solían cantar tales canciones (*shikalchi*) ante el público general que asistía al evento, y los hombres solían responder con música instrumental (tocada con flautas *tumleji* y tambores *támpora*).

3 Aquí y en lo sucesivo utilizo el término 'mágico' para designar acciones (canciones) que destacan por la intención del agente (cantante) dirigida a manipular estados, condiciones o procesos en el mundo mediante la aplicación de técnicas que involucran la agentividad de seres no-humanos. En ese sentido, 'mágico' no se refiere a lo irracional ni a creencias, sino a técnicas desarrolladas dentro del marco de lo racional (v. Brown 1997; Tambiah 1990).

4 Los viajes de campo se realizaron con la ayuda de los boteros Ángel y Germán Mori Silvano, las asistentes de grabación Laida Mori Silvano de Brabec y Gloriosa Ríos Fasanando, las cocineras Marly y Karina Reátegui Mori y de los guías locales César Ampuero Guerra, Melita Campos Rodríguez, Héctor Cuypano Manchinari y Richard Urquía. Asimismo, fue muy importante para la investigación la participación de los traductores que trabajaron en la transcripción e interpretación de las letras: Artemio Pacaya Romaina (shipibo), Renita Sebastián Quinticuari (ashéninka), Rittma Urquía Sebastián (yine), Ricardo Odicio Germán (kakataibo) y Benicio Pacaya Taricuarima (kukama). Agradecemos cordialmente a todos, porque este trabajo no habría sido posible sin ellos.

Ejemplo 2:

1	<i>tskawri tskapowajiji</i>	Ave <i>timelo</i> , <i>timelo</i> ,
2	<i>pshimaganatyakwakla</i>	donde estabas pescando,
3	<i>nukshikamtinrirayi</i> (2x)	te encontré.
4	<i>nopgragognenanupyi</i> (2x)	Siempre serás mi mascota,
5	<i>tskawri tskapowajiji</i>	ave <i>timelo</i> ,
6	<i>pshimaganatyawakla</i>	por donde pescabas
7	<i>nukshikamtinrirayi</i>	te encontré. ⁵

Esta canción se dirige a un ave, una garza llamada *timelo* en castellano regional; *tskawri* en el idioma de los yine. La cantante expresa que encontró una de estas aves cuando estaba pescando, y que quiere criarla como mascota. Considerando lo dicho, resulta obvio que se refiere a un hombre a quien la mujer desea tener como esposo. El *timelo* es un ave pescadora muy hábil.

Un ejemplo ashéninka ilustra otro aspecto de la vida amorosa:

Ejemplo 3:

1	<i>kitaishetataikera shenontzi</i>	Ya es de día,
2	<i>shenontzi shenontzi</i>	¡mono aullador!
3	<i>pinthatanairianairova pimantare</i>	Debes desatar tu mosquitero,
4	<i>shenontzi shenontzi</i> (2x)	¡mono aullador!
5	<i>piyaatai pinampikira shenontzi</i> (2x)	¡Vete ya a tu pueblo,
6	<i>shenontzi shenontzi</i> (2x)	mono aullador! ⁶

Entre los ashéninka la práctica del canto no difiere mucho de la de los yine, como se describió antes. En celebraciones colectivas, las mujeres suelen cantar en grupos, a menudo al unísono pero también de forma heterofónica, mientras los hombres tocan sus tambores (*tampo*) y también cantan. La letra expresa que la mujer canta a un mono aullador, exhortándole a que se levante, desate su mosquitero y se vaya a su pueblo antes de que se levante el padre (o el esposo) de quien canta y pille a ese amante con quien ha dormido. Los monos aulladores son famosos por cantar muy temprano en las mañanas. El mensaje aquí es igualmente amoroso, pero en este caso se trata de un amor escondido, prohibido; mientras que el ejemplo yine refleja un amor permanente y oficial. La canción del mono aullador conlleva sentidos distintos si se canta en una fiesta colectiva, o si se lo hace en voz baja, para despertar al amante en la madrugada.

5 Canción de amor (*shikalchi galuklewlu*), por Juana Cushichinari Etene, 19 de julio de 2005, D 5491.

6 Canción de amor (*amampaantsi*), por Romelia Trujillo Pérez, 18 de agosto de 2004, D 5322 (fragmento).

Sobre un tema muy diferente cantó Gregorio Estrella (1922-2010), un anciano representante y previamente también jefe (*tokoriko oni*) de un pueblo kakataibo. Entre los kakataibo se acostumbraba, y se lo practica todavía a veces, en algunas aldeas remotas, que al amanecer o al atardecer un hombre se pusiese de pie ante su vivienda para entonar una canción (*no bana iti*) sobre sus experiencias y su valor. Gregorio lo demostró de esta forma:

Ejemplo 4:

1	<i>‘en papa inka</i>	A mí, hijo del Inca, me
2	<i>inka mane nonti</i>	[embarcaron] en una canoa de fierro,
3	<i>non papa inka</i>	mis enemigos, hijos del Inca,
4	<i>inka mane nonti</i>	[me llevaron] en una
5	<i>oxo mane nonti</i>	canoa blanca de fierro.
6	<i>‘o bena penke</i>	Volteados los tapires tiernos,
7	<i>penke rakekesa</i>	los voltearon y tumbaron.
8	<i>‘o bena kuai</i>	Dejando a los tapires tiernos,
9	<i>kuainakekesa</i>	dejándolos,
10	<i>natin natin kai</i>	sigo cantando
11	<i>kana iroa (2x)</i>	[con mi voz que] sube [como el] trueno.
12	<i>non papan kape</i>	[A pesar que] el jefe de los enemigos
13	<i>kapetima ‘inon</i>	quiere matar al jaguar
14	<i>oxo ‘irapanen</i>	con su escopeta blanca,
15	<i>chona ‘irapanen</i>	quiere matar al mono <i>maquisapa</i> ,
16	<i>kapetima ‘inon</i>	él no [puede] matar al jaguar,
17	<i>teatima ‘inon</i>	no [puede] tocar al jaguar,
18	<i>‘inon kana ‘e (2x)</i>	al jaguar [que canta como] trueno. ⁷

Las letras indican que Gregorio (o una persona cuya identidad él asume al cantar) es capturado por enemigos mestizos. Cuando lo llevan cautivo, tiene que abandonar a sus parientes asesinados (los tapires). Los mestizos también intentan matarlo, pero él no es un monito *maquisapa*, fácil de cazar. Por el contrario, él es un jaguar que resiste con fuerza. Es de señalar que los enemigos se mencionan con el término *no* (“persona otra-diferente”, aquí “enemigos”, línea 3), utilizado hace tiempo exclusivamente para designar a indígenas no-kakataibos; hoy en día se lo emplea para los mestizos o la gente blanca. Cuando se los menciona en la canción, se utiliza *no* en vez del nombre de un animal.

7 Canción del enemigo (*no bana iti*) por Gregorio Estrella Odicio, 8 de julio de 2004, V 1719.

Cuatro ejemplos serán suficientes para demostrar que en varias situaciones y en diferentes idiomas se sustituye a las personas con nombres de animales. Se plantea la pregunta: ¿por qué, por encima de fronteras etno-lingüísticas, se usan nombres de animales en textos de canciones?

En Brabec de Mori (2015: 683-691), he elaborado cuatro aproximaciones a esta cuestión, las que resumiré aquí. Revisaremos (i) una interpretación sociológica, según la cual el uso de nombres de animales es una forma de anonimizar a la persona a quien se dirige la canción; (ii) una interpretación animista, según la cual los animales sirven para anonimizar (o ‘des-humanizar’) a las personas ante entes no-humanos; (iii) una interpretación estética según la cual los nombres de animales se utilizan como rompecabezas o juegos de adivinanza; y finalmente (iv) una interpretación ontológica que explica el establecimiento de enlaces entre diferentes clases de seres a través de una comunicación inter-específica facilitada por la canción.

Los cuatro acercamientos son complementarios, no contradictorios. El primero puede ser aplicado a algunas canciones amorosas, como en el tercer ejemplo (el mono aullador) que trata de un amor prohibido. En tal situación, es conveniente que la persona a quien se dirige la canción se mantenga anónima. Sin embargo, la idea de anonimización carece de sentido en la mayoría de casos. Por ejemplo, el cantante Gregorio hace que el jaguar tome su lugar en la situación que se canta, pero seguramente sin intención de anonimizarse, ya que cualquier oyente sabe quién canta. De la misma manera, la identidad de sus paisanos muertos (los tapires “volteados”) resulta obvia. Por ello introduce la segunda interpretación, según la cual la identificación con animales sirve para anonimizar a personas ante otros oyentes. Hay evidencia (Brabec de Mori 2013c; Halbmayer 2012b; Hill & Chaumeil 2011; Seeger 2004) de que una mayor formalización de la lengua humana, a través del canto, habilita un modo de comunicación que propicia la comprensión del contenido por parte de seres no-humanos, particularmente por parte de los espíritus, pero también de ciertos animales o de plantas poderosas. Illius explica precisamente que “la música es el ‘idioma’ de los espíritus; cantar es la forma adecuada de comunicarse con ellos. Adaptar su voz a la manera de expresarse de los seres no-humanos significa llamarles” (1997: 216, mi traducción; v. también Lewy en el presente volumen). Es interesante ver en este contexto que Gregorio está anonimizando a sus paisanos muertos; los espíritus malevolentes que usualmente se alimentan de gente muerta no se interesan por los tapires (alimento de ‘gente verdadera’). Quizás Gregorio intente confundir a los oyentes no-humanos. Es señalable, además, que Gregorio no sustituye con animales a los enemigos. En varias canciones yines, los foráneos son designados directamente (p. ej.: ‘el hombre boliviano’, o ‘un soldado de Iquitos’). Dado que los extranjeros no pertenecen al grupo del ‘nosotros’, no son por tanto ‘gente verdadera’ (Viveiros de Castro 1996), y no merecen ser protegidos de la influencia o la intervención de los espíritus o de otros

seres no-humanos. En el primer ejemplo, la cantante me denomina “hombre guacamayo garza” e indica así mi posición liminar: en tanto foráneo, me llama “hombre”; pero en tanto esposo de una mujer de su pueblo, me llama “guacamayo”; y finalmente “garza”, por ser blanco. La aplicación de nombres de animales se circunscribe mayormente a las personas cercanas, aquellas pertenecientes al propio grupo social.

Sin embargo, especialmente en las canciones shipibo-konibo, la codificación de las personas, y también de las cosas, con nombres de animales, suele conllevar una actitud lúdica. Esta interpretación estética reintroduce la metáfora en códigos netamente descriptivos. Así, por ejemplo, he grabado una canción en shipibo sobre el sexo, donde se menciona, entre otros animales, a la garza *jaka* que encuentra un lago con plantas rojas (indicando cunnilingus), al ozelot *awapa* que cae desde atrás sobre su presa, y al pez *charanwa* que está mojando su cola en la nadadera del pez *amakiri*. En este caso, la canción deviene jocosa si se comprenden las metáforas descriptivas, usadas obviamente para divertir a los oyentes con formación intracultural.⁸ Existen más canciones, usualmente graciosas, que emplean metáforas muy elaboradas y requieren un oyente informado que entienda el sentido escondido detrás de las palabras. Son formas de apreciación estética. Sin embargo, esta interpretación solamente es válida en las metáforas especiales y raras. En los ejemplos citados, todo el mundo sabe que el *tskawri* o el *shenontzi* refieren a un hombre, mientras “tapires volteados” refiere a personas asesinadas.

Ninguna de las tres primeras interpretaciones funciona en los casos en que el destinatario del mensaje es obvio, o no están presentes algunos de los espíritus peligrosos, o el significado detrás del código es muy obvio.

Consideremos un pájaro pequeño llamado *bontoish* en el idioma shipibo. En la poesía ese bonito pájaro es mencionado por los cantantes de ambos sexos para denominar a una persona, usualmente del sexo opuesto, núbil o casadera. Por ejemplo, si un joven quiere seducir a una mujer núbil, la llama *bontoish* en su canción. Aquí no se describe la apariencia de la joven, sino que se prescribe su comportamiento (Brabec de Mori 2011: 172). El *bontoish* puede ser un símbolo, un agente que conlleva una cierta calidad, que es la atracción. En la ontología indígena (‘animista’ según el modelo de Descola 2005), el *bontoish*, como los demás seres no-humanos, comprende el ‘idioma de los espíritus’, esto es, la canción. En el caso de que un joven cante al *bontoish* (a la mujer), el mismo *bontoish* (el pájaro) también escuchará la canción. Así, el pájaro *bontoish* forma parte del público presente, pese a ser invisible en el bosque. Dado que en el mundo animista el pájaro es una persona con alma e intencionalidad, se puede construir una relación social, una conexión, que involucra al cantante, a la mujer a la cual se dirige la canción y al

8 No se trata de una forma de esconder un sentido ‘prohibido’. En el idioma shipibo se puede hablar directamente del coito o del cunnilingus, sin recibir sanciones de la comunidad.

pájaro *bontoish*. A este último también se dirige la canción, porque en ese momento, la mujer y el pájaro son sinónimos.

El mismo animal está ahora conectado con la mujer a través de la acción de la voz del cantante, un proceso que en idioma shipibo se denomina *yointi*. Esta conexión persiste incluso una vez terminada la canción; se trata de un acto performativo según Austin (1962). Se puede aplicar esta interpretación a la canción del mono aullador en el ejemplo tercero, para comprender cómo la cualidad de madrugador se extiende, a través de la voz de la mujer que canta, del mono al amante.⁹ Por ello, propongo que en muchos casos, cuando se menciona a los no-humanos en las canciones indígenas en el Ucayali, se está construyendo un enlace ontológico performativo entre la persona a la cual se dirige la canción y el no-humano que conlleva una cierta cualidad prescriptiva, como la fuerza de atracción del pájaro *bontoish*, o la ‘viveza’ del mono aullador.

Nótese que las interpretaciones (i) y (iii) –anonimización del destinatario; apreciación estética– implican que los oyentes son seres humanos de la misma comunidad, o visitantes. Las interacciones sociales expresadas en las letras refieren a ‘gente verdadera’ y a sus interacciones. Por medio de la *performance*, las relaciones sociales entre las personas humanas presentes pueden construirse, desintegrarse o reafirmarse. Estas interpretaciones son válidas en la gran mayoría de las canciones que se entonan, a menudo acompañando danzas, durante grandes celebraciones.

Por el contrario, las interpretaciones (ii) y (iv) –confusión de los seres no-humanos, establecimiento de enlaces ontológicos– solamente funcionan a condición de la existencia de no-humanos que puedan escuchar y entender las canciones; la interacción social se extiende al conjunto de personas, tanto de las humanas como las no-humanas, tal como se describe en la literatura sobre el animismo en la Amazonía (p. ej. Descola 1992).

Lo que oyen los no-humanos

Hasta aquí me he referido exclusivamente a las canciones ‘seculares’, cotidianas, festivas, propias de eventos que no tienen un carácter mágico. En toda la región del río Ucayali, así como en casi todas las comunidades amerindias, se conocen además canciones de carácter mágico que se emplean en rituales de curación, de hechicería o para otros procesos de manipulación del entorno o de la condición de las personas. Preliminarmente, en términos generales, se puede constatar que tales canciones se dirigen a entes no-humanos, cuya acción subsiguiente genera un cambio en la situación del mundo. Con estas canciones se tratan enfermedades, problemas de amor, así como problemas ‘culturales’ (p. ej.: una artista puede ser ‘curada’ para que tenga mejor inspiración, o un futbolista puede ser ‘curado’ para que marque mayor cantidad de goles). Sin embargo, invirtiendo

9 Ello es válido en el caso en que la canción se cante al amante en la madrugada. Si se entona durante una fiesta, se entiende por la interpretación (i) –anonimizar el destinatario.

el vector intencional, con ellas se puede causar enfermedades, separar parejas o causar que una persona tenga mala suerte.

Este tipo de canciones también se emplea para la comunicación con los no-humanos, y a primera vista las canciones parecen tener letras similares a las ‘seculares’ antes descritas. Para facilitar la comparación, presentaré la letra de una canción mágica en idioma yine, la cual sirve para curar a una muchacha ‘con susto’ por medio de la misma ave *timelo* a la que referimos en el primer ejemplo:¹⁰

Ejemplo 5:

1	<i>kmaplu kmaplejijiji</i> (2x)	Avecita <i>timelo</i> , <i>timelo</i> ,
2	<i>tsru gapowga gajeru</i> (2x)	provienes de una cocha grande,
3	<i>gike mapnutanano</i> (2x)	nada te puede <i>cutipar</i> .
4	<i>gaga wano-pixanutka</i> (2x)	Así seas tú también,
5	<i>makge kmaple yayixa</i> (2x)	como el <i>timelo</i> que no se enferma,
6	<i>ginakatkalole</i> (2x)	dónde pues estarías,
7	<i>kayrole mturu</i>	niña que a menudo se enferma,
8	<i>mturole mturu</i>	niña, niña.
9	<i>numa yonawamtero</i> (2x)	Voy pintándote con la tinta blanca
10	<i>klatgakaka nixanru</i> (2x)	de ella (del <i>timelo</i>).
11	<i>shirikaka nixanru</i>	De cerca en cerca te pintaré
12	<i>klatgakaka nixanro</i>	con la tinta blanca. ¹¹

En el comienzo, la canción se dirige directamente al ave *timelo*. Aquí no se refiere a una persona humana, sino que el mismo animal es el destinatario. En la línea 4 el destinatario cambia; “tú” señala ahora a la muchacha enferma, y el ave es referida en tercera persona. El cantante enuncia que la niña debería ser igual al *timelo*, indicando así una transmisión de cualidades. Esa transmisión se concreta al final, cuando el cantante “pinta” el cuerpo de la niña con el color blanco de la garza, con el propósito de que sea inmune a la etiología de ‘susto’ (*cutipado* en castellano regional, línea 3).

Esta canción muestra un proceso relativamente simple: se invoca al no-humano y se menciona una cierta cualidad que éste tiene y que hace falta a la paciente (aquí: la inmunidad al *cutipado*). Se menciona a continuación el problema de la paciente y, al final, como síntesis, se establece un enlace entre las cualidades del no-humano y la paciente, realizado con el acto de “pintar”.

10 En ambas canciones, la traductora utiliza el término *timelo* para designar una especie de garza en castellano regional. En el idioma vernáculo, sin embargo, el *timelo* del primer ejemplo es llamado *tskawuri*, mientras el *timelo* de la canción mágica se llama *kmaplu*.

11 Canción de curación (*pinrewlugima*) por Álvaro Bastén Pacaya, 17 de julio de 2005, D 5481.

En el idioma shipibo-konibo existe el ya mencionado término *yointi*. En algunas canciones mágicas se emplea este término explícitamente, como en el siguiente ejemplo. Se trata de un fragmento de una canción para facilitar el parto:

Ejemplo 6:

1	<i>jishamankan iká iki</i>	Mirad, así es,
2	<i>jishaman iká iki</i>	mire, así está,
3	<i>jene xaman rakata (2x)</i>	echada en las profundidades del agua
4	<i>iwin tita rakata (2x)</i>	[está] la madre del pez raya, echada.
5	<i>/ishkai pacha bake ataan</i>	Después de parir cientos de hijos
6	<i>jawe iyamarairil (/2x/)</i>	no se complica nada.
7	<i>jakipari yoinbanon</i>	Hacia [la madre raya] enlazaré
8	<i>ainboan yora yoinbanon</i>	el cuerpo de la mujer, lo enlazaré. ¹²

La estructura de las invocaciones es similar: nuevamente se invoca a un no-humano antes de describir la cualidad que falta a la mujer embarazada. Al concluir, el cantante explícitamente establece una relación performativa entre el pez y el cuerpo de la mujer por el proceso de *yointi* (*yoinbanon*, líneas 7-8).

Analicemos este proceso. El verbo *yointi* está compuesto por el prefijo *yo-* (que indica poder), la raíz *i(k)-* (que significa ‘ser, estar’ o ‘existir’), el marcador modificador *-n-* (que causa transitividad) y el sufijo *-ti* (para la forma del infinitivo, en el texto sustituido con el sufijo exhortativo *-ba-non*). Esta palabra no se puede traducir directamente a un idioma europeo. Se trata de una ‘forma de existir’ que está ‘cargada con poder’. Esa existencia en forma transitiva incluye no solamente un sujeto que existe, sino que se extiende a un sujeto y a un complemento, aquí al pez y a la mujer, cuyas existencias (estatus ontológico) resultan así unidas (Brabec de Mori 2013b: 390 y 2015: 674).

Dentro de la ontología naturalista (concepto predominante en las investigaciones y publicaciones científicas occidentales, según Descola 2005), la mención a animales, espíritus, plantas u otros entes como destinatarios o agentes activos en las canciones, se puede explicar con el manejo de símbolos. De esa forma, por ejemplo, Lévi-Strauss (1963) analizó el comportamiento de curanderos indígenas norteamericanos. Sin duda se trata de una contribución valiosa, pero su interpretación no comprende, literalmente, las narrativas de los mismos indígenas. Para ellos (por igual los especialistas que cantan y el público o los pacientes que escuchan), los animales, las plantas y los espíritus no son símbolos, sino personas existentes y activas (Descola 1992) que cuentan con su propia alma, sus intenciones y sus competencias de acción y percepción (Brabec de Mori 2012).

12 Canción para facilitar el parto (*bakémati*) por Victor Ancón Cruz, 10 de octubre de 2005, D 5533 (fragmento).

No basta entender que ‘los indígenas creen que el árbol tiene un alma’, porque dentro de la ontología indígena, ‘el árbol es una persona que a nuestra vista aparece como árbol’. Si el árbol es una persona, ella (en su propia autopercepción) tiene un cuerpo humano, así como una cultura humana. El oído forma parte del cuerpo y también de la cultura humana (compárese “biopolíticas de sensorialidad”, Menezes Bastos 2013) y, consecuentemente, la persona árbol tiene la facilidad de oír y además la competencia de escuchar y comprender.

Lo que los no-humanos no oyen

Durante los rituales de curación o de hechicería, el cantante, que es un especialista, busca el contacto con los entes no-humanos. Sin embargo, en la vida diaria es necesario que la comunidad se proteja de tales contactos, frecuentemente peligrosos, dañinos, incluso letales. Illius (1997: 226; véase arriba) indica que utilizar el ‘lenguaje de los espíritus’, el canto, significa llamarles, o por lo menos llamarles la atención. En una fiesta secular, donde la población de un pueblo y sus invitados desean cantar, danzar, emborracharse y socializar entre ellos, no se busca el contacto con los no-humanos; al contrario, se implementan medidas para excluirlos. Los shipibo-konibo, por ejemplo, usan la técnica de *noisefloor*.¹³ Las mujeres en su vestimenta festiva llevan faldas en cuyos bordes cuelgan filas de semillas llamadas *tanoni*, y a cada movimiento de la mujer, los *tanoni* suenan como sonajas. Dado que durante la fiesta, algunas mujeres siempre están en movimiento, este sonido cubre acústicamente la totalidad de la celebración (véase Figura 1).

Ello ocurre especialmente durante la entonación de las canciones usualmente acompañadas con danzas. Consecuentemente, esa ‘barrera sónica’ hace imposible que las personas humanas que están divirtiéndose en la fiesta, escuchen los gritos de las aves que podrían considerarse malos augurios. Metafóricamente dicho, los shipibo en sus celebraciones se encierran en una isla sónica dentro del océano orquestal de los animales de la selva. Al mismo tiempo, y esto es quizás lo más significativo, ocurre el efecto recíproco: las mismas aves que podrían dar la palabra a los espíritus malevolentes no pueden escuchar (ni comprender) las canciones de los shipibo en la fiesta. Por otro lado, los mismos espíritus que pueden entender las canciones y acercarse, son impedidos de hacerlo, por la ‘barrera sónica’. Esa medida cancela toda atracción sobre los espíritus ejercida por la canción en ‘su idioma’, al tiempo que los excluye de la celebración humana.

13 Un *noisefloor* (‘suelo de sonido/bulla’) describe el conjunto de sonidos percibidos como bulla, esto es: sonidos que carecen de atribución de significados. Un *noisefloor* muy alto es capaz de enmascarar sonidos considerados significativos, hasta que el contenido de estos últimos ya no se entiende (v. Schoer 2014: 52-58).

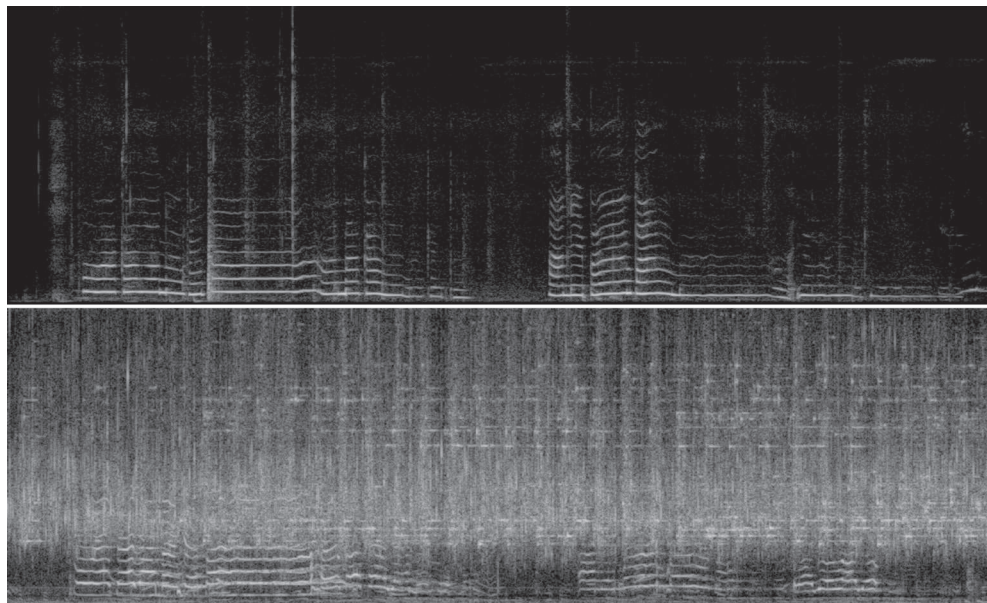


Figura 1. Visualizaciones sonográficas de la misma canción (mismo intérprete, misma letra) cantada frente al micrófono (arriba) y grabada con danza durante una fiesta (abajo). La última aparece cubierta por el sonido de las sonajas *tanoni*. Sonogramas realizados por el autor con *Sonic Visualizer*.

Una experiencia similar se registra en una sesión de curación llevada a cabo por dos médicos shipibo, los hermanos Gilberto y Benjamín Mahua. Ambos habían bebido *ayawaska*¹⁴ en la apertura de la sesión; los pacientes, por el contrario, dos mujeres enfermas, no habían tomado el brebaje. En la fase central de la sesión Benjamín cantaba canciones de curación para las mujeres en voz baja y aguda, mientras Gilberto cantaba a los espíritus en voz mucho más fuerte, llamándolos, seduciéndolos y engañándolos para distraerlos del acto de curar que ejecutaba su hermano. Este último trabajaba en un estado transformado (*yoshina*) y debajo de una sábana acústica que lo resguardaba de los espíritus malevolentes que podrían perturbar la curación.

14 La *ayawaska* es un alucinógeno poderoso que a menudo se utiliza en rituales en la Amazonía occidental y en otras regiones de las tierras bajas sudamericanas (v. Gow 2001; Labate & Araújo 2004).

Cómo transformarse

En la literatura antropológica de las tierras bajas sudamericanas se habla frecuentemente de transformaciones. Estas pueden ocurrir en el espacio-tiempo mítico, en las narraciones, en las percepciones de mundos ajenos a la percepción normal (p. ej. durante el trance, el sueño, o mediante largos ayunos). Sin embargo, hay testimonios de personas que indican que tales transformaciones ocurren en la vida diaria, a plena luz del día. Uno de mis principales asociados de investigación, Pascual Mahua, un especialista shipibo, insistía en que su poder de transformarse en un jaguar negro se ejercía en ‘este mundo’, ‘aquí mismo’ (*nekebi*). Para un investigador socializado dentro de la ontología naturalista, resulta problemático tomar en serio o, mejor dicho, entender literalmente, tales narraciones. No se conoce, por ejemplo, una grabación en video que nos facilite observar la transformación de un ser humano en un ser jaguar. Considero que un registro fílmico como testimonio puede resultar engañoso. La clave no es buscar evidencia o explicaciones de esas transformaciones en forma visual o física. Propongo, en cambio, observar y escuchar esas transformaciones y la comunicación inter-específica en el dominio sónico (compárese Brabec de Mori & Seeger 2013). La evidencia de cómo ello se concibe en las ontologías indígenas del valle del Ucayali, no se obtiene de la observación visual consensuada entre varios observadores (objetividad, compárese también Classen 1990), sino que se deduce de las narrativas de los especialistas. Me refiero a las narraciones contenidas en las canciones mágicas.

Con frecuencia el especialista que canta, por ejemplo, durante una sesión de *ayawaska*, relata en la letra de la canción aquello que ‘ve’ en su ‘visión’.¹⁵ Por lo que el acto de cantar durante un ritual es un acto de traducción: la percepción visual de un mundo alejado se traduce a una información auditiva y resulta en la canción, con su estructura musical y su letra. Los pacientes u otras personas presentes en el ritual entonces escuchan lo que el médico ve. Pero esto no es tan simple: El mismo acto también resulta, invertido, en la construcción de la apariencia ‘visual’ de ese mundo lejano, pues entre los médicos shipibo se conoce el término *kano*, traducible como ‘marco’, ‘camino’, ‘construcción’, ‘paisaje’, o ‘poder’. El verbo intransitivo *kanoai* se refiere a la acción de un cantante que está construyendo tal camino o poder a través de la enunciación sonora de la canción. El verbo transitivo *kanotai*, por otro lado, se refiere a la acción contraria de un ser no-humano (o un brujo humano transformado en un no-humano) que intenta perturbar o destruir el *kano* construido por el cantante. El uso de *kano* en el discurso sobre cancio-

15 Debe notarse que ‘visión’ es un término latino, a menudo re-interpretado y utilizado por los mismos indígenas. En sus idiomas vernáculos, sin embargo, no se utiliza un término visual para designar el estado alterado de la percepción y la cognición (por ejemplo, el estado obtenido por la ingestión de un alucinógeno). En el idioma shipibo, por ejemplo, el término que se utiliza es *pae*, ‘borrachería’ (también designa el estado de embriaguez inducido por alcohol).

nes y acciones mágicas entre los shipibo es sofisticado, y señala que la canción misma transforma su propia sustancialidad: en el espacio donde se ubica el cantante junto con sus pacientes o el público, la canción se oye como sonido. Sin embargo, en el mundo lejano que el especialista visita durante el ritual, se ve como un camino, un marco, un paisaje. Entonces, el sonido de un mundo se transforma en sustancia. Se trata de la ‘tierra’ del otro mundo, la cual incluye el ‘cuerpo’ del cantante que se manifiesta *in situ*.

Una vez más se puede invertir este concepto. El médico Pascual Mahua explicaba que durante las batallas entre médicos y brujos, la canción del adversario se percibe como una tormenta, un cúmulo de nubes que se levanta para luego soltar su fuerza contra uno. Por otro lado, Laida Mori explicó que, cuando ella era joven, antes del estallido de una tormenta las ancianas solían llamar a los niños con frases como *jikikanwe moa bakebo, yoshinbora paketai* –“¡Vengan ya niños, los *yoshin* [demonios, espíritus] están bajando!”, lo cual indica que dentro de la tormenta, los espíritus *yoshin* se manifiestan en nuestro mundo (*non nete*). En la misma formación se percibe ‘la canción’ del espíritu o no-humano por parte del especialista. Así, lo que se oye en el mundo de los *yoshin*, se convierte en sustancia visible en ‘nuestro’ mundo, tal como las canciones de los médicos por medio de su *kano* se vuelven sustancia en el mundo alejado donde ellos operan e interactúan con los espíritus y otros entes no-humanos.

Sobre la base de esta transformación del sonido en sustancia (y viceversa), se puede construir una comprensión innovadora del uso de las máscaras de voz (Brabec de Mori 2013b; Olsen 1996). Durante una sesión de curación, en ‘nuestro mundo’, el médico está sentado en una casa junto con sus pacientes y el público presente, y se percibe un cambio en la voz del cantante. El médico asume, por ejemplo, una voz de falsete muy aguda, o canta, por el contrario, con voz grave y áspera con gran presión del diafragma. Fue ello lo que escuchamos (o registramos con el grabador), mientras que en el mundo de la interacción mágica, consecuentemente, cambiaba la sustancia de la corporalidad del médico. Frente a sus adversarios (brujos humanos, o entes no-humanos) esta se presenta entonces como tormenta, gran caballo, nave de guerra, o lo que sea posible dentro del marco de las técnicas mágicas y propias de los aliados no-humanos que el cantante conoce y puede movilizar.

En varias etnografías (p. ej. en Piedade 2013; Santos-Granero 2003) se documenta que en las ontologías indígenas amerindias, el mundo en que ocurren los sueños, las ‘visiones’ y las interacciones de los especialistas con los no-humanos, es concebido como más real que ‘nuestro mundo’. Santos-Granero explica que para los yanesha el cuerpo humano percibido sensorialmente se asemeja a un vestido del alma: “In spite of its materiality, the body is seen as a mere wrapping of what constitutes the real, or true, essence of the self, that is, its immaterial dimensions” (2003: 186). De la misma manera, el mundo material en su conjunto se considera un mundo de apariencias que esconde

una realidad trascendental. Santos Granero afirma a su vez que “This does not mean that they consider this mortal earth as unreal, but rather they believe that the visible aspect of this earth conceals a more essential reality: sacred worlds that are home to powerful extraordinary beings” (2003: 189). Esta observación atañe a las poblaciones del Ucayali (incluyendo a los mestizos ribereños). El uso de las máscaras de voz se debe entender en ese contexto: los médicos cantantes enmascaran su voz en ‘nuestro mundo’. El cambio de la calidad sonora de la voz resulta en un cambio sustancial en el mundo ‘real’, en el mundo de los espíritus u otros seres extraordinarios. Consecuentemente, los médicos que enmascaran su voz en ‘nuestro mundo’, al mismo tiempo se transforman en animales o en entes no-humanos en el mundo ‘más real’.¹⁶

Sin embargo, no todos los sonidos se materializan como sustancias (como la lluvia y el ventarrón de ‘nuestro mundo’, o como una corporalidad transformada en otro aspecto). La materialización probablemente se circunscriba a las canciones de los médicos u otros especialistas (incluyendo espíritus y animales no-humanos) que han pasado muchos años de entrenamiento y tienen por ello una ‘voz poderosa’ (*boman* en shipibo-konibo). Contrariamente, muchas canciones, lenguajes y otros enunciados sonoros de los animales o espíritus, son también escuchados en forma auditiva por los seres humanos. En diferentes grados, se pueden entender los cantos de pájaros (como malos agujeros), los gritos de los monos o los silbidos de los espíritus (como el *tunchi* del folklore ucayalino). Algunos de esos enunciados se pueden traducir y cantar en forma casi humana, como los del género de las canciones chistosas *osanti* entre los shipibo-konibo (para más detalle sobre esta forma de traducción inter-específica véase Brabec de Mori 2013a). La traducción entre diferentes idiomas humanos y también entre idiomas humanos y no-humanos constituye una parte importante en la *performance* sonora en las tierras bajas de América del Sur. Menezes Bastos (2013) propone que la secuencialidad, la variación y la traducción son elementos pan-amazónicos (y quizás pan-amerindios) de ejecutar lo que entendemos como ‘música’. Varias publicaciones recientes (v. especialmente Brabec de Mori 2013c; Hill & Chaumeil 2011) presentan etnografías que subrayan el papel del sonido en las relaciones inter-específicas, así como entre humanos y espíritus. Las voces de los espíritus pueden ser canalizadas en los sonidos de flautas u

16 Esta interpretación no llega a explicar las situaciones en que el especialista insiste —como Pascual Mahua más arriba— en que la transformación ocurre justamente en ‘nuestro mundo’. Sin embargo, existen notas etnográficas sobre rituales de transformación colectiva (para los *mochai* de los shipibo v. Brabec de Mori 2012: 92-95 y 2015) donde la percepción de la transformación podría adquirir una calidad inter-subjetiva. Por la propiedad que posee el sonido de llenar un ámbito completo, como es el caso de las canciones, este puede cambiar la calidad del ambiente entero (“multinaturalismo ambiental”, Brabec de Mori 2012). En conjunción con un estado alterado de percepción y cognición colectivo, hipotéticamente, la transformación podría ser ‘observable’ inter-subjetivamente por personas ‘en este mundo’.

otros instrumentos, en la voz humana, o en vestidos u otros ‘ornamentos’ (v. Lewy en el presente volumen). Piedade (2013) explica precisamente cómo los espíritus *apapaatai* se comunican con los indígenas wauja del Alto Xingú, y cómo, entre los wauja, los espíritus aparentemente aprovechan los dones musicales de los indígenas para utilizarlos como un modo de comunicación entre ellos mediante la transformación sonora.

Discusión

De lo expuesto en varios ensayos en el presente volumen se infiere que los mundos audibles en las ontologías indígenas no son precisamente congruentes con los mundos (o aspectos del mundo) visuales, ni con las perspectivas (según Viveiros de Castro 1996). Las diferentes partes del cosmos indígena, según Halbmayer (2012a: 120), no conforman “encompassing totalities or an integrated universe”, sino “but [...] a multiverse of co-existing and multiply connected worlds relying on a specific form of non-totalizing partial encompassment”, esto es: un multiverso con partes que se solapan e implican varios accesos de una a otra. El mismo autor propone que la mayor tarea del especialista (chamán, médico) es la protección de su comunidad y el establecimiento de un entorno estable para ella. Ellos deben minimizar los peligros de la transformación accidental (que resultan en enfermedad, locura, o muerte de la persona transformada) y de la vulnerabilidad surgidos cotidianamente en las interacciones con los no-humanos.

En los rituales colectivos, los mismos especialistas proveen oportunidades para la transformación colectiva. Ello se observa en los rituales históricos *mochai* de los shipibo-konibo (Brabec de Mori 2015), los rituales *parishara* entre los pemón de Venezuela (Lewy 2012 y en el presente volumen), los rituales con instrumentos de viento entre los wauja y en otros grupos (Hill & Chaumeil 2011; Piedade 2013). Además, los especialistas ejecutan la transformación en los rituales individuales como se describió más arriba. Las máscaras son extensiones de los espíritus que se manifiestan en ‘nuestro mundo’ (v. Goulard & Karadimas 2011). Contrariamente, las canciones, las melodías de flautas, los sonidos de la vestimenta u otros ‘ornamentos’, se manifiestan como extensiones humanas en las partes del mundo habitadas por los espíritus o los dueños de animales o plantas. Sin embargo, la similitud de las máscaras con los sonidos no es simétrica. Mientras una máscara es relativamente estática y está limitada a transformar a la persona que la dona, el sonido cambia la atmósfera del entorno y puede al mismo tiempo construir paisajes enteros en la parte del mundo habitada por los espíritus, por ejemplo con la técnica de *kanoai* antes descrita, así como ciertos no-humanos se pueden manifestar en el mundo como tormentas, a través de sus canciones. Ese perspectivismo sonoro (Brabec de Mori 2012) hace posible la manipulación de un entorno, un paisaje, un ambiente entero (compárese también el concepto de sonorismo propuesto por Lewy en el presente volumen). Con un perspectivismo sonoro se puede explicar la transformación de los

especialistas indígenas en otros seres, y de otros seres no-humanos en humanos, o máscaras. Además, el sonido como enunciado vocal tanto de humanos como de no-humanos traspasa la distinción entre ‘interioridad’ y ‘fiscalidad’ propuesta por Descola (2005) para fijar modelos de ontologías humanas. El análisis de los mundos audibles permite introducir un ‘eslabón perdido’ en los modelos del perspectivismo y del animismo amerindios. Si se reduce los mundos indígenas a mundos visibles (perspectivas), somáticos o físicos, surgen graves dificultades para tomar en serio las narrativas de transformaciones e interacciones sociales con los no-humanos. Porque el sonido contribuye a unir dos mundos: el mundo de la acción pragmática, que los investigadores también compartimos con los indígenas en su vida diaria, y el mundo mítico de las narrativas de transformación y las acciones mágicas de la manipulación ritual.

La interacción inter-específica, sin embargo, no se circunscribe a los especialistas y los rituales. Una persona ‘normal’ puede cantar canciones amorosas, canciones para la caza o la guerra, como se propuso en la primera parte de este artículo. Al aplicar el ‘idioma de los no-humanos’ en sus enunciados, los jóvenes indígenas en su intento por seducir a una joven, serían entendidos por entes (como el pájaro *bontoish*) que así interactúan con el comportamiento de la chica, prescriben sus cualidades de belleza y lealtad por medio del enlace ontológico performativo establecido con el proceso *yointi*. Si bien aquí utilizamos mayormente términos shipibo-konibos, los ejemplos presentados provenientes de varios grupos con diferentes idiomas sugieren que conceptos similares trascienden las fronteras etno-lingüísticas del valle del Ucayali. Sin embargo, el proceso mencionado solamente funciona si los no-humanos pueden oír la canción. Ello excluye la mayoría de las canciones ejecutadas durante las celebraciones, donde el *noisefloor* de sonajas u otros objetos sonoros oculta los significados ante los oyentes que no participan en el centro de la fiesta. Así, el establecimiento de los enlaces performativos se circunscribe a *performances* en situaciones especiales, esto es: a ocasiones privadas, ajenas a las grandes celebraciones. Si se canta en el bosque, en las plantaciones, o cerca del río u otras aguas, se debe tener mucho cuidado para no atraer a entes peligrosos (véase Illius 1997) y para no establecer enlaces dañinos. Por ello, cantar en situaciones privadas conlleva la posibilidad de que una canción ‘secular’ surta efectos comparables a una canción mágica, pero al mismo tiempo expone al cantante a un gran riesgo.

Los enlaces establecidos por las canciones persisten, si bien sus efectos se atenúan con el tiempo. Entre los pueblos del río Ucayali tradicionalmente se canta a los niños pequeños sobre los animales y espíritus. Las canciones contribuirían a que los pequeños sean en su vida adulta buenos cazadores, artistas creativos u hombres exitosos en sus relaciones con el sexo opuesto (‘mujerriegos’). La diarrea o el malestar tradicionalmente son tratados con canciones. Se puede entonces concluir que la interacción sonora con los entes no-humanos no solo tiene efectos espontáneos en el comportamiento del niño o

en su curación. Por la sustancialidad del sonido y de las voces, los enlaces ontológicos se inscriben literalmente en la misma persona que es construida a través de su socialización. Por ello, las canciones contribuyen a la construcción social de la persona indígena.

Hoy en día los contextos están en transición, pero los indígenas (especialmente los médicos) siguen cantando para sus comunidades, con el propósito de que las personas tengan éxito en los negocios, puedan ‘cazar’ a un ‘gringo’ o a una ‘gringa’ o para que políticos regionales obtengan más votos en las elecciones. Junto a los animales, las plantas y los espíritus, es posible llamar a otros seres no-humanos. Así, por ejemplo, se invoca a los espíritus ‘funcionarios’, al ente de la *sínsiya* (ciencia), o al imán para la plata. Siguen vigentes, sin embargo, los conceptos básicos de las interacciones con los entes no-humanos por medio de la canción.

Referencias bibliográficas

Austin, John L.

- 1962 *How to do things with words*. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. London: Oxford University Press.

Brabec de Mori, Bernd

- 2011 The magic of song, the invention of tradition and the structuring of time among the Shipibo (Peruvian Amazon). *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 2: 169-192. <<https://www.academia.edu/5327267>> (20.07.2015).
- 2012 About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience. *Indiana* 29: 73-101. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2020/1658>> (20.07.2015).
- 2013a Shipibo laughing songs and the transformative faculty: Performing or becoming the other. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 343-361. <<https://www.academia.edu/5341511>> (20.07.2015).
- 2013b A medium of magical power: How to do things with voices in the Western Amazon. En: Zakharine, Dmitri & Nils Meise (eds.): *Electrified voices. Medial, socio-historical and cultural aspects of voice transmission*. Göttingen: V&R unipress, 379-401. <<https://www.academia.edu/5327334>> (20.07.2015).
- 2015 *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien*. Innsbruck: Helbling.

Brabec de Mori, Bernd (ed.)

- 2013c The human and hon-human in lowland South American Indigenous music. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3). <<https://www.academia.edu/5341505>> (20.07.2015).

Brabec de Mori, Bernd & Anthony Seeger

- 2013 Introduction: Considering music, humans, and non-humans. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 269-286. <<https://www.academia.edu/5341505>> (20.07.2015).

- Brown, Michael F.
1997 Thinking about magic. En: Glazier, Stephen D. (ed.): *Anthropology of religion: A handbook*. Westport: Greenwood Press, 121-136.
- Classen, Constance
1990 Sweet colors, fragrant songs: Sensory models of the Andes and the Amazon. *American Ethnologist* 17(4): 722-735.
- Descola, Philippe
1992 Societies of nature and the nature of society. En: Kuper, Adam (ed.): *Conceptualizing society*. New York/London: Routledge, 107-126.
2005 *Par-delà nature et culture*. Paris: Éditions Gallimard.
- Goulard, Jean-Pierre & Dimitri Karadimas (eds.)
2011 *Masques des hommes, visages des dieux: regards d'Amazonie*. Bibliothèque de l'anthropologie. Paris: CNRS éditions.
- Gow, Peter
2001 *An Amazonian myth and its history*. Oxford: Oxford University Press.
- Halbmayer, Ernst
2012a Amerindian mereology: Animism, analogy, and the multiverse. *Indiana* 29: 103-125. <<http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2021/1659>> (20.07.2015).
- Halbmayer, Ernst (ed.)
2012b Dossier: Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies. *Indiana* 29: 8-169. <<http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/issue/view/92>> (20.07.2015).
- Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil (eds.)
2011 *Burst of breath. Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Illius, Bruno
1997 Ein Lied zur Haarschneidezereemonie der Shipibo-Conibo. En: Dürr, Eveline & Stefan Seitz (eds.): *Religionsethnologische Beiträge zur Amerikanistik*. Münster: LIT, 211-231.
- Labate, Beatriz C. & Wladimir S. Araújo (eds.)
2004 *O uso ritual da ayahuasca*. 2nda ed. Campinas: Mercado de Letras.
- Lévi-Strauss, Claude
1963 The sorcerer and his magic. En: Lévi-Strauss, Claude: *Structural anthropology*. New York: Anchor books, 161-180.
- Lewy, Matthias
2012 Different 'seeing' – similar 'hearing'. Ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). *Indiana* 29, 53-72. <<http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2019/1657>> (20.07.2015).
- Menezes Bastos, Rafael José de
2013 Apùap world hearing revisited: Talking with 'animals', 'spirits', and other beings, and listening to the apparently inaudible. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 287-305.

Olsen, Dale A.

- 1996 *Music of the Warao of Venezuela. Song people of the rain forest.* Gainesville: University Press of Florida.

Piedade, Acácio Tadeu de Camargo

- 2013 Flutes, songs and dreams: Cycles of creation and musical performance among the Wauja of the upper Xingu (Brazil). Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 306-322.

Santos-Granero, Fernando

- 2003 Pedro Casanto's nightmares: Lucid dreaming in Amazonia and the New Age movement. *Tipiti* 1(2): 179-210. <<http://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=tipiti>> (20.07.2015).

Schoer, Hein

- 2014 *The sounding museum: Four worlds. Cultural soundscape composition and trans-cultural communication.* Bielefeld: Transcript.

Seeger, Anthony

- 2004² *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people.* Urbana: University of Illinois Press.

Tambiah, Stanley J.

- 1990 *Magic, science, religion, and the scope of rationality* (The Lewis Henry Morgan Lectures 1984). New York: Cambridge University Press.

Viveiros de Castro, Eduardo

- 1996 Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana - Estudos de Antropologia Social* 2(2): 115-144. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>> (20.05.2015).

II.

Sonidos y ritual

Trompetas ticuna de la Fiesta de la Moça Nova¹

Edson Tosta Matarezio Filho

Universidade de São Paulo, Brasil

Resumen: Este artículo presenta una reflexión sobre las trompetas rituales de los indígenas ticuna de la Amazonía, Brasil. En primer lugar, muestro cómo se construyen y cómo se utilizan estos instrumentos durante los rituales de iniciación femenina, las Fiestas de la *Moça Nova*. A continuación, paso a considerar la inserción de estas trompetas en el complejo de las ‘flautas sagradas’ sur-amerindio, los cambios relativos al tabú de estos instrumentos, la antigua asociación de estos últimos con el uso del rapé *cawü* y el pensamiento ticuna sobre el ‘soplo’. Para concluir, hago una breve consideración sobre el mito fundador del origen de la interdicción sobre las trompetas y del origen de la reclusión de las muchachas en sus primeros ciclos menstruales.

Palabras clave: ritual, trompetas, mitología, flautas sagradas, ticuna, Brasil.

Abstract: This article is about ritual trumpets used by the Tikuna living in the Brazilian Amazon. First, I describe the production procedures of these instruments and how they are used during the girls’ initiation rituals, the *Festas da Moça Nova* (‘the young girl’s parties’). Thereafter, I consider how these trumpets may be included in the so-called lowland indigenous ‘sacred flute complex’, and moreover, the changes pertinent to the taboos regarding these instruments, the prior association of such instruments with the use of the *cawü* snuff powder, and Tikuna thought on the topic of ‘blowing’. The paper concludes with a brief comment on the founding myth concerning the origin of the prohibition against children and women seeing the trumpets and the origin of the girls’ reclusions on the occasion of their menarche.

Keywords: ritual, trumpets, mythology, sacred flutes, Tikuna, Brazil.

Nimuendajú (1952: 138) hace referencia a la inclinación a construir y aprender a tocar instrumentos musicales entre los ticuna. Este autor menciona la introducción del violín en las aldeas ticuna. Insatisfecho con aprender tan sólo a tocar el instrumento, a principios de la década de 1930, un joven indígena llamado Aureliano, de Cuyarui en el río Jacurapá, empezó también a fabricarlos. Y los hizo tan bien que, en poco tiempo, muchos ‘civilizados’ lo buscaban para hacerle encomiendas. Como resultado, no tardó mucho para que las autoridades de São Paulo de Olivença lo mandaran a la cárcel por evadir los impuestos que debería haber pagado por las guitarras y violines que fabricaba.

1 Revisor del texto: Miguel Aparicio Suarez. Traducción: Raul Dias.

Según Lévi-Strauss, la organología ticuna es una de las más ricas de la América tropical (2004: 347). De hecho, estos indígenas presentan, además de las enormes trompetas de que trataré de manera más detenida, un bastón de ritmo (*aru*), un membranófono (*tutu*), idiófonos (*ngobu e tori*), una flauta pan (*tchecü*), una flauta de émbolo (*ng'cütu*) y una trompeta menor, de bambú (*coĩri*). Todos estos instrumentos son ejecutados durante la Fiesta de la *Moça Nova* (*Worecütchiga*),² el ritual de iniciación femenina. Entre los ticuna, la muchacha que menstrúa por primera vez queda recluida hasta que es preparada su fiesta. La chica estará 'guardada' (*aure*) en una habitación (*turi* = 'corral de la muchacha joven') hecha de tallos de moriche, anexa a la casa de fiestas. Detrás de este sitio de reclusión, en el 'corral' del *to'cü* (*to'cüpüün*), quedarán los instrumentos sagrados: las trompetas (*to'cü e iburi*) y las flautas de émbolo (*ng'cütü*). En el ámbito de este artículo, sin embargo, voy a tratar específicamente estas dos trompetas, que son designadas bajo el nombre de *aricanos*,³ el *iburi* y el *to'cü*.

Durante mucho tiempo estas trompetas fueron consideradas tabú para las mujeres y los no iniciados, lo que coloca el problema de la especificidad de su inserción en el conocido complejo de las 'flautas sagradas', un hecho etnográfico bastante corriente en la literatura, especialmente de Sudamérica y Nueva Guinea. Podemos observar, por lo tanto, que las llamadas 'flautas sagradas' pueden no ser exactamente flautas. En el caso ticuna, se trata, en rigor, de trompetas, o sea, de un tipo de aerófono en que una "corriente de aire entra en vibración a través de los labios del tocador" (Hornbostel & Sachs 1961). Pero también se canta dentro de ellos, es decir, las trompetas son utilizadas para amplificar la voz del tocador, son 'megáfonos' (Nimuendajú 1952: 42).⁴ Durante mi trabajo de campo, hasta el momento, he podido participar de dos Fiestas de la *Moça Nova* y acompañar la fabricación de diversos instrumentos ticuna. Por esa razón comienzo el abordaje de esas trompetas describiendo su proceso de construcción.

2 *Worecü*: 'muchacha joven', la chica que menstrúa por primera vez. *Tchiga* es un término de la lengua ticuna utilizado para referirse a diversas ideas relacionadas a la 'palabra'. Según la lingüista Montes Rodríguez, en un sentido amplio, *tchiga* corresponde a la 'palabra' de una "entidad mítica o humana, el significado de las cosas, la historia de algo o alguien, las historias míticas" (2005: 58). Esta misma autora da los siguientes ejemplos, *Yoitchiga* sería "la historia, el cuento, el mito y la palabra del héroe mítico Yoi". *Cutchiga* puede ser traducido como 'tu historia', se trata de un término que aparece con frecuencia en los "cantos rituales de iniciación femenina posiblemente para referirse a todo el proceso vivido por la joven iniciada" (2005: 58).

3 Nimuendajú (1952: 42), que realizó una extensa investigación de campo entre los ticuna –en 1929, 1941 y 1942– afirma que *uaricana* es un término prestado de la 'lengua general'.

4 Menezes Bastos destaca esta variabilidad de las llamadas 'flautas sagradas' en la América del Sur indígena. "No tratamos solamente de flautas, pues las 'flautas sagradas', dependiendo de cada caso etnográfico, pueden comprender aerófonos de varios tipos o aún, como en el caso del Xingu (kamayurá) aquí abordado, además de varias especies de aerófonos ('flautas', 'trompetas', 'clarinetes', 'zunidores'), varias categorías de idiófonos (maracas globulares, en hilera, etc.)" (2006: 558, traducido por Raúl Dias).

Construyendo el *iburi*

Trompetas como el *iburi*, hechas de corteza de árbol enrollada, se encuentran en diversos pueblos de Sudamérica. Entre ellos, por ejemplo, podemos mencionar los wakuénai, curripaco, baniwa, del Alto Río Negro (Hill & Chaumeil 2011: 12); los apurinã; y los yagua, vecinos de los ticuna (Chaumeil 2011: 49). A continuación presento las imágenes mostrando las etapas de la fabricación del *iburi*, la trompeta hecha de la corteza del árbol *duru* (bot. *Crotonpalanostigma*; Glenboski 1977: 122).



Figuras 1 y 2. Primero, se saca la corteza del árbol con cuidado, luego se la divide al medio y se la enrolla para el transporte (todas fotos por Edson Tosta Matarezio Filho).



Figuras 3 y 4. En un segundo momento, se enrolla una mitad de la corteza. Al terminarse de enrollar la primera parte de la corteza, se junta a la otra mitad para estirar el tamaño del instrumento.



Figuras 5 y 6. Para sostener la trompeta, se ata la corteza enrollada a una vara. Durante los rituales se apoyan las trompetas en horquillas fijadas en el suelo.

El *iburi* que construimos quedó mayor de lo normal, con un registro más grave. Por ello transcribí sus notas en clave de fa. Estos instrumentos, en general, se hacen un poco menores, produciendo un sonido más agudo, con una extensión que se registra en clave de sol, como en el ejemplo de la extensión del *iburi* tocado en el CD *Magüta Arü Wiyægü* (Pereira, Pacheco & Pacheco de Oliveira 2009).

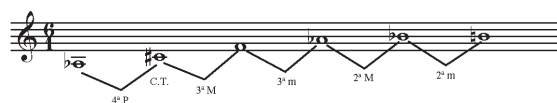


Figura 7. Extensión de las notas del *iburi* tocado en el CD *Magüta Arü Wiyægü* - Cantos Tikuna (Pereira, Pacheco & Pacheco de Oliveira 2009), pieza 11. C.T. indica el tono central (do sostenido) de las melodías tocadas en el instrumento.

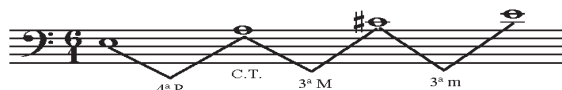


Figura 8. Extensión de las notas del *iburi* construido durante mi trabajo de campo. C.T. indica el tono central (nota re) de las melodías de este instrumento.

Durante las Fiestas de la *Moça Nova*, son necesarios al menos tres tocadores, pues las trompetas las tocan generalmente en tríos, un *to'cü* y dos *iburi*. Nimuendajú (1952: 77) comenta que: “[...] there are always two or more of the latter”, refiriéndose al *iburi*. Mientras se prepara la Fiesta de la *Moça Nova* se toca el *iburi* todos los días, a las cinco de la tarde, hasta que llegue el día de la fiesta. Severino (Töetüciü) –mi informante más

anciano, de aproximadamente 65 años— cuenta que es “para que las personas estén animadas”. El profesor Ondino (Doctürécurügöecü) —mi principal informante, de 51 años— añade que es también “para que sepan que va a haber fiesta”.

Antiguamente, otra función de este instrumento era la de anunciar la invitación a la fiesta. Para invitar a una determinada comunidad no se puede enviar recado. El ‘dueño de la fiesta’ (*yuunatü* (m/f); *yuu* = fiesta, *natü* = dueño/padre) debe ir personalmente a hacer la invitación, más o menos una semana antes de los festejos. El dueño de la fiesta no puede ver el *tururi*⁵ —ni siquiera decir u oír esta palabra— antes de la fiesta. Si alguien mira al *tururi* corre riesgo de muerte. Por eso, se llevaba la trompeta *iburi* en el barco del dueño de la fiesta hasta las otras comunidades. Cuando se acercaban a la comunidad de la persona a ser invitada, empezaban a tocar la trompeta para que los invitados escondieran el *tururi*. Actualmente el dueño de la fiesta, padre de la niña, continúa impedido de ver el material de las máscaras, sin embargo, ya no se toca la trompeta en la canoa.

Cuando se compara el *to'cü* con el *iburi* se lo llama *to'cü* ‘verdadero’. Otros acompañantes de la trompeta ‘verdadera’ quedan dentro del ‘corral’ con ella. Antiguamente, estatuas antropomórficas en tamaño natural hechas en palisangre (*pu'cürē*, bot. *Brosimum paraense*) acompañaban el *to'cü*. Nimuendajú comenta que: “Into these entered the shades of demons, who sang through the *tō'kij*, with no one approaching it; there were no men players” (1952: 77). Según me informaron los ancianos, el chamán soplabla con tabaco y ponía un espíritu (*ā'ē*) en ella. Se guardaba la escultura en el agua, junto al *to'cü*, para protegerla y sólo los miembros del clan del Conoto del Para (*barü*, zool. *Psarocolius bifasciatus*) la podían esculpir.

Junto a la estatua de palisangre, en el tiempo de los antiguos, hacían un cañizo que también quedaba dentro del recinto de las trompetas. Es el mismo cañizo (*powopaeru*) que fue utilizado por Yoi —héroe cultural y uno de los gemelos de la mitología ticuna— para pescar al pueblo *magüta*, población de quien descienden los actuales ticuna. Este cañizo —que aparece en el mito de la primera muchacha joven, To'oena— también es utilizado como arma. Las personas que suben del río para la fiesta con los instrumentos utilizan el cañizo para golpear a las personas que están delante y quieren mirar las trompetas. Los ‘guardias’ de la fiesta eran los tocadores de las flautas de émbolo (*ng'e'cütü*) y subían delante del *to'cü* protegiendo este último instrumento de la vista de los curiosos.⁶ “Ellos permanecen rondando la casa con el *cawü* [rapé] para soplar en la nariz del que quiera huir o mirar los instrumentos”, cuenta Severino. Examinaremos más adelante la

5 *Tururi* son los diversos tipos de corteza de árbol utilizados en la confección de las máscaras de las fiestas.

6 Nimuendajú comenta esta función de los tocadores de flauta émbolo: “Each instrument is carried in a horizontal position on the shoulders of two persons, while behind them a third plays it once or twice during the procession. In front of the ceremonial instruments march two or three piston-flute (*ñē'kutj*) players (see p. 43), and a few beaters (*kvauidu'ĩ'*) armed with clubs, with which they run round the feast house and beat on the thatched covering, to frighten the women and children” (1952: 77).

importancia del rapé *cawü*. Todo el conjunto de instrumentos, las estatuas y el cañizo giran en torno de la importancia del *to'cü* 'verdadero', son sus acompañantes.

La construcción del *to'cü*

El *to'cü* es el instrumento musical más importante de los ticuna. Nimuendajú, etnógrafo de vasta experiencia entre diversos pueblos amerindios, afirma que un instrumento como este “[...] has never been met with except among the Tukuna, for whom it is of the greatest importance” (1952: 77). Esta trompeta se hace con el tronco de la pachiuva (bot. *Socratea exorrhiza* o *I. exorrhiza*),⁷ una palmera de raíces aéreas muy características (Figura 9). Antigüamente la madera de esta palmera se utilizaba para hacer el entarimado y la pared de las casas, además de la fabricación de la cerbatana.⁸ Para hacer un *to'cü*, la pachiuva tiene que estar bien madura (*yacü*), pues así tendrá la corteza más firme. Es importante que la raíz central esté bien alineada con el tronco, para que el instrumento no quede torcido y tenga una buena boquilla, pues el instrumento será soplado en la base de esta raíz.

El proceso para la retirada del meollo (*cuanün*) del tronco de la pachiuva es el que insume más tiempo. En general, se deja el tronco durante meses dentro del agua para que el meollo se pudra y salga con más facilidad (Figura 12). Sin embargo, si se necesita el instrumento para una fiesta que va a ocurrir pronto, es posible hacer el *to'cü* en menos tiempo. Actualmente, con las herramientas correctas y unas dos o tres personas ayudando, se puede fabricar una trompeta como éstas en una semana. Las personas se turnan para quitar el meollo, utilizando grandes cinceles de metal.⁹

Después de dejar la pachiuva dentro del agua durante el tiempo suficiente para ablandar el meollo y sacarlo, se lija el gran tallo por dentro con bejuco *ambé* (bot. *Philo-dendron sp.*), que está lleno de espinas. Tras este procedimiento, el tronco no puede estar fuera del agua, para que no se pudra, además, dejarlo en el canal garantiza que nadie vaya a mirarlo. Muchas veces algunos ticuna exageran, diciendo que un *to'cü* que queda guardado en el agua dura para siempre. Pregunté a Francisco (Üpetücürüngüitchiäcü), que construyó la trompeta conmigo, cuántos años dura un instrumento como éste, me dijo que unos ocho, diez años. Tras sacar la trompeta del agua, ésta al estar empapada queda más pesada, lo cual influye también en su sonido.

7 *Etamena*; *eta* = pachiuva, *mena* = tronco.

8 La cerbatana también se puede hacer de palisangre (bot. *Brosimum paraense*). El poste de la casa también se hace con esta última madera.

9 Acompañé el proceso de fabricación de un *to'cü* hasta este punto. Por motivos de salud tuve que abandonar el campo. Pretendo continuar las construcciones de instrumentos en futuras incursiones a campo.



Figura 9. Raíces aéreas de la pachiuva, palmera utilizada en la fabricación de la trompa *to'cü*.

Figura 10. Francisco desbastando las raíces de la pachiuva alrededor de la raíz central.



Figura 11. Tronco de la pachiuva ya desbastado siendo llevado para el canal.

Figura 12. Queda dentro del agua hasta que su meollo (*cuanün*) se ablande para ser retirado.



Figuras 13 y 14. Sacando el meollo (*cuanün*) del *to'cü*.

Francisco comenta que su abuelo una vez hizo un *to'cü* que quedó muy bonito y lo guardó en el agua:

Pero el instrumento se encantó, se marchó. Dice mi madre que cuando va al sitio donde estaba guardado, lo oye. Cuando buscaba no encontraba nada. Él ya tenía dueño, *ü'üne* [inmortales/encantados] que se lo había llevado. Ellos son muy inteligentes, más que nosotros, y eran ellos los que tocaban el *to'cü*. Pero nosotros no los veíamos, sólo escuchábamos la voz del *to'cü*.

Los *ü'üne* son seres que, a pesar de estar presentes en la rutina de los ticuna, tienen mucha importancia para la comprensión de la Fiesta de la *Moça Nova*. Tras la muerte de la persona, dicen los ticuna, “vira *ü'üne*” [se transforman en *ü'üne*]. Según mi informante, *ü'üne* puede ser interpretado como “aquel que no tiene más males en el cuerpo”. Uno de los sentidos de la Fiesta de la *Moça Nova* es la retirada de los ‘males del cuerpo’ (*yunatüüne* = males del cuerpo; *yunatü* = males o mortales, *üne* = cuerpo) de la niña que está siendo iniciada. Los mitos narran historias de casas de fiesta que, con todos cantando y emborrachados (*ngaiün*), suben al cielo de los encantados/inmortales (*ü'üne*). De cierto modo, creo que los especialistas en el ritual tienen la esperanza de alcanzar la inmortalidad a través de una fiesta bien realizada.

Según me dijeron, cuando tiran la trompeta o la dejan por ahí, van a buscarla y ya no está en el sitio donde la dejaron. Si esto pasa es porque los encantados/inmortales (*ü'üne*) se la han llevado. Esto suele ocurrir cuando las personas ya no quieren más el *to'cü*, renuncian a él. Entonces los *ü'üne* lo cogen y se lo llevan para hacer fiesta también. Consecuentemente, el *to'cü* se encanta y se convierte en persona (*du'ün*). La profesora Hilda (Mutchique'ena), de aproximadamente 50 años, me comentó que donde su padre dejaba su *to'cü* el instrumento tocaba solo. Las personas lo escuchaban tocando solo, en el patio de su hermana. Podemos observar, por lo tanto, que esta invisibilidad de los *ü'üne*, a la vez exagera la sonoridad de estos seres.

Por eso, el contexto ideal para el uso de estos instrumentos es la Fiesta de la *Moça Nova*. En este momento, el chamán (*yüücü*) bautiza los instrumentos cuando está poniéndoles el espíritu (*ā'ē*), al principio de la fiesta. Durante la sesión de bautismo, le pregunta a las personas qué nombre quieren ponerle a la trompeta. Ambas trompetas (*iburi* y *to'cü*) deben ser bautizadas, recibir un nombre y un espíritu (*ā'ē*). De acuerdo con el nombre que recibe la trompeta, él debe ejecutar un determinado repertorio, y así se cantará su historia dentro del instrumento. Es decir, cuando se tocan las trompetas –sea soplando o cantando–, lo que se escucha es la ‘voz’ o ‘lengua’ (*ga*) de los instrumentos.¹⁰

Durante las Fiestas de la *Moça Nova*, los instrumentos que quedan en el ‘corral’ son considerados como mascotas (*üna/xerimbabo*) de la muchacha. Las trompetas sirven

10 El soplo o la voz del tocador cuando pasa por la trompeta se convierte en la voz (*ga*) del instrumento mismo.

también para su consejo, además de los cantantes que están en el centro de la casa. “The instruments are placed in the enclosure on forked sticks or sawhorses, with the mouth-piece at a convenient height and the bell turned toward the wall behind which the girl stays in seclusion” (Nimuendajú 1952: 77). El ‘mayordomo’ (*baecü* o *üäüncü*) –encargado de cuidar que se cumpla el proceso ritual y de servir bebida fermentada (*pajauaru*) para los invitados–, le dice al soplador de *to’cü* (*to’cü fê* o *fêgürü’ün*) el nombre del clan de la muchacha. Entonces el *to’cü* canta hablando sobre su clan, pidiendo caldo y comida ahumada. Ellos suelen pedirle bebida a la reclusa cantando. Cuando le piden el caldo a la muchacha joven, ella suspende las pajas del corral de los instrumentos y les entrega a los tocadores la vasija con la bebida. Nimuendajú (1952) y Goulard (2009) comentan que la bebida se vierte en la ‘boca’ de las trompetas también. Francisco dice que si el caldo (*natüün*) está fuerte –con alta proporción alcohólica–, el tocador se queda allí mismo, nunca sale, y allí mismo se desploma. Los tocadores de los *aricanos* suelen quedarse dentro del corral durante la noche de la Fiesta de la *Moça Nova*. Pasan toda la noche tocando, comiendo y bebiendo dentro del ‘corral’.

El sopro en las trompetas y cerbatanas

A la ‘voz’ del *iburi* se le llama *iburiga* y a la del *to’cü*, *to’cüga*. La partícula *ga* se utiliza para referirse a la lengua o a la voz de una persona. En relación a esta voz que sale de las trompetas, las opiniones se dividen. Francisco me dijo que la voz que sale del *to’cü* no es la voz de un ‘bicho’ (*ngo’o*), “es la propia voz de la persona que está cantando”. Algunos relatos que obtuve en el campo sobre la voz de las trompetas son compatibles con los registros etnográficos de Nimuendajú (1952: 77) y Goulard (2009: 168), de que el sonido del *to’cü* sería “la voz de un demonio”. Solamente Severino, mi informante de más edad, confirmó que “es *ngo’o* [bicho] el que habla en el *to’cü*, *curupira*¹¹ también”. Eso probablemente muestra un cambio de actitud con relación a los instrumentos, como Nimuendajú observó. Al mismo tiempo, esta voz demoníaca de las trompetas remite a las potencias peligrosas relacionadas con el sopro y el viento entre los ticuna.

La trompeta *to’cü* y la cerbatana (*îê*) poseen relaciones muy cercanas en el pensamiento ticuna. Como hemos visto, ambos pueden hacerse del mismo material, la pachiuva (véase nota 8). Los dos también funcionan de la misma manera, son soplados. El verbo ticuna utilizado para referirse a ‘soplar’ es *fê*, pero esta palabra posee otros significados.

11 Más frecuentemente, los ticuna con quienes he conversado traducen el término *ngo’o* como ‘bicho’, un ser sobrenatural devorador de gente. El *curupira*, palabra de origen tupí, sería una variedad de *ngo’o*, el dueño de la ceiba (bot. *Ceiba pentandra*). Nimuendajú (1952) y Goulard (2009) traducen el término *ngo’o* como ‘demonio’.

Puede significar además ‘cazar’ e incluso ‘matar’.¹² Los términos utilizados para designar ‘silbar’, *fe²ne⁴é³*, y ‘cazar’, *fe⁴ne³é³*, se distinguen apenas en los tonos de cada sílaba y poseen la misma raíz, *fe*. Esta asociación terminológica entre caza y soplo –mortal o musical– no sorprende, ya que la cerbatana fue por mucho tiempo el arma de caza por excelencia de los ticuna.¹³

La explicación para que el *to’cü* tenga alrededor de tres o cuatro metros de longitud, y no ser más grande, dice Francisco, es que, si fuera más grande, no combinaría con el ‘viento’ (*buane’cü*) de la gente. Para referir al aliento y al soplo de una persona se utiliza, además de la palabra soplo (*fe*), la palabra empleada para referirse al viento propiamente. Esta supuesta confusión en la traducción de las palabras ‘soplo’ y ‘viento’ que observé conversando con algunos ticuna, no es casual. Severino, por ejemplo, decía que ya no lograba soplar con fuerza el *iburi* que habíamos construido, porque su ‘viento’ estaba débil. Francisco también se refirió a su aliento y soplo como ‘viento’. Tener un ‘viento’ fuerte es un atributo deseado por los ticuna. La fuerza del viento es personificada en las Fiestas de la *Moça Nova* por el enmascarado Óma, más específicamente por su enorme pene.¹⁴ De ahí el hecho de que preguntan en las canciones a este enmascarado cuál es su secreto de ser fuerte como el viento: “¿cómo haces para ser igual al viento (*buane’cü*)?” O sea, se desea ser fuerte como el viento y tener un soplo, ‘viento’, igualmente fuerte, a la vez que el enmascarado también es temido, así como el fuerte vendaval destructor.

El rapé y el tabú de las trompetas

En lo que respecta a los ticuna del Perú, la etnografía de Goulard (2009: 168) no deja duda de que las ‘trompetas sagradas’ son gente (*du’ün*), es decir, son consideradas personas. A pesar de que algunos más ancianos me lo confirman, muchos de las nuevas generaciones lo consideran algo del tiempo pasado. De todos modos, a la vez, atribuyen agencia al instrumento, principalmente la capacidad de vengarse. Ondino me dijo que “el *to’cü* solo era gente en el pasado. Hoy, tiene un espíritu (*ā’ē*), es vengativo, pero es invisible. Este *to’cü* es prohibido, puede vengar (*tünana’ütanü*), porque aquel *to’cü* era gente (*du’ün*)”. De acuerdo con Francisco, que construyó los instrumentos conmigo,

12 En el mito “Ngatü rü auma” (Firmino & Gruber 2010), traducido por mí y por la ticuna Hilda do Carmo (Mutchique’ena), tenemos un ejemplo del uso de *fe*’ con el sentido de ‘matar’: “El cazador le dijo a su esposa: quédate aquí que voy a matar (*fe*’) los pájaros Auma que están armando un lío haciendo jaleo aquí” (Firmino & Gruber 2010).

13 Además, los chamanes también soplan los hechizos como dardos invisibles de cerbatana. Por lo tanto, sí, por un lado, actualmente no se usan más las cerbatanas para cazar, por otro, en el plano de la hechicería todavía son muy comunes.

14 De acuerdo con el breve mito que recogí de Óma, él es un ser que derrumba los árboles con su gran pene. Un monito que está en la punta de su pene intenta controlar la fuerza demoledora de éste, pero el viento fuerte sigue derrumbando los árboles y lo que encuentra por delante.

“no es porque el *to'cü* tiene espíritu (*ā'ē*) que sea gente, es preciso tener *cawü* [rapé] para que el *to'cü* sea gente”. “Antiguamente, los niños no se acercaban [al ‘corral’ de los instrumentos]. Nosotros torrábamos el tabaco, bien torrado, y mezclábamos con el polvo blanco raspado de la cáscara del *asaí* [bot. *Euterpe edulis*] y del *javari* [bot. *Astrocaryum jauary*] también.” Esta mezcla se llama *cawü*.¹⁵ Severino cuenta que es un polvo muy fino, como el café. Se soplabá con el hueso de la pierna de la harpía en la nariz de los niños que se acercaban al ‘corral’ para ver los instrumentos. Las descripciones que obtuve sobre los efectos del rapé indican que la persona que recibe una dosis de esa mezcla en las narices comienza a defecar, orinar y vomitar incontroladamente. “De repente nos quedamos borrachos [...]. Si toman al niño y le soplan el *cawü*, entonces puede ver el *to'cü*. Tras orinarse, defecar, vomitar, sólo entonces pueden ver el *to'cü*”, dice Ondino. Después de este tratamiento, la persona está libre para entrar al corral de los instrumentos; ya no sufrirá ningún mal.

Hoy en día ya no se usa el *cawü*. Dicen que por eso los niños miran los instrumentos. Severino dice que cuando era chico, más o menos a los diez años, ningún niño se acercaba al corral del *to'cü*. Los ‘guardias’ de los instrumentos, que tocan las flautas émbolo (*ng'e'cüü*), vigilaban en torno al ‘corral’. Pero los niños escuchaban y el sonido les parecía bonito, querían ver de dónde venía la música. Cuando se acercaban, los ‘guardias’ los agarraban, sujetaban sus piernas, brazos, cabeza, soplaban el *cawü* en sus narices y después los soltaban. Después de describir esta aplicación del rapé en los niños, muy semejante a las descripciones que oí, Nimuendajú concluye que: “Perhaps in the old days this initiation of the boys into the mysteries of the ceremonial instruments was more solemn than now, when it is already on the road to disappearance because of increasing profanation of these mysteries” (1952: 79).

En la actualidad solamente los más ancianos pueden tocar los instrumentos, tanto hombres como mujeres. El *iburi* y el *to'cü*, mientras no son rezados por el chamán, se considera que no son de verdad. Después que el chamán les pone espíritu (*ā'ē*), entonces, los niños no pueden acercarse más, ni pueden verlos. Si un niño ve un *aricano*, explica Francisco, “se enferma, se pone amarillo y se muere”. Este mismo informante dice aún que

la mujer también puede tocar los instrumentos, sólo necesita saber. Son los chicos los que no pueden verlos. Por eso el chamán pone *ā'ē* [alma/espíritu] en los instrumentos, para que los niños no se acerquen. Las mujeres pueden ver y aun tocar los instrumentos, no lo hacen muchas veces por vergüenza.

15 Nimuendajú (1952: 79) incluye aún entre los ingredientes de la mezcla las cenizas de cáscara de *abekará* (bot. *Theobroma subincanum*), de *pau mulato* (bot. *Capirona* sp.), de banana verde y de fruto de *envira matamata* (bot. *Eschweilera* sp.?).

Este testimonio de Francisco me dio la falsa pista de que, al menos para los ticuna de Brasil, por lo tanto, las mujeres podrían tocar las trompetas. Sin embargo, al mismo tiempo, no eran estimuladas. Apenas algunas se aventuran a tocarlas, especialmente las cantantes, que sienten menos vergüenza. Sin embargo, el único caso que conocí de una mujer que tocara las trompetas era el de la madre de Francisco, una anciana, reputada como cantante y conocedora del arte de tocar las grandes trompetas. Este hecho ayuda a comprender la afirmación de Francisco. Por ser una mujer que ya no menstruaba, la madre de mi informante tiene libre acceso a los instrumentos tabú, incluso para tocarlos.¹⁶ De este modo, las mujeres que se encuentran en su período fértil siguen impedidas de ver las trompetas. Fertilidad femenina y ejecución de las trompetas rituales son, por lo tanto, mutuamente excluyentes entre los ticuna.¹⁷

To'oena, la primera *moça nova*

Al contrario de lo que muestra la mayor parte de los mitos sobre 'flautas sagradas' en Sudamérica –los de los pueblos del Noroeste amazónico, como los desana (Lana 2009), por ejemplo, o el de los pueblos del Xingú, como los kamayurá– el mito ticuna de To'oena,¹⁸ la primera muchacha joven (*moça nova*), no da cuenta de una inversión de los géneros responsables por los instrumentos. Sintetizando estas narrativas, de modo general, estos mitos presentan un estado inicial en el que las 'flautas sagradas' eran un 'dominio exclusivo de las mujeres', no satisfechos con eso, "los hombres hicieron una revolución, tomando las flautas de las mujeres y constituyendo el mundo tal como es hoy" (Menezes Bastos 2006: 569). Con todo, la inversión presente en el mito de To'oena –que cuenta el origen de la interdicción sobre las trompetas y el origen de la reclusión de las muchachas que acaban de menstruar– es otra.

El momento en que Yoi, tío materno de To'oena, y su grupo suben de la orilla del río con los instrumentos –a fin de cuentas, la trompeta queda guardada dentro del río– era de día, muy temprano. Podemos decir que poco después del amanecer.¹⁹ En este pasaje hay una importante inversión de una regla del ritual de pasaje femenino de los ticuna. En el ritual, el *to'cü* solo sube del canal a la casa de fiestas después de la puesta del sol, cuando ya está oscuro, y permanece en la fiesta hasta poco antes del amanecer, cerca de las cinco de la mañana. Da la impresión de que el ritual repara una falta cometida en

16 Agradezco a la profesora Sylvia Caiuby Novaes (PPGAS-USP) por ayudarme a entender este punto.

17 Así como ocurre con otros pueblos amerindios que poseen 'flautas sagradas', véase Menezes Bastos (1999: 224-225; 2006) para el caso kamayurá, del Parque Indígena del Xingú y Hugh-Jones (1979) para los barasana, del Noroeste Amazónico.

18 Esta narrativa fue traducida por mí y por la ticuna Hilda do Carmo (Mutchique'ena) de Firmino & Gruber (2010).

19 "En este momento era de día, muy temprano. Arriba del [árbol] *inga* ella se asustó (*baia'chiün*)" (Firmino & Gruber 2010).

el mito. Estos instrumentos no pueden circular en plena luz del día, esto aumenta las posibilidades de que se rompa la prohibición de verlos, principalmente a los niños.

Después de la muerte de To'oena, llevaron su cuerpo para descuartizarlo y limpiarlo como una caza. La última salvedad de la primera muchacha joven es para que su madre no se engañe, la carne que está en el cesto no es carne de caza, sino su carne. Se trata de un pasaje dramático del mito, pues la madre de To'oena tiene que oír el alma de su hija cantando a través de la trompeta y no puede llorar de ningún modo. Para asegurarse de que ella no llorara, Yoi le pasó el hollín de una cazuela bajo los ojos de su hermana. De este modo, si por acaso llorase, sus lágrimas marcarían su faz de negro. El polvo no escurrió en el rostro de la madre de To'oena. Eso hizo que ella evitara ser matada por el hermano. Yoi, viendo que su hermana no había llorado, le dijo: “si ustedes hacen fiesta, el *to'cü* no va a subir más de día”. A partir de entonces el *to'cü* solo sube del borde del canal donde está guardado para la fiesta, después que oscurece. Y antes de los primeros rayos de sol se le debe llevar de vuelta al agua.

Consideraciones finales

A lo largo de este artículo he intentado mostrar sobre todo cómo se construyen las trompetas ticuna, *to'cü* e *iburi*, un arte dominado actualmente por pocos hombres adultos. Me referí también a las relaciones que estos instrumentos tienen con los encantados/inmortales (*ü'üne*), que no sólo están presentes en la mitología de los ticuna, sino que además son esperados en la fiesta para que ejecuten las trompetas.

Por último he mostrado el origen mítico de la interdicción a las ‘flautas sagradas’ de los ticuna. En suma, a pesar de que el rapé *cawü* ya no es utilizado para iniciar a los niños que quieren acercarse a las trompetas, los consejos de To'oena todavía son escuchados por las muchachas que pasan por este complejo rito de iniciación. To'oena ha sido muerta justamente porque no aceptó la prohibición de ver los instrumentos. Hasta hoy se escucha la voz de esta que fue la primera *moça nova* sonando cuando se ejecuta su canción (*to'oenatchiga*) dentro de los *aricanos* en la Fiesta de la *Moça Nova*. Es la voz misma de To'oena, entre otras, quien aconseja a las jóvenes que se tornan adultas y van a casarse pronto. La voz de To'oena explica a las niñas reclusas que su triste fin fue una consecuencia de su locura/desobediencia (*nhêaê*) y las incentiva a que obedezcan a sus madres y no les contesten con mala educación.

Referencias bibliográficas

- Chaumeil, Jean-Pierre
 2011 Speaking tubes: The sonorous language of the Yagua flutes. En: Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 49-67.
- Firmino, Lucinda S. & Jussara G. Gruber
 2010 *Ore i nuciümaügüü: Histórias Antigas*, volume 1. Coleção Eware. Benjamin Constant: Amazonas: Organização Geral dos Professores Ticunas Bilíngues (OGPTB).
- Glenboski, Linda Leigh
 1977 *Ethnobotany of the Tukuna Indians, Amazonas, Colombia*. Tesis de doctorado, University of Alabama.
- Goulard, Jean-Pierre
 2009 *Entre mortales e inmortales – el ser según los ticuna de la Amazonía*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)/Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
 2010 Le sens du poil chez les Tikuna (Amazonie). *Cahiers d'anthropologie sociale* 6: 117-130.
- Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil
 2011 Overture. En: Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1-46.
- Hornbostel, Erich von & Curt Sachs
 1961 [1914] Classification of musical instruments. Traducción de Waschmann e Baines. *The Galpin Society Journal* 14: 3-29. <<http://www.jstor.org/stable/842168>> (10.08.2015).
- Hugh-Jones, Stephen
 1979 *The Palm and the Pleiades: Initiation and cosmology in northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lana, Feliciano Pimentel
 2009² *A origem da noite & como as mulheres roubaram as flautas sagradas*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas.
- Lévi-Strauss, Claude
 2004 [1967] Instrumentos das trevas. En: Lévi-Strauss Claude, Beatriz Perrone-Moisés & Carlos Eugênio Marcondes de Moura: *Do mel às cinzas*. Mitológicas, 2. São Paulo: Cosac Naif, 339-446.
- Menezes Bastos, Rafael José de
 1999² *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
 2006 Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. *Revista de Antropologia* 49(2): 293-316. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012006000200002>> (10.08.2015).
- Montes Rodríguez, María Emilia
 2005 *Morfosintaxis de la lengua tikuna*. Colección Lenguas Aborígenes de Colombia, Descripciones, 15. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales.

Nimuendajú, Curt

- 1952 *The Tukuna*. University of California publications, American archaeology and ethnology, 45. Berkeley/Los Angeles: University of California Press. <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Animuendaju-1952-tukuna/nimuendaju_1952_tukuna.pdf> (10.08.2015).

Referencias fonográficas

Pereira, Edmundo, Gustavo Pacheco & João Pacheco de Oliveira

- 2009 *Magüte ariü wiyaegü. Cantos Tikuna*. CD. Rio de Janeiro: Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED)/Museu Nacional.

Sonidos del rafue.

Articulación de una comunidad uitoto del Amazonas colombiano a través de la música

Marcela García López

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: Este artículo habla acerca de las prácticas musicales del grupo étnico uitoto ubicado en el Amazonas colombiano. Analiza la música del ritual llamado *rafue*, entendido como el conjunto de acciones que se realizan para que se concrete un baile, en el cual este último y el canto son elementos constitutivos para la comprensión de su cosmogonía. El papel que desempeña la música en el *rafue* es el de servir como medio de articulación entre los uitoto, los no-uitoto, las plantas, los animales y los espíritus-dueños. La música es el medio conductor del ritual. A partir del canto de entrada hasta el canto de salida, la música determina el tiempo ritual en el que todos los seres se despojan de las diferencias corporales que denota el tiempo ordinario y en el cual la voz cantada será la presentación de la semejanza de sus almas. Es a través de los sonidos que se hacen presentes las relaciones entre los seres humanos y los seres no-humanos que están insertos en un sistema de intercambio. Este sistema busca una armonía social y cósmica entre los seres multinaturales por medio de un lenguaje común: la música.

Palabras clave: música del Amazonas, perspectivismo amerindio, ontología de la música, uitoto, Colombia, siglo XXI.

Abstract: This article is about music as performed among the Uitoto, an indigenous group located in the Colombian Amazon. It focuses on the music of the ritual *rafue*. The *rafue* consists of a series of actions around a specific dance, which, along with songs, can be viewed as constitutive for the Uitotos' worldview. The role of music in the *rafue* is to serve as a means of communication between Uitoto, non Uitoto, plants, animals and spirits-owners. Music is the conductive medium of the ritual. Between opening and closing songs, music determines the flow of ritual time, while participants abandon their ordinary roles and bodily differences in favour of expressing the similarity of their souls with their singing voices. By the means of sounds, relations between human and non-human beings become tangible and can therefore be included into a system of exchange. This system is thought to establish social and cosmic harmony between multinatural beings by the means of a common language: music.

Keywords: Amazonian music, Amerindian perspectivism, ontology of music, Uitoto, Colombia, 21st century.

Para Luciana

*Nosotros vivimos para bailar, para estar en fiesta,
para estar felices; nuestra salud es la felicidad,
nuestra salud es la tranquilidad del alma.¹*

Introducción

Al alejarme de la ciudad e internarme en la selva dejé atrás el espacio urbano y su multitud, el color gris del concreto, el ritmo agitado que caracteriza el comercio, los horarios de oficina y el incesante fluir de las motos; pero sobre todas las cosas, dejé atrás los sonidos resonantes, estridentes y bulliciosos de la vida en la ciudad. La carretera es la vía propicia para ir abandonando, kilómetro a kilómetro, no sólo las sensaciones físicas de la urbe sino el pensamiento de los que la habitan. Al internarme en la selva percibí el aroma a vegetación y una sensación de alta humedad que es mediada por la brisa suave y refrescante concebida por el movimiento de los árboles, quienes dan la bienvenida a un mundo donde existen seres en todo lo que vemos y lo que no vemos. Al alejarme de la ciudad e internarme en la selva, dejé atrás los sonidos de Leticia² para encontrarme con los sonidos del *rafue*.

“Sonidos del *rafue*. Articulación de una comunidad uitoto del Amazonas colombiano a través de la música”, fue una investigación³ que se realizó con el propósito de estudiar las prácticas musicales del grupo étnico uitoto, comunidad indígena Nímaira Naimeke ibiri,⁴ ubicado al extremo sur-oriental del Amazonas colombiano. El objetivo principal fue analizar específicamente la música que se ejecuta en un ritual de esta comunidad, llamado *rafue*. Siendo éste ritual el conjunto de acciones que se realizan para que se concrete un baile, que conjuntamente con el canto, son elementos constitutivos para la comprensión de la cosmología de los uitoto. En consecuencia, el presente estudio elabora la caracterización de la música de la comunidad uitoto, analiza el papel que ésta desempeña en el *rafue* y reflexiona en torno a la función que tiene la música como eje articulador de la humanidad en el multinaturalismo de acuerdo al modelo del perspectivismo amerindio.⁵

1 Juan Flores Reategui, antiguo chamán de la comunidad uitoto, Leticia, Amazonas. Entrevista: 18.01.2008.

2 Capital del departamento del Amazonas en Colombia.

3 Investigación que sirvió como tesis para obtener el grado de Maestra en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. En dicha investigación desarrollo la caracterización del sistema musical uitoto en su totalidad. Sin embargo, el presente artículo se centra sólo en la música ritual de la comunidad en cuestión.

4 La traducción al español es: ‘jardín de ciencia dulce’. La letra /i/ es una vocal alta central o posterior no labializada (sonido entre la /e/ y la /i/).

5 Aspecto del pensamiento amerindio desarrollado por Viveiros de Castro (2002).

Es importante destacar que a lo largo del artículo la clasificación inicial estará dada en seres humanos (uitotos/no uitotos) y seres no-humanos (con fisicalidad: plantas y animales; sin fisicalidad:⁶ espíritus-dueños). Una vez inicie el evento ritual, la música determinará los haces de relaciones de dichas categorías y ‘posiciones’ entre los sujetos y finalmente la etnografía nos develará su propio modelo.⁷

Comunidad indígena Nimaïra Naimeke ibiri. ‘El jardín de ciencia dulce’

El área de estudio escogida para esta investigación ha sido el cabildo uitoto ubicado en las cercanías de la ciudad de Leticia en el Amazonas colombiano (Figura 1).

Acercándonos a la comunidad en cuestión, se puede mencionar que hablan la lengua bue de la familia lingüística uitoto; que están divididos en dos linajes: patrilineales y exógamos, y que su vivienda tradicional es la *maloca* —siendo allí donde se realizan las reuniones, bailes y grandes ceremonias rituales, tales como el *rafue*: ritual que genera armonía y por tanto, salud, bienestar y abundancia.

Para los uitoto, como para muchas de las comunidades indígenas de la Amazonia, las plantas y los animales son más que elementos que hacen parte de su medio ambiente. Las plantas son mediadoras entre lo humano y lo divino, son portadoras de salud física y mental. Para estas sociedades, la ‘forma fenomenológica’ y la esencia ‘espiritual’ es común a todos los seres y las cosas. En este caso diría Descola (2003) que este sistema pertenecería a un sistema animista, en el cual existe una continuidad entre seres humanos y seres no-humanos en la interioridad (espiritualidad, conciencia, intencionalidad), mientras lo que se diferencia es su materialidad o fisicalidad.⁸

6 Según mis datos del trabajo de campo, para los uitoto los espíritus-dueños no poseen una materialidad propia, específica y esencial de ser; los espíritus-dueños se sienten en el ritual, en el poder del baile, toman la voz del chamán a la hora de cantar y así tienen la capacidad de curar o enfermar, de dar o quitar de ser o no ser. Los espíritus-dueños pueden verse como quieran ser vistos pero esto no les da la agencia de poseer una fisicalidad propia y animada.

7 La presente etnografía hace evidente el problema de la humanidad en tanto concepto. Para ello varios autores han trabajado el tema desde diversas perspectivas las cuales en este estudio planteo. Una de ellas es el modelo de clasificación con interioridad y exterioridad que postula Descola (2003) como su teoría de los ‘modos de identificación’ mediante la cual considera que los humanos, sea cual sea su cultura y su época, han desarrollado cuatro tipos de ontología: el naturalismo, el totemismo, el analogismo y el animismo; siendo éste último al que referimos en este artículo. Asimismo, se ha tomado el concepto de humanidad del amazonista Viveiros de Castro, quien plantea esta noción como la cualidad común a humanos y animales “porque *humanidad* es el nombre de la forma general del sujeto” (2002: 52). Es importante hacer énfasis en lo relacional y movable que es este último modelo ya que de esto depende el entendimiento del esquema de transformaciones que luego se plantea en el ritual. Sin embargo, queda abierta la problemática proponiendo esta otra etnografía para que ella misma explique su propio modelo de cultura.

8 Se decidió aplicar estos conceptos a la etnografía como un esquema operativo para explicar el papel que desempeña la música como lenguaje articulador entre uitotos, plantas, animales y espíritus-dueños en el tiempo ritual.

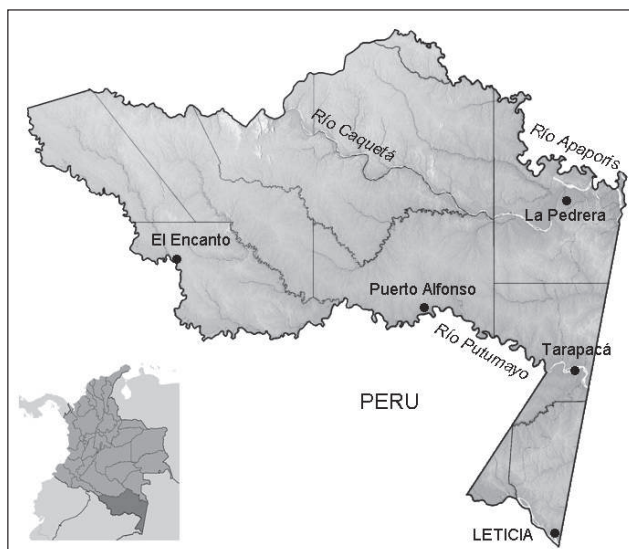


Figura 1. Mapa del Departamento del Amazonas. En mayúsculas se especifica la ciudad de Leticia (Parte inferior derecha) (mapa elaborado en base a <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amazonas_Topographic_2.png>).

La selva sonora

El presente apartado responderá a la pregunta ¿Qué cantan y tocan los uitoto del km11, con base en el concepto de ‘Sistema Musical’ que desarrolla Camacho (2007: 169)? Dicho modelo advierte que existe un sistema comunicativo entre los hechos musicales y otras dimensiones sociales. Las prácticas musicales que se toman para describir el sistema musical de la comunidad son aquellas que están vigentes en la actualidad y las cuales han sido enseñadas por los abuelos a los cantores a través de la tradición oral en diversos rituales que se realizan en la *maloca*. Es importante aclarar que aunque las prácticas musicales funcionan como entes independientes, tienen una correlación y una vinculación entre sí. De esta manera, el *rafue* es parte de un sistema musical que funciona como un gran ‘sistema comunicativo’, vital para la conformación de identidad como grupo indígena uitoto.

De acuerdo al trabajo de campo⁹ se ha encontrado que el sistema musical uitoto está conformado por dos grandes divisiones: la música dedicada al universo uitoto, es decir, toda aquella música dirigida a todos los seres que pertenecen a éste grupo étnico

9 Desde el año 2008 hasta la fecha.

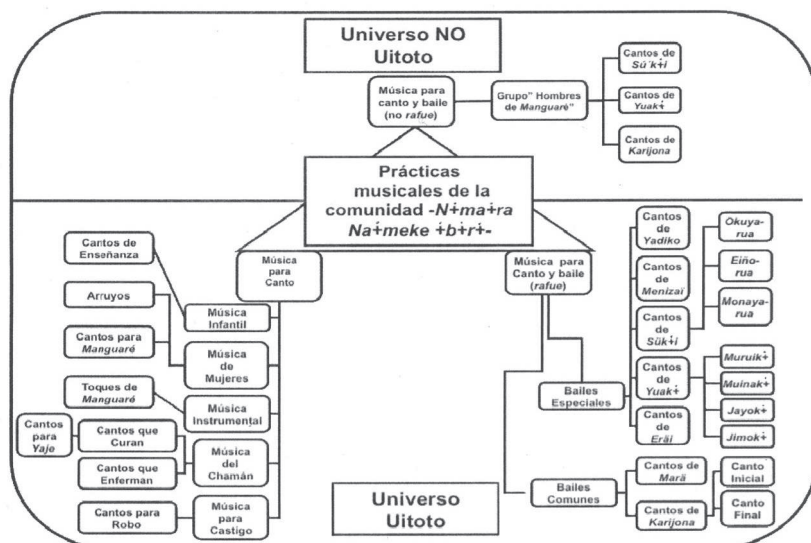


Figura 2. Sistema musical uitoto. Gráfica elaborada por la autora (García López 2010).

y la música dedicada al universo no-uitoto; es decir, toda aquella música dirigida a las comunidades que no pertenecen a dicho grupo étnico (ticuna, yagua, cocama, mestizos, entre otros). Éstas divisiones a su vez están compuestas por tres grupos de música que funcionan como entidades dialógicas y están determinados por el género musical. En este caso se ha escogido el canto como género cohesionador del universo uitoto y no-uitoto, ya que a pesar de la riqueza musical que existe en esta comunidad, es el canto lo que caracteriza a todas las prácticas musicales uitoto (Figura 2).

La música hacia el universo no-uitoto la conforma la música para canto y baile. Esta música la interpreta un grupo de personas de la comunidad que se denominan ‘Hombres de Manguaré’, ellos se presentan ante el turismo nacional e internacional para exhibir una muestra de sus tradiciones culturales. Por otra parte, la música que conforma el universo uitoto está constituida por la música para canto, y la música para canto y baile, denominada música para *rafue*, tema central de este artículo.

Rafue. Palabra que amanece

El *rafue* es el trabajo práctico que se hace de acuerdo a la teoría nativa, es la historia de los uitoto convertida en realidad. Es historia tangible, palpable, audible, visible, probada, cantada y vivible. El *rafue* es acción, es recreación e instauración de la teoría enseñada por los abuelos en experiencia viva. Urbina, en sus publicaciones acerca de los uitoto,

expone el concepto *rafue* desde la perspectiva filosófica y etnográfica basado en las definiciones que los propios uitotos explican de la palabra.

El susodicho término vehiculiza conceptos muy complejos. Posee una rica polisemia que va desde lo más baladí: *chisme*, *noticia*, *nueva*, hasta ser la *palabra por excelencia* en cuanto *creadora*, *esencializadora* (Urbina 2000: 7).

La palabra *rafue* se instituye como un proceso dinámico y activo por medio del cual las palabras se transforman en cosas.

Estas palabras y cantos transformadas en cosas están íntimamente ligadas al espíritu de la coca. En la cosmovisión uitoto, la coca vehicula la verdad, las buenas normas de conducta, la salud física y emocional, la alegría y la solidaridad humana. A este conjunto de normas y principios éticos lo llaman *rafue*.

Conceptos tales como la coca, el sabedor, la *maloca*, la música y el cosmos están ligados por la noción de */raa/-cosa*, */fue/-salida de la boca*, es decir ‘palabra’. Una palabra que, por su misma etimología, encierra una creación en potencia, enmarcada dentro de un cierto contexto en el que dicho elemento se transforma en esa finalidad por medio de la cual ‘la cosa de la boca’, es decir la palabra, se asocia a aquella ‘palabra fuerte’, a aquella “palabra de poder” (Candre-Kineraï & Echeverri 1993: 28), a esa “palabra que amanece” (Urbina 2002: 3).

En el pensamiento uitoto, el concepto *rafue* implica un ritual en el cual los hechos cotidianos trascienden a obras determinantes para su sociedad. Por tanto, siendo el *rafue* la palabra que hace obra, es entonces, “el complejo de palabras de vida, historias, canciones y coreografías propias” de un baile el “hecho para generar abundancia y armonía cósmica y social” (Urbina 2002: 3).

Como resumen a este apartado diré que desde la cosmovisión uitoto *rafue* es la palabra por excelencia que concreta en obra la palabra. El *rafue*, sólo será *rafue* si se hace realidad.

Música para *rafue*: sendero conductor de la humanidad uitoto

En la música para *rafue* existen los bailes especiales y los bailes comunes. Para don Alfonso García, gestor cultural de la comunidad, los bailes especiales son aquellos en los cuáles el ejecutor debe tener una carrera ritual, puesto que “son los bailes más delicados”, como él menciona. La preparación de estos bailes también incide en dicha categorización, en tanto la construcción de los instrumentos que se utilizarán, la gestación de los alimentos y por otra parte los cantos de estos eventos están dirigidos a los seres cósmicos. Debido a estos destinatarios de los bailes especiales, el indumento que se utiliza durante el baile, la danza y la música difieren en cada uno de ellos. Es importante resaltar que la relación existente entre los bailes que origina *Buinaima*, héroe civilizador, en el mito y los bailes

que se conocen en la comunidad como bailes especiales es la misma. Los bailes especiales más frecuentes dentro de la comunidad uitoto son *sú'kii* y *yuaki*. A diferencia de los bailes especiales, los bailes comunes no están referenciados en la cosmogonía y están dedicados a los seres humanos tanto de la comunidad indígena uitoto como de los grupos étnicos más cercanos. El baile común más recurrente es el baile de *karijona*.

Bailes especiales

El baile de *sú'kii* ó bambú está dirigido a los 'espíritus-dueños' de las plantas y los animales; a los seres no-humanos sin fisicalidad. La realización de este ritual depende de la cosecha que haya sido recolectada, siendo primordiales el maní y la yuca.¹⁰

El ritual inicia con el canto de entrada *sú'kii dayerilla*, durante el cual las mujeres realizan una ofrenda de maní a la madre tierra (Figura 3). Cada una de las mujeres entierra maní en el centro de la *maloca*, haciendo sus súplicas y agradecimientos por las cosechas a los seres cósmicos. El indumento principal es la vara ritual, la cual al ser iniciado el baile se convierte en un instrumento musical llamado bastón sonador al cual está atado un collar de semillas secas en la parte superior del mismo llamado *frisai* (Figura 4).



Figura 3. Baile *sú'kii* alrededor del maní enterrado (foto: Marcela García López).

10 Según la cosmogonía uitoto la yuca es considerada como su madre ancestral.



Figura 4. Arnold con *frisai* atado en la punta del bastón sonador (foto: Marcela García López).

Los cantos *sú'kii* se dividen de acuerdo al momento del baile en que se ejecuten:

1. cantos de entrada *okuya-rua*,
2. cantos de media noche *eiño-rua*,
3. cantos de madrugada *monaya-rua*.

Siguiendo con los bailes especiales, *yuaki* o baile de frutas, es primordialmente un ritual del saber por medio del cual se enseña a los seres humanos el conocimiento de los seres no-humanos con fisicalidad (plantas y animales). Cumple su función como baile para diversos ritos de paso. Durante el baile de *yuaki*, a manera de enseñanza se hace referencia constante a los diferentes dones y poderes que poseen los animales y plantas que conforman el entorno natural de la sociedad uitoto. Durante el ritual *yuaki* se reactualiza la relación entre seres humanos y no-humanos, creando lazos entre las labores de producción de alimento que constituye la agricultura, la caza y la pesca. Una de las características más importantes de estos cantos es la adivinanza que lleva implícita su letra; la cual es un tipo de acertijo dirigido al público quienes tienen como propósito descifrar el enigma de cada canción.

Los cantos del baile de *yuaki*, además de estar establecidos por la circunstancia y por la hora, están determinados según la danza y el indumento con el que se vaya a realizar:

1. Cantos *murui*. Hacen alusión a la gente de 'arriba':¹¹ los *murui*, aquellos que son lo masculino: el hueso. Sus cantos están acompañados por el movimiento de los helechos: efecto sonoro característico de este género.
2. Cantos *muinaki*. Hacen alusión a la gente de 'abajo': los *muina*, aquellos que son la femineidad: la carne. Los hombres tienen atado al tobillo derecho un *firisai* (indumento en esta danza).
3. Cantos *jayoki*. Se dirigen hacia la Anaconda Ancestral. El indumento de esta danza son las palmas que al moverse durante el baile presentan el sonido de las serpientes en la selva.
4. Cantos *jimoki*. Se interpretan durante el baile del mico nocturno: la danza *jimuai*. El indumento de esta danza son las máscaras y trajes de micos y animales nocturnos.

El objetivo del baile *yuaki* es enseñar a la comunidad las diferentes 'humanidades' existentes en el pensamiento indígena uitoto, presentadas en la diversidad de flora y fauna y en la diversificación animal. Lo anterior se evidencia musicalmente por medio de los efectos sonoros que provoca la utilización de los diversos indumentos utilizados en este baile y por medio de las adivinanzas hechas cantos. Bien dice Lepe Lira que para los pueblos indígenas de América "la palabra es el fundamento. [...] La voz de mujeres y hombres en las sociedades indígenas es una voz que proviene del hacedor, es la extensión de su poder" (2005: 102).

Bailes comunes

De acuerdo a la carrera ritual uitoto, los bailes comunes están dedicados a los seres humanos. El más recurrente es el baile de *karijona*, regalo que la comunidad indígena amazónica karib les hizo a los uitoto luego de ganar una guerra. Por tanto el baile de *karijona* es un rito de paz entre los seres humanos.

Los cantos *karijona* utilizan como indumento el mismo carrizo o bastón sonador que se usa en el ritual de *sú'kii*; sin embargo, en este género el bastón se agita lateralmente con mayor fuerza y velocidad. Lo cual produce un sonido diferente en la reverberación acústica de la *maloca*.

Con base en la comparación de los tres bailes rituales (*sú'kii*, *yuaki*, *karijona*), se puede concluir que los bailes especiales están dedicados a los seres no-humanos, divididos éstos en dos grandes categorías. Por una parte, en el baile de *sú'kii*, se está referenciando a las cualidades de los espíritus-dueños. Los dueños del origen, de la humanidad, del alimento y del espacio. Por otra parte, en el baile de *yuaki* se referencia a los 'otros' seres

11 Los conceptos que se mencionan de arriba y abajo, están directamente relacionados con la direccionalidad del río Amazonas y sus puntos de encuentro.

no-humanos: las plantas y los animales. En los bailes comunes como es el caso del baile de *karijona*, los destinatarios son los seres humanos. Retomando a Camacho (2007), podríamos decir que los bailes especiales están dirigidos hacia lo divino y no-humano, y los bailes comunes hacia lo humano, perteneciendo estas vertientes al campo de lo sagrado.

Funcionando como un espejo que refleja las diferencias entre los géneros musicales está el análisis de la estructura formal, la temática y la tímbrica. Debido a que éstas características están siendo determinadas en mayor medida por el texto de la canción,¹² se evidencia que cada ‘baile’ posee cualidades específicas. Tanto la estructura formal como la temática misma son para los uitoto las diferencias míticas y fenoménicas de los seres a quien se están dirigiendo los cantos. La tímbrica está determinada por los indumentos que caracterizan las diferentes danzas tales como el bambú, el helecho y las palmas; dichos indumentos son en el ritual instrumentos musicales que generan paisajes sonoros¹³ y presentan escenográfica y gestualmente las multiplicidades de ser y hacer de la humanidad uitoto.

En los tres bailes, la construcción musical se basa en la repetición constante de un mismo motivo melódico que progresivamente hace un movimiento ascendente. Gráficamente se puede representar la forma musical uitoto como un espiral en el que cada plano se reitera con mayor intensidad modal y rítmica. Repetición tras repetición los danzantes recrean esta imagen en su baile, en su comportamiento extático demostrado en la fuerza y volumen que imprimen tanto a su canto como a su danza. Se podría afirmar que el ritual mismo entra en un movimiento de espiral, reiterativo y en ascenso. La música subyacente y el gesto patente están conectando, a través de todas las características anteriores, el espíritu y el cuerpo de los seres convocados al *rafue*. Dados los elementos anteriores, se evidencia que la música funciona como vínculo articulador e indiferenciador entre todos los seres de la humanidad uitoto. El hecho musical los ubica en una esfera sonora homogénea, en un plano invisible en el que todos los seres se comunican en un mismo lenguaje.

Con respecto a la direccionalidad de la música para *rafue*, se encontró que los cantos de *sú'kii* están siendo dirigidos por los seres humanos a los espíritus-dueños que no poseen

12 Fragmento del canto *daicure* en el que se evidencia una de las características de los cantos: la dedicatoria, en éste caso la presencia de los espíritus-dueños; interpretado y traducido por don Alfonso García Flores durante la entrevista realizada el día 3 de Octubre de 2008: *Daicure daicuri dane ñi yeroire dane aru daicure* (Gotas de *daicure* en tus ojos) / *Daicure daicuri dane ñi yeroire dane aru daicure* (Allá afuera está el monte de *daicure*) / *Anakairaiñua moma ñiyero buinainmani* (Abajo nosotros nombramos a nuestro padre *Buinaima*) / *dane ñi yeroire dane aru daicure* (el dueño del monte de *daicure*).

13 Se retoma el concepto de paisaje sonoro de Murray Schafer como “eventos escuchados y no en objetos vistos”, como “una composición creativa en la cual el hombre conoce su potencial para cambiar y determinar el paisaje en el que habita” (Ariza 2003: 212).

una fisicalidad. Los cantos de *yuaki* están siendo dirigidos por los seres humanos a los seres no-humanos dotados de una fisicalidad, tales como plantas y animales. Y los cantos de *karijona* están siendo dirigidos por los seres humanos a los seres humanos dotados de una fisicalidad, tales como mujeres y hombres. Entonces, se concluye que de acuerdo con las semejanzas y diferencias entre los tres géneros se puede reducir el sistema de relaciones a dos niveles: el primero, entre seres humanos y seres sin fisicalidad articulados a través de los cantos de *sú'kii* y el segundo entre seres humanos y seres con fisicalidad articulados a través de los cantos de *yuaki* y *karijona*, los cuales, como se mencionó anteriormente, comparten una gran mayoría de características musicales.

Visión holística del mundo sónico uitoto

Habiendo descrito los bailes más relevantes de la música para *rafue*, mostraré el papel que juega la música en las relaciones del colectivo uitoto. De acuerdo con los planteamientos teóricos de Viveiros de Castro, quien define al perspectivismo como

[...] una concepción común a muchos pueblos del continente, según la cual el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no-humanas, que lo apprehenden desde puntos de vista distintos (2002: 1),

el que mira (en este caso el que canta y baila) siempre es caracterizado por algo en común, por una humanidad. Esta humanidad determina una referencia en el tiempo mítico, en el tiempo del origen cuando todos los seres eran humanos y tenían un solo lenguaje. A partir del cambio de corporalidad entre hombres, plantas y animales lo único que se conservó fue una interioridad. Lo que cambió fue la corporeidad.¹⁴

Así, el indumento con que los danzantes se presentan al centro de la *maloca* es algo que está evidenciando esta ‘forma material de cada especie’, característico pero variable en cada danza. Estos trajes, pinturas, plumas e inclusive instrumentos musicales están presentando una ‘ropa’ (Taylor 1996); una exterioridad específica para cumplir con las relaciones dentro del ritual, mientras que los cantos están presentando la interioridad de los seres, puesto que los cantos son un lenguaje que exhibe al espíritu humano.

14 Según la mitología uitoto “Del hueco de la gente (*comimafo* o también *jayagai villafo*), salieron en la noche los hombres. A medida que salían se les cortaba el rabo a todos. Los que salieron en el día son hoy los monos ‘churucu’, micos [...] a esos no les cortaron el rabo. Pero los hombres estaban en tinieblas, no veían la luz. En tinieblas subieron gateando a la loma de alumbrar los ojos (*yaisire*). Allí vieron la luz por primera vez (Yépez 1980: 14). Una tarde Dueño-del-agua (esto quiere decir Buinaima) oyó que alguien cantaba. Él se puso muy contento y se acercó para ver quién era; por desgracia la voz salía del otro lado de la parte inundada y al no poder pasar gritó: ¿Quién eres, como te llamas, por qué cantas tan alegre? Le contestaron: Yo soy Jerofaikoño, la mujer que alcanzó a sobrevivir cuando la tierra se inundó. Canto para no estar triste y para ver si puedo romper el hechizo que mantiene prisionera a mi gente” (Urbina 2007: 25).

Siguiendo a Viveiros, esa forma interna es el dueño del animal: una intencionalidad o subjetividad formalmente idéntica a la conciencia humana, materializable, por decirlo así, en un esquema corporal humano oculto bajo la máscara del animal (2006).¹⁵ El perspectivismo implica que las miradas transformen la naturaleza de las cosas en función de algo, el punto de vista está en el cuerpo, en el entorno, en el indumento, en la danza en los cuales se hace la diferencia; la igualdad está en el alma, la semejanza entre seres humanos, seres no-humanos y espíritus-dueños está en el lenguaje que permite una comunicación sin fronteras.

Por otra parte, en el ritual *rafue* se están generando diversos tipos de relaciones entre los uitoto, no-uitoto, plantas, animales y espíritus-dueños a través de un sistema de intercambios que se producen a través de la música. En el baile, ya sea *sú'kii*, *yuaki* o *kari-jona*; los danzantes, los cantores, la audiencia y el resto de seres convocados o 'llamados' al baile están participando en una red de relaciones, alianzas e intercambios ya sean de tipo biológico, social o espiritual.

El *rafue* como baile es una fiesta, es una red de reciprocidades asimétricas ya que lo que se da (el canto y el baile) se devuelve de una manera simbólica y mística (bienestar espiritual, biológico y social). Basándonos en el concepto de utilidad en Marcel Mauss, todo lo que se intercambia entre las partes tiene un valor simbólico para el que lo da y otro diferente para el que lo recibe. La devolución siempre tendrá algo enigmático puesto que cuando se da no se sabe que se va a recibir (Mauss 1971).

Por tanto, los datos que arroja la etnografía uitoto nos enseña que el modelo de las tres relaciones expuestas a lo largo de este estudio se puede reducir a una sola línea de intercambios. En el nivel de la vida misma, los uitoto a través de la música brindan dones al resto de los seres (espíritus, plantas y animales), quienes en reciprocidad otorgan un bienestar espiritual, biológico y social. Estos dones se resumen en la armonía cósmica necesaria para permitir una 'continuidad' de la 'interioridad' uitoto (Figura 5).

Conclusiones

Al alejarme de la selva e internarme en la ciudad, todo aquello que se había dejado ya no tiene el mismo color, la misma textura, el mismo aroma ni el mismo sonido. Al abandonar 'la gran mancha verde' ya no es posible renunciar a su recuerdo, a su gente, a su mundo cargado de fuerzas poderosas y sobre todo a su música.

Para entender la dinámica del discurso en el *rafue* es esencial entender el principio ideológico de los diversos puntos de ser en el mundo amazónico, en tanto que en el ritual esta multiplicidad de posiciones subjetivas del multinaturalismo se hace evidente por medio del juego de máscaras sonoras que permiten a través del canto la transformación

15 Véase trabajos de Lagrou (2007), quien plantea la inversión de interior-exterior de las formas en Amazonía, incluyendo las ropas-rituales.

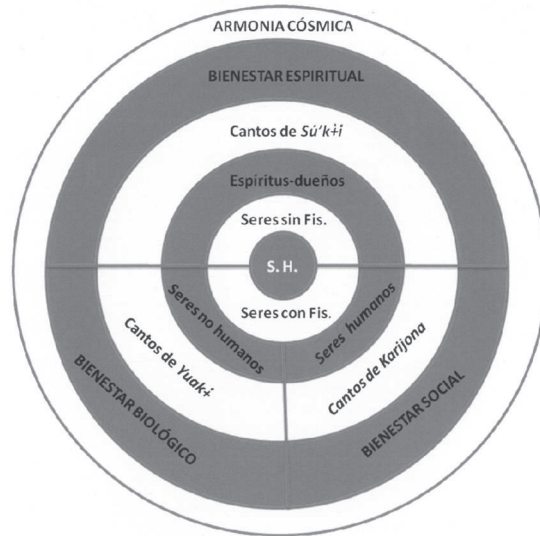


Figura 5. Sistema de relaciones en la 'humanidad' uitoto a través de la música. Gráfica elaborada por la autora (García López 2010).

de los seres, la creación y la re-creación de un tiempo sin tiempo, hasta “alcanzar una suerte de inmortalidad” (Lévi-Strauss 2010: 25) en donde el juego sea precisamente poseer el lugar de la palabra cantada y de este modo tener el poder de la transfiguración. Para los uitoto, este juego de máscaras se da en los bailes. Sin embargo, surgen diversos cuestionamientos: acaso ¿hombres y mujeres están ‘presentando’¹⁶ diferentes roles de su humanidad para de este modo generar las relaciones de intercambio que les permitan articularse como grupo y trascender el plano del lenguaje? ¿Qué es entonces humanidad?

Se corrobora mediante el presente estudio que el papel que desempeña la música en el *rafue* (baile) es el de servir como medio de articulación entre los seres humanos y el resto de la humanidad uitoto. La música es el medio conductor del ritual. A partir del canto de entrada hasta el canto de salida, la música determina el tiempo ritual en el que todos los seres se despojan de las diferencias corporales que denota el tiempo ordinario y en el cual la voz cantada será la presentación de la semejanza de sus almas. Es a través de los sonidos que se hacen presentes las relaciones entre hombres, plantas, animales y espíritus-dueños que están insertos en un sistema de intercambio. Este sistema busca una armonía social y cósmica entre los seres humanos y no-humanos por medio de un lenguaje común: la música.

16 En esta concepción del perspectivismo no se re-presenta un papel, se presenta; en tanto que “el ser humano se ve a sí mismo como tal” (Viveiros 2002: 39, citando a Baer 1994: 224) representación.

A pesar de haber llegado al final de este estudio, se recuerda la cosmogonía que ha guiado la investigación, en la cual en el tiempo mítico no existía diferencia entre hombres, plantas y animales, sólo existía un lenguaje universal por medio del cual se ‘relacionaban’. Al finalizar esta investigación y dar respuesta a nuestra pregunta eje surge entonces otro cuestionamiento: ¿podría ser la música acaso este lenguaje del tiempo de origen? Este planteamiento queda como una ventana abierta que podría servir como base para futuros estudios y para futuros senderos que recorrer.

Referencias bibliográficas

- Ariza, Javier
2003 *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Baer, Gerhard
1994 *Cosmología y shamanismo de los Matsigenka (Perú oriental)*. Quito: Abya Yala.
- Camacho, Gonzalo
2007 La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca. En: Pérez Castro, Ana Bella (ed.): *Equilibrio, intercambio y reciprocidad. Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*. Veracruz: Consejo Veracruzano de Arte Popular, Programa de Investigación de las Artes populares, 166-180.
- Candre-Kinerai, Hipólito & Juan Álvaro Echeverri
1993 *Tabaco frío, coca dulce*. Bogotá: Colcultura.
- Descola, Philippe
2003 *Antropología de la naturaleza*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- García, López Marcela
2010 *Sonidos del Rafue. Articulación de una comunidad Uitoto del Amazonas colombiano a través de la música*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Lagrou, Els
2007 *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks.
- Lepe Lira, Luz María
2005 *Cantos de mujeres en el Amazonas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Lévi-Strauss, Claude
2010 *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mauss, Marcel
1971 [1923] Ensayo sobre los dones: razón y forma del cambio en las sociedades primitivas. En: Mauss, Marcel: *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 155-263.

- Schafer, Murray
 1993 *The soundscapes. Our sonic enviroment and the tuning of the world.* New York: Cambridge University Press.
- Taylor, Anne Christine
 1996 The soul body and it's states: An Amazonian perspective on the nature of being human. *Journal of the Royal Anthropological Institute* N.S. 2: 201-215.
- Urbina, Fernando
 2000 *Un rito para hacer la paz. ¿Por qué los uitoto hacen baile de karijona?* Bogotá: Instituto colombiano de Antropología.
 2002 *El corazón del padre. Mito y rito del juego de pelota entre los uitoto.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
 2007 *El diluvio y el origen de los bailes. Mitos de los uitoto de la Amazonia colombiana.* Bogotá: Asociación colombiana para la enseñanza y la ciencia "Buinaima".
- Viveiros de Castro, Eduardo
 2002 Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En: Surrallés, Alexandre & Pedro García Hierro (eds.): *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno.* Lima: International Work Group for Indigenous Affairs (IWGIA), 37-80. <http://www.iwgia.org/iwgia_files_publications_files/0331_tierra_adentro.pdf> (29.07.2015).
 2006 A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cuadernos de campo* 14-15: 319-339.
- Yépez, Benjamín
 1980 Investigación sobre antropología de la música. Grupos murui-muinane. *Boletín Museo del Oro* 7: 32-38.

En torno a una estética perspectivista de la predación: ensayo etnográfico sobre la relación entre los pueblos tikmũ'ũn/maxakali y los espíritus águilas¹

Douglas Ferreira Gadelha Campelo

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Resumen: En este ensayo, analizo la relación establecida entre el pueblo tikmũ'ũn/maxakali situado en la Tierra Indígena Aldeia Verde (municipio de Teófilo Otoni, Minas Gerais) y el pueblo espíritu denominado por esos indígenas *môgmôxop* (pueblo-espíritu-gavilán). Por medio de la traducción de sus cantos y mitos, y de la descripción de los momentos de intensidad de interacción entre humanos y espíritus, notamos un deseo cósmico de captura, seducción y actualización de una afinidad potencial entre humanos y espíritus. Los espíritus predadores gavilanes buscan fisuras en las relaciones con los humanos donde puedan encontrar aperturas para llegar a posibles 'presas-esposas'. La subjetividad instaurada entre espíritus gavilanes y los humanos señala tanto una estética perspectivista de la predación como un cuñadismo implícito. Tanto dicha estética como el cuñadismo se actualizan en la relación entre humanos y espíritus que se procesa por medio de sus bailes, cantos, cazas e intercambios.

Palabras clave: música indígena, perspectivismo amerindio, parentesco, tikmũ'ũn/maxakali, Brasil, siglo XXI.

Abstract: In this chapter, the relation between the Tikmũ'ũn/Maxakali people (who live in the the village Teófilo Otoni in the indigenous territory Aldeia Verde, Minas Gerais) and the spirit-people they call *môgmôxop* (people-spirit-hawk) will be analyzed, based on ethnographic accounts of corresponding performances. Translations of chants and myths as well as descriptions of ritual interaction between humans and spirits suggest a cosmic desire for capture and seduction, as well as the necessity of negotiating potential affinities between humans and spirits – for in their relations with humans, the predatory hawk-spirits seek out and try to enter fissures in order to obtain potential 'preys-wives'. The subjectivity established among the spirits-hawks and humans mark both a perspectivist aesthetics of predation and an implicit brother-in-law relationship. These concepts are performed and maintained in related dances, chants, and the praxis of hunting and exchange.

Keywords: Amerindian music, Amerindian perspectivism, kinship, Tikmũ'ũn/Maxakali, Brazil, 21st century.

1 Traducción del texto: Luciana Santos Gonçalves; tradición del resumen: Marcelo Eduardo Braga Jordana.

Introducción

Predación, parentesco y perspectivismo son temas que se articulan en discusiones teóricas elaboradas sobre varios pueblos indígenas de las Tierras Bajas de América del Sur (TBAS) (Viveiros de Castro 1993, 2002). Próximos de aquello que Lévi-Strauss (2000) denominó ‘metafísica de la predación’, algunos de esos pueblos viven en el flujo de su cosmopraxis, una dinámica de predación trans-específica, en la que se vincula un “deseo cósmico de producir [...] parentesco” (Fausto 2002: 11).

En el universo de la caza, las afecciones amerindias de experimentación corporales, técnicas y cósmicas con ‘una presa’, nos recuerda Sautchuk (2007: 129) citando Taylor (2000), “puede[n] ser por un lado considerada[s] un adversario (cuyo modelo es el afín), ya que la relación de predación es en cierta medida una relación de intercambio reversible en los términos de la guerra [...]”. Por otro lado, completa el autor, “la caza también es reversible (al nivel del individuo predado) y así el animal también puede ser visto como una mujer y la predación como una relación de seducción”. Además, Viveiros de Castro señala que aquello que nombró ‘perspectivismo amerindio’ parece ocurrir con más frecuencia sobre los grandes predadores del bosque y las presas principales de los humanos. Así, la “dimensión constitutiva de las inversiones perspectivas se refiere a los estatutos relativos y relacionados de predador y presa” (Viveiros de Castro 2002: 353).

En este ensayo pretendo presentar algunos pasajes etnográficos elaborados en un trabajo anterior (Campelo 2009) sobre la relación establecida entre uno de los pueblos tikmũ’ũn/maxakali –localizados en la región del Vale do Mucuri (MG)– y aquellos espíritus conocidos como espíritus águilas (*mõgmõxop*).² Los hablantes de la lengua maxakali, actualmente los diversos pueblos tikmũ’ũn, conocidos como maxakali, suman cerca de 1.600 personas, distribuidas en cuatro localidades en el extremo nordeste de Minas Gerais, que juntas ocupan 6.020 hectáreas. Según las informaciones de los tikmũ’ũn, sus antepasados vinieron de varias regiones (de los estados brasileiros de Minas Gerais y Bahia) y trajeron, cada uno, sus repertorios de cantos y ritos que hoy se realizan en las aldeas. Interlocutores tikmũ’ũn explican que esos ritos son realizados por diferentes pueblos espíritus traídos como aliados por sus antepasados.

2 Estas páginas son un resumen de mi tesis de maestría (Campelo 2009), que está basada en dos estancias en la Aldeia Verde Maxakali durante los meses de agosto y septiembre de 2008 y entre enero y agosto de 2009. Durante ese período, estuve en un primer momento acompañando el rito dedicado a lo que los interlocutores llaman ‘pueblo espíritu águila’ (*mõgmõxop*). En un segundo momento, pasé tardes escribiendo y traduciendo los cantos de ese rito. Los chamanes Mamei Maxakali y Totó Maxakali fueron los intérpretes de los cantos y los profesores Sueli Maxakali e Israel Maxakali, los traductores. Les agradezco inmensamente a mis interlocutores y a los tikmũ’ũn/maxakali por su generosa acogida. Le agradezco también a Rosângela de Tugny por invitarme a trabajar con esos pueblos y a la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (Capes) por la beca de maestría. Por último resta expresar que las interpretaciones y la forma como se presentan los datos en este ensayo son responsabilidad del autor.

Los pueblos espíritus son llamados *yāmīyxop*, *yāmīy* (espíritu) y *xop* (colectivizador). Son ellos: *tatakox* (espíritu-lagarta), *komayxop* (compadre-comadre), *kotkuphi*, *yāmīy* (espíritus-hombre), *yāmīyhex* (espíritus-mujer), *amaxux* (espíritu-tapir), *poòp* (espíritu-mono), *putuxop* (espíritu-papagayo), *mōgmōka* (águila) y *xūnīm* (espíritu-murciélago). La noción de espíritu para nuestros interlocutores tikmũ'ün está relacionada con una dimensión corporal. No estamos en el campo de la representación. No son personas que utilizan máscaras. Cuando vemos un cuerpo cantando en el patio de la aldea, nuestros interlocutores nos dicen “no es gente, es un espíritu”.

De esa forma, cuando los tikmũ'ün traducen el término *yāmīyxop* como ‘espíritu’, producen una traducción que deforma el concepto extranjero de ‘espíritu’ y subvierten ciertos dispositivos conceptuales (Viveiros de Castro 2009: 54). Así, la diferencia entre epistemología y ontología es crucial, ya que “while the former seeks to find ways to apply concepts that are already known to unfamiliar instances, the latter treats the unfamiliarity of those instances as an occasion to transform concepts, so as to give rise to new ones” (Henare, Holbraad & Wastel 2007: 18).

La traducción que los tikmũ'ün producen de *yāmīyxop* hace que ‘espíritu’ quiera, por lo tanto, significar otra cosa. No estamos en el campo de la representación. ‘Imágenes-cuerpo-verdad’, así ha definido el término el profesor João Bidé Maxakali. Seres que emprenden un viaje al mundo de los humanos con la intención de establecer intercambios y relaciones. De acuerdo con Tugny (2008: 61), “Cada uno [de los espíritus] consiste en una modalidad diferente de relación [y] de fuerzas afectivas [...] un dispositivo de transformación dotado de una *estética particular* [...]”.

Si en las relaciones entre humanos y espíritus tenemos ‘estéticas particulares’, la aproximación que Strathern (2006: 405) hace entre estética y forma parece interesante para pensar la calidad de esas relaciones tikmũ'ün. Para Strathern (2006: 284), en la Melanesia las personas personifican relaciones y tienen que ‘hacer surgir la forma’ de esas relaciones al “dotar objetos de valor con atributos y capacidades humanas”. Un cuerpo o una mente, “para estar en posición de extraer un efecto de otro, [...] debe manifestarse de forma concreta y específica [...] y eso solo se puede hacer por medio de una ‘estética apropiada’” (Strathern 2006: 284). Para el contexto tikmũ'ün, sugiero que los cantos e las interacciones corporales tornan las relaciones visibles. En la relación entre humanos y espíritus águilas, esos elementos apuntan a una ‘estética perspectivista de la predación’.

Por un lado, aquí hago un acercamiento a la idea de una ‘estética de la predación’ de Van Velthem (2000) para la iconografía wayana y, por otro lado, de una ‘estética perspectivista’ runa para sus conocimientos ecológicos (Kohn 2002). Con esto pretendo articular los temas de la predación, el parentesco y el perspectivismo amerindio con el contexto de producción de la seducción, de los sonidos y de la ‘palabra cantada’,

presentes en la relación entre los pueblos tikmũ'ün y el pueblo espíritu águila. Primeramente, abordo la narrativa de surgimiento de lo que los tikmũ'ün llaman 'pueblo espíritu águila' para entrar a continuación en pasajes más específicos del rito.

Del mito al rito

En abril de 2008, el chamán Mamei Maxakali relata el siguiente mito:

En un tiempo remoto, un héroe come la carne podrida del pájaro zabelê. Al ingerirla, entra en estado de embriaguez. Varios chamanes intentan curarlo, pero no son capaces. El héroe se sube al tejado de su casa y allí se queda toda la noche. Con la llegada del amanecer, un seductor entra en la casa del héroe buscando una aventura sexual con su esposa. La mujer intenta alejarlo pero termina cediendo. Terminada la relación sexual, el seductor deja la casa del héroe. A lo alto de su casa, el héroe se da cuenta de todo y canta: 'hay alguien que está manchando mi cama'. El seductor, que volvía a su casa, contesta: 'fue gente *puknōg* –no pariente'.

El héroe canta sin interrupción. Al llegar la mañana, el héroe se transforma en 'la gran águila'. Los parientes se amontonan para verla, que les canta: 'me voy con añoranza' y empieza a sobrevolar la aldea. Varios *puknōg* intentan atraparlo. Piden que el cuñado (*tōāyā*) vaya detrás del águila que se ha posado en una rama.

El héroe águila y su cuñado charlan. El cuñado lo agarra por la espinilla y lo lleva al medio del patio. Cuando el cuñado lo pone en el suelo, varios *puknōg* se reúnen y retiran todas sus plumas para hacerlo volver a tener cuerpo de gente, pero muere justo después.

Después de relatar el mito, el narrador comenta:

Del cuerpo del antepasado salieron todos los tipos de águilas. Sus cantos se llaman *mōgmōka* (espíritu águila). *Mōgmōka* viene a la *kuxex* y todos sus parientes lo siguen para hacer una fiesta. Las mujeres de la aldea les dan comida. Cuando acaba la comida, se van.

El comentario del narrador parece un prelude y síntesis del rito festivo en que *mōgmōka* regresa a la aldea. Su estancia en la aldea puede caracterizarse por tres momentos distintos. El primero en que los espíritus permanecen en el interior de la *kuxex* –una casa con entrada prohibida para las mujeres, con una apertura al exterior y vedada al interior de la aldea, ubicada en la extremidad opuesta a las casas domésticas y conocida como 'la casa de los espíritus'. En el segundo momento, los espíritus pasan a ocupar el patio de la aldea y en el tercero regresan a la *kuxex* con la intención de despedirse de los humanos. He tenido la oportunidad de presenciar tal rito festivo en la 'Tierra Indígena Aldeia Verde' en agosto de 2008 y enero de 2009. Procedo abajo a describir los momentos iniciales.

Fisuras... 10/08/2008

Son las siete de la noche. Los hombres se encuentran en la *kuxex*. El espíritu burlón es interrumpido por un grito estridente que viene del pantano. Uno de los hombres susurra: "ha llegado *mōgmōka*".

Entiendo entonces que aquel sonido eran los gritos de los espíritus águilas anunciando su llegada a la aldea. Se trata de un grito agudo y estridente que explota el límite de sus cuerdas vocales. Se sostiene el grito durante el tiempo máximo que el aliento les permite. Cuando el aliento de uno de los espíritus águilas está terminando, él desliza la nota que sostiene durante aproximadamente un minuto por medio de un glissando descendente. Antes de que uno de los espíritus termine su grito con ese movimiento descendente, un segundo espíritu gavián empieza a gritar como el anterior. Se turnan en el camino a la *kuxex*. Gritan buscando una fisura en el suelo o en los árboles, donde podría estar escondida alguna presa, tema que retomaré más adelante.

Vienen acompañados de sus esposas (*xokanitnāg*) y de una legión de otros espíritus. En cuanto los espíritus águilas terminan el griterío, un coro formado por una legión de espíritus buitres, monos, yacarés, irarás, pájaros carpinteros, erizos y una multiplicidad de pájaros canta en unísono *ÁÁÁ hó hó, dióóó*. Se suman a ese paisaje sonoro los silbatos de los espíritus tinamús, zabelês y monos, embelleciéndolo y completándolo. Los sonidos prenuncian el tiempo festivo que esos visitantes experimentarán mientras estén con sus anfitriones tikmũ'ün: expediciones de caza, noches de cantos, bailes envueltos en dadivosos banquetes.

Al oír esos sonidos, mujeres y niños caminan en dirección al patio. Aunque el primer encuentro sea con los hombres, las palabras iniciales de los espíritus se dirigen a la mujer que los invitó a pasar una temporada en la aldea. Una de las águilas se acerca al límite que separa la *kuxex* de su salida lateral en dirección al patio y entona el siguiente canto.

Mi tía-suegra, niños, mi tía suegra, niños.
Dense prisa, preparen algo y tráiganlo.

*xukux kakxop, xukux kakxop,
āpu mōyāy māmipa mip nū*

La esposa de aquél que invitó a las águilas contesta:

Ven a estar con nosotros,
Juntos comeremos una comida sencilla.

*ānūn kumanū ūyā
yūmū yāy pu hām kumuah nāg*

Después de entonar ese canto, los espíritus gaviánes pasan a cantar durante días en el interior de la *kuxex*. Sus principales interlocutoras son aquellas mujeres de la aldea llamadas *xukux* por los espíritus. Ese término de parentesco puede connotar tanto consanguinidad –cuando se refiere a los *xape xēè*, ‘parientes verdaderos’ como la madre de la madre y la madre del padre– como afinidad, al designar los *xape hāptox hā*, ‘parientes con distancia’ como la esposa del hermano de la madre y las suegras en potencial. Durante el tiempo en que los espíritus permanecen en la *kuxex*, sus cantos se dirigen a ellas. Sin embargo, la relación que esos espíritus anhelan alcanzar es con las hijas de las mujeres mencionadas.

Los cantos del erizo 13/08/2008

En determinada secuencia de cantos, los espíritus águilas hacen la transición de una relación con las *xukux* a una relación con las hijas de esas mujeres. Esa transición relacional también lo es desde el punto de vista espacial. Asumiendo la posición vicaria de los erizos (*õãyãm*) –por medio de los cantos– los espíritus águilas hacen el pasaje del interior de la *kuxex* al patio de la aldea.

Los cantos del erizo suman un total de 16 y tienen una estructura del tipo:

[vocalización introductoria - *māxap ax*] [canto - *kutex*] :: [vocalización central - *ũkoteyũm*] :: [canto - *kutex*] [vocalización final - *ũkax kuix*]}³

Puede sintetizarse de la siguiente manera:

{[X][A]::[X]::[A][Y]}

Abajo presento el primer canto de la secuencia, los demás siguen la misma estructura con micro variaciones en la parte [A]. Los cantos del erizo se entonan con voces muy graves y en ritmo lento. A continuación, hay una transcripción de la primera canción.

Ya áák hax yááák hax iiii aah [X]

õn yãm yãmũmõh iymet ãnanix
Yũm mamõh õõõ [A]

Ya áák hax yááák hax iiii aah [X]

õn yãm yãmũmõh iymet ãnanix
Yũm mamõh õõõ [A]

Hax yaaák hax iiaaaaah [Y]

Después de presentar la estructura y la forma de los cantos del erizo, procedo a describir su contenido semántico y su relación con el rito. En el canto presentado anteriormente, la parte [A] dice “vámonos, erizo, a la segunda casa, vámonos!” [canto 1]. Los cantos siguientes tienen una estructura semejante y hablan de un padre que llora al ver a su hijo muerto por una punta de flecha [canto 2] y siente que sus propias espinas perforan como flechas sus ojitos [canto 3]. Los cantos hablan todavía de un erizo que permanece avivado en su casa [canto 4] y que ve a lo alto de los árboles a una perezosa sujetando en la espalda a su cachorro [canto 5].⁴

3 *Māxap* = primero, con *ax* = sufijo de nominalización; *kutex* = canto; *ũkote* = medio *yũm* = situado; *ũkax* = voz; *kuix* = final.

4 Esa secuencia de cantos se puede encontrar descrita de forma más detallada en Campelo (2009: 57-58).

Esa secuencia de cantos se entona en el interior de la *kuxex*. Por otro lado, los siguientes cantos se entonan en el patio de la aldea. Antes de ir al patio de la aldea, los espíritus cantantes entonan nuevamente el canto 1. Ese canto se refiere a la ocupación de las dos casas por parte de los espíritus. En un primer momento, la primera casa es la *kuxex*, en un segundo momento, la segunda casa es el patio de la aldea.

Los cantos siguen presentando la perspectiva de los erizos: su relación con el propio cuerpo [cantos 7 y 8], el espacio [cantos 9 y 10], su capacidad de observar el espacio de la copa de los árboles y los colores de los pájaros [cantos 11 y 12]. En uno de esos cantos, los erizos escuchan los gritos de las águilas que los rodean y se aproximan [canto 13]. En el canto que sigue a ese, en un juego perspectivista, un erizo se ve muerto por águilas. El canto dice: “las águilas me han comido y se han posado” [canto 14].⁵

Durante esos cantos, las chicas jóvenes de la aldea salen de sus casas y forman un círculo alrededor de los espíritus cantantes y cantan una octava arriba. Ellas solo cantan las melodías sin las palabras de los cantos. En mi opinión, si son los espíritus los que cantan el punto de vista de los erizos, son ellas las que asumen el punto de vista de una agencia predadora. Los espíritus están rodeados de mujeres que cantan una octava arriba, sobreponiéndose a las voces y a los cuerpos de los espíritus. Al cantar una octava arriba, suenan como los gritos de las águilas mencionados en el canto 13.

A partir de entonces, ellas vuelven a sus casas y prácticamente ya no aparecen para interactuar y bailar con los espíritus águilas. Ellos, los espíritus águilas, pasan meses cantando en el patio de la aldea. La interacción con las mujeres solteras se intensifica cuando los espíritus águilas cazan con los hombres y les ofrecen carne a las mujeres. A continuación, describo algunos momentos finales del rito.

Acercamientos corporales 28/01/2009

Una gran cantidad de carne se encuentra en el interior de la *kuxex*, fruto de la caza que tuvo lugar en la tarde del día anterior. A las 10:30 dos espíritus águilas derraman la carne en el suelo del patio. Las mujeres la comparten. A continuación, los espíritus águilas salen de la *kuxex* y se transforman en pájaros que bailan en el patio.

El primero en salir de la *kuxex* es el *mĩmtupa* (espécimen no identificado que significa ‘palo que salta’). Ellos deambulan por el patio vocalizando “uuu uuu uuu uuuuu”. Al escuchar esos sonidos, las chicas van al encuentro de los *mĩmtupa*. Ellas se abrazan formando una especie de pared, que se transforma a lo largo de un círculo para encerrar a los *mĩmtupa* en su interior. Cerrado el círculo, los pájaros intentan saltar al exterior de la ‘emboscada’ que construyeron las chicas. Cuando se escapan, regresan a la *kuxex* (Figura 1).

5 Esa secuencia de cantos puede encontrarse de forma más detallada en Campelo (2009: 60-64).



Figura 1. Encuentro entre los *mĩmtupa* y las chicas (Alvarenga 2009: 136).



Figura 2. Encuentro entre los zorzales y las chicas (Alvarenga 2009: 136).

Después de que los *mĩmtupa* vuelven a la *kuxex*, sale una nube de águilas-espíritus-devenir-zorzal. Abrazados los unos a los otros, andan de costado, cantando todos en ritmo marcado y con voz grave. Ese movimiento atrae la atención de las chicas. Los espíritus caminan hacia ellas, que retroceden con un movimiento contrario al de los zorzales. Cuando ya no hay espacio para que las mujeres retrocedan, ellas andan en dirección a los espíritus. Cuando notan ese movimiento, las chicas atrapan sus piernas y los tiran al suelo. En cuanto se caen, los espíritus corren para la *kuxex*, huyendo de nuevas embestidas (Figura 2).

Hasta entonces todo ocurre como si las chicas fueran las predadoras de los espíritus por medio de sus ‘emboscadas’. Se trata de momentos en que la experimentación de esa situación de caza se entiende a la manera de un baile-sedución entre espíritus y chicas. La última etapa de esas interacciones parece, sin embargo, invertir las condiciones de presa y predadores.



Figura 3. Encuentro entre los opiliones y las chicas (Alvarenga 2009: 136).

Los espíritus águilas se reúnen en la *kuxex* y empiezan a convertirse en una multitud de arañas de piernas gigantes (*āmmōm*; opiliones). Con los cuerpos amarillos, entonan un canto con una voz muy grave y de ritmo muy marcado, empujando, simultáneamente las paredes del interior de la *kuxex* hacia atrás y hacia delante. Entretanto, *xokanitnāg* (esposa de *mōgmōka*, citada anteriormente) está en un rincón de la *kuxex*. Los opiliones se acercan a ella, forman un círculo constituido por una gran cantidad de ellos y la ponen en el centro de ese círculo y salen al patio cantando:

araña de piernas abiertas

di di di

esposa de *mōgmōka* vámonos

āmmōm xetnīx'

nīx nīx nīx

xokanitnāg yāgmūm

Al notar que la esposa de *mōgmōka* (*xokanitnāg*) se encuentra en el medio de los opiliones, algunas chicas los golpean y los empujan a fin de cavar una apertura en la pared que forman, intentando retirar de allá a *xokanitnāg*. Sin embargo, en cuanto ellas perforan dicha pared, de pronto los opiliones capturan una de las mujeres, y esas asumen así el lugar anteriormente ocupado por la *xokanitnāg*, a quien las mujeres habían retirado. Los opiliones caminan con ella por toda la extensión del patio, algunas mujeres intentan sacarla de allí. No obstante, nada de eso es suficiente para impedir que los opiliones arrastren a la joven mujer para la *kuxex* (Figura 3).

Consideraciones finales

Para exponer las consideraciones finales, retomaré algunos puntos relacionados con el mito y el rito de los espíritus gavilanes. Por lo que se expuso, tanto el mito como el rito están atravesados por el idioma de la predación, seducción y cuñadismo, y los sonidos y los cantos dan forma a esa estética relacional.

En el mito, la relación de seducción es anterior a la palabra cantada. El héroe del mito enuncia por medio de un canto, “hay alguien que está manchando mi cama”. Desde entonces, canta durante toda la noche y se convierte en águila. Una vez en esa condición, el cuñado lo captura por sus piernas y lo derrumba. Intentando traer el águila de regreso a su estado de humanidad, los humanos le arrancan las plumas, sin embargo, el mito atestigua que ese intento fracasa a medida en que culmina en la muerte del héroe y en la proliferación de nuevas especies de águilas. Es decir, una proliferación de puntos de vista, colores, estéticas y sonidos.

Además, el mito señala un momento en que las relaciones de parentesco se interponen tal como se experimentan en el tiempo actual. Términos como cuñado (*toāyā*) y no pariente (*puknōg*) aparecen en el mito de manera semejante a las formas actuales. Así, si el seductor y la palabra cantada producen una disyunción del estado de animalidad y humanidad del héroe, la relación con su cuñado apunta a una especie de afirmación de un punto de vista. El mito sugiere una situación en la que, aunque el héroe se haya convertido en águila, las relaciones con sus antiguos parientes permanecen. Lo que no permanece es su cuerpo y el punto de vista del humano, y eso crea una calidad específica de relación entre humanos y espíritus que se experimenta en el rito.

En los momentos iniciales del rito, hemos visto que los espíritus águilas ‘gritan en busca de fisuras’. Las exégesis de los tikmũ’ün enseñan que en aquél momento los espíritus águilas están en busca de fisuras donde puedan encontrar presas potenciales. Esas

fisuras pueden estar en el suelo, en las cáscaras de los árboles, entre troncos, hojas... *Môgmōka mîmkox xaha*.⁶ Pero están caminando hacia la *kuxex* y su apertura al exterior. Eso nos sugiere un juego perspectivista en que la *kuxex* es la fisura en que los espíritus águilas quieren entrar. De esa forma, todo nos lleva a pensar en que los humanos serían sus presas potenciales.

Justo después de entrar en la *kuxex*, los espíritus águilas entonan cantos en que se utiliza el término *xukux* para dirigirse a la mujer humana que en esa ocasión es la 'dueña del rito' y su anfitriona. El sentido del término *xukux* es íntimamente relacional, o sea, depende de la posición y de la relación entre los enunciadore. El término *xukux* puede significar para ego masculino tanto abuela, esposa del hermano de la madre como suegra potencial. Mi hipótesis es que en los cantos iniciales el espíritu águila evoca una relación de suegra potencial con las mujeres mayores de la aldea. Durante toda su estancia en la aldea el espíritu águila busca de alguna manera por medio de sus cantos seducir a las mujeres. Sin embargo, la relación que esos espíritus anhelan alcanzar es con las hijas de las *xukux*. De esa manera, a cada término de canto enunciado, los espíritus águilas, en voz de queja lamentan *xukux kanax xop noa āōg*, que algunos de mis interlocutores tradujeron como: "mis tías-suegras, sus hijas no quieren bailar".

El canto del erizo presentado anteriormente es el que hace el pasaje del interior de la *kuxex* al interior del patio de la aldea. Es el primer canto en que los espíritus águilas establecen una relación más cercana con las mujeres solteras de la aldea. Hemos visto que por medio del canto los sonidos agudos de las mujeres se mezclan a la imagen producida por la relación entre la presa y el predador establecida entre una escena de caza que implica águilas y erizos en que estos últimos se hallan cercados por las águilas que gritan. En la escena del rito, los espíritus águilas cantantes están rodeados de mujeres que cantan. A partir de ese momento, los espíritus águilas pasan por ininterrumpidas tardes y noches cantando en el patio de la aldea sin interactuar con las chicas solteras.

Las últimas escenas que intenté describir apuntan a una situación inversa. Aquí tenemos una intensidad de interacción entre los espíritus y las mujeres más jóvenes de la aldea. Por medio de la carne y de los bailes-seducción los cuerpos de los espíritus y de las mujeres se acercan e intentan establecer una relación de cuñadismo atravesada, todo el tiempo, por el idioma de la predación. Hemos visto que el grupo de espíritus araña llevaban consigo a *xokanitnāg*, que como fue dicho, asume la posición de esposa de *môgmōka*. La esposa funciona como una especie de emboscada que provocan los espíritus. En el intento de las mujeres de sacarla de allá, una de ellas es capturada y llevada al interior de la *kuxex* –vivienda de los espíritus. De esa forma, hay una especie de cuñadismo implícito y un intercambio establecido entre los humanos y los espíritus recordando

6 *Môgmōka* = águila, *mîmkox* (*mîm* = tronco *kox* = hendidura), *xaha* = en busca de.

en varios aspectos los encuentros entre clanes nambiquara que describió Lévi-Strauss (1943) incorporados por Viveiros de Castros (1993) en su discusión sobre el lugar de la afinidad potencial entre los pueblos indígenas de las tierras bajas de América del Sur.

Según lo expuesto, se advierte que la palabra cantada aparece como un agente comunicativo capaz de producir imágenes, afectos, afecciones, estéticas y transformaciones en el tiempo y en los cuerpos, tanto de los humanos como de los espíritus. Los cantos que se entonan durante el tiempo de estadía de los espíritus águilas en la aldea crean intensidades que culminan en la experimentación de una verdadera estética perspectivista de la predación. Dentro de esa perspectiva notamos que, por medio de la palabra cantada, de los movimientos corporales y de la caza, los espíritus águilas experimentan el punto de vista de sus presas y estas, en varios momentos, experimentan el punto de vista de sus predadores. Se crea entonces un juego sutil de seducción y transmutación de perspectivas, en la que espíritus y humanos se acercan y actualizan una relación eterna de cuñadismo.

Referencias bibliográficas

Alvarenga, Ana

2009 *Koxuk xop: imagem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Campelo, Douglas Ferreira Gadelha

2009 *Ritual e cosmologia maxakali: uma etnografia da relação entre os espíritos-gaviões e os humanos*. Tesis doctoral, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). <<http://www.fafich.ufmg.br/ppgan/arquivos/Douglas%20Ferreira%20Gadelha%20Campello.pdf>> (17.08.2015).

Fausto, Carlos

2002 Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana. Estudos de Antropologia Social* 8(2): 7-44. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0104-9313&lng=en&nrm=iso> (17.08.2015).

Henare, Amtria, Martin Holbraad & Sart Wastel

2007 Introduction: Thinking through things. En: Henare, Amtria, Martin Holbraad & Sart Wastel (eds.): *Thinking through things*. Nova Iorque: Routledge, 189-225.

Kohn, Eduardo O.

2002 *Natural engagements and ecological aesthetics among the Ávila Runa of Amazonian Ecuador*. Tesis de doctorado, University of Wisconsin. <<http://zoologia.puce.edu.ec/vertebrados/Recursos/publicaciones/Cientifica/Kohndissertation2002.pdf>> (17.08.2015).

Lévi-Strauss, Claude

1943 The social use of kinship terms among Brazilian Indians. *American Anthropologist* 45(3): 398-409. <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1943.45.3.02a00050/pdf>> (17.08.2015).

2000 Postface. *L'Homme* 154-155: 713-720. <<https://lhomme.revues.org/pdf/57>> (17.08.2015).

Sautchuk, Carlos Emanuel

- 2007 *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá)*. Tesis doctoral, Universidade de Brasília. <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1166/1/Tese_2007_CarlosEmanuelSautchuk.pdf> (17.08.2015).

Strathern, Marilyn

- 2006 *O gênero da Dádiva*. Campinas: Editora Unicamp.

Taylor, Anne-Christine

- 2000 Le sexe de la proie: représentations jivaro du lien de parenté. *L'Homme* 154-155: 309-334. <<https://lhomme.revues.org/pdf/35>> (17.08.2015).

Tugny, Rosângela Pereira de

- 2008 Um fio para o inmóxa: em torno de uma estética maxakali. *Nada* 11: 52-72.

Van Velthem, Lúcia Hussak

- 2000 *O belo é a fera: a estética da produção e da predação*. Lisboa: Assírio e Alvim Editores.

Viveiros de Castro, Eduardo

- 1993 Alguns aspectos da afinidade no dravidiano amazônico. En: Carneiro da Cunha, Manuela & Eduardo Viveiros de Castro (eds.): *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.
- 2002 Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. En: Viveiros de Castro, Eduardo: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- 2009 *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris: Presses universitaires de France.

La resonancia de la vida.

Anotaciones sobre la comprensión del espacio sonoro en una ceremonia de yajé en Colombia

Mónica Sofía Briceño Robles

Universidad Nacional de Colombia

Resumen: En este texto nos centramos en los espacios sonoros de las ceremonias de *yajé* guiadas por el taita Orlando Gaitán muy cerca de la capital colombiana. En el sistema de pensamiento en el que se inscriben estas ceremonias, lo sonoro (a través de la palabra hablada o cantada, de instrumentos musicales, del cuerpo y de la naturaleza) se considera una entidad espiritual que al materializarse se convierte en medio de comunicación, de conocimiento, de diagnóstico y de sanación de enfermedades físicas, emocionales y espirituales. A su vez, la escucha, como estado de percepción especial, se concibe como una experiencia que rebasa lo meramente auditivo. Esto es posible ya que lo sonoro y la escucha están integradas en una dimensión espiritual que sostiene un principio de reciprocidad entre los seres vivos y lo sonoro como entidad viva.

Palabras clave: música chamánica, espacio sonoro, yajé, Colombia, siglo XXI.

Abstract: In this paper we focus our attention on the sonorous spaces of *yagé* ceremonies led by taita Orlando Gaitán near the city of Bogotá, Colombia. In the system of thought in which these ceremonies are immersed, the sonorous (which flows through spoken word, chants, the sounds of musical instruments, the sounds of bodies and nature) is considered as an spiritual entity which, as it materializes transformed itself in a medium of communication, knowledge, diagnosis, and healing power of physical, emotional, and spiritual illnesses. Concurrently, the listening, as special state of perception, it is conceive as a vital experience that goes beyond the auditive faculties. This occurs since sonority and listening are both integrated in a spiritual realm that maintains a dynamics of reciprocity between living beings and this sonorous spiritual entity.

Keywords: shamanic music, sonic space, yagé, Colombia, 21st century.

Introducción

El propósito de este texto¹ es avanzar en la comprensión del sentido que adquiere el ‘espacio sonoro’ en unas prácticas ceremoniales cuyo eje es la bebida ritual del *yajé*.² Me enfocaré en la información obtenida en un estudio de caso sobre las ceremonias que guía el taita Orlando Gaitán, un taita mestizo pero de ascendencia indígena, que desde hace varios años desarrolla sus actividades en contextos urbanos y suburbanos colombianos. En la ciudad de Bogotá ofrece un servicio permanente de atención en medicina tradicional y en el Municipio de la Vega se ha consolidado su principal centro ceremonial: la maloca ‘Maya Kamurú Pirú Suanoga’ (Casa de Pensamiento Bonito Sol Naciente).

En las últimas décadas ha crecido notablemente la bibliografía sobre el uso de la música en los contextos que Luna (2011) denomina como ‘complejo *caapi*’.³ A pesar de todos estos aportes, en pocas ocasiones se ha dado importancia al estudio de lo que aquí hemos denominado ‘espacio sonoro’. Generalmente la palabra hablada, los cantos de los taitas y lo que genéricamente entendemos por música en occidente, unido a todos los aspectos más visibles y formales de una ceremonia, constituyen los focos de atención en dichos estudios.

Un buen punto de partida para la comprensión del espacio sonoro lo enuncia el antropólogo Llop i Bayo:

- 1 Resultado parcial de la investigación titulada *Las coordenadas del cielo. Músicas en las ceremonias de yajé del taita Orlando Gaitán* presentada como tesis de maestría en Antropología Social en la Universidad Nacional de Colombia –Sede Bogotá (2003)– y financiada por la Dirección de Investigación de la sede Bogotá (DIB). Agradezco la generosidad del taita Orlando Gaitán, a los profesores Roberto Pineda y Gonzalo Camacho por su guía, a los editores de este libro por sus acertados y pertinentes comentarios, y a Jaime Cortés, mi esposo, por sus observaciones, su paciencia y su compañía.
- 2 En el trabajo de campo surgió una diferencia sustancial entre ritual y ceremonia. Ritual se concibe como el estado de disposición y de entrega para alcanzar unos objetivos dados. Las ceremonias, en cambio, son los ‘pasos’ que permiten acercarse a los objetivos propuestos en el ritual, es decir, son momentos especiales de congregación en los que se realizan unas acciones para acceder a la dimensión espiritual. Esta forma de comprensión concuerda con algunos aspectos de la definición propuesta por Rappaport (2001) para quien los rituales están compuestos por una secuencia de actos que parecen designados por alguna divinidad, o por un ser fuera del yo. Aunque estas secuencias de actos no son inmutables, es importante la adherencia a la forma (la repetición, la regularidad, la estilización, el decoro y la meticulosidad).
- 3 Contexto definido por los diversos tipos de preparación de bebidas que tienen como base la planta *Banisteriopsis caapi* en combinación con otras plantas, por ejemplo, *yajé*, *ayahuasca*, ‘vegetal’ y ‘santo daime’ (Luna 2011: 3). La importancia de lo musical como un eje articulador de las ceremonias de *yajé* en los diversos contextos del complejo *caapi* se ha abordado especialmente para el contexto peruano y brasileño (Brabec de Mori 2002; 2003a; 2003b y 2009; Bellier 1986; Dobkin de Ríos 2006; Katz & Dobkin de Ríos 1971 y 1975; Labate & Araújo 2004; Labate & Pacheco 2009; Luna 1984). Para el caso colombiano el tema ha sido más bien ocasional. Un trabajo importante lo hace Garzón Chiriví (2004).

Propongo llamar espacio sonoro a todo el sistema de sonidos producidos por un grupo humano organizado, en sus actividades a lo largo del tiempo y del territorio por los que se mueve ese grupo. Este sistema sonoro estaría formado por sonidos de origen natural y social, estando relacionado no sólo con los modos de vida del grupo y con su visión del mundo, con su cultura, sino también con su modo de organizarse, así como con sus relaciones con el medio natural y con su nivel tecnológico (Llop i Bayo 1987: 70-71).

Esta definición permite abordar un escenario ceremonial en donde el sonido se concibe como resultado audible de un mundo inaudible e intangible. Para el taita Orlando todos los componentes del espacio sonoro son concebidos como ‘música’, una entidad viva que posee espíritu en sí misma, que se manifiesta a través de todas las formas de vida (tangibles e intangibles) y que puede percibirse no solamente a través del oído sino también por medio de múltiples métodos que de manera amplia llega a denominar como la ‘escucha’. ¿Cómo se llega a tal definición de la ‘música’ y de la ‘escucha’? Las líneas que siguen pretenden responder parcialmente a esta pregunta.

El pensamiento ancestral

Aunque el taita Orlando no es descendiente de los grupos indígenas ‘yajeceros’, ha sido reconocido y autorizado por autoridades tradicionales (cofanes, kamsás e ingas) y la UMIYAC (Unión de Médicos Indígenas Yageceros de la Amazonía Colombiana) para el uso ritual del *yajé* y de los conocimientos asociados a la bebida. A él se han unido líderes y sabedores de diversos grupos y alrededor de ellos se ha gestado una experiencia de aprendizaje de los conocimientos que tales comunidades promulgan tanto en los entornos más tradicionales (Amazonas y Putumayo) como en los urbanos (ciudades como Medellín y Bogotá).

Las prácticas del taita Orlando están inscritas dentro de lo que, tanto en el lenguaje común, como en el académico, se conoce de manera muy general como chamanismo (Narby & Huxley 2001). Empleo este término y sus derivados (chamán, música chamánica, cantos chamánicos) de acuerdo al contexto que lo entiende el taita Orlando en particular, pues no se aleja de las definiciones más generales: una forma de comprensión del universo y de todo lo que lo habita, tanto en sus dimensiones tangibles como intangibles. El taita Orlando en compañía de otros sabedores indígenas (entre ellos el cacique Víctor Martínez Taicom –uitoto muruy–, el abuelo Arturo Rodríguez –uitoto muinane– y el taita Juan Yaiguaje –siona) insistentemente denominan pensamiento ancestral a su forma particular de comprensión del universo. En este contexto el ‘pensamiento ancestral’ se define como:

[...] un sistema ordenado de pensamiento de vida dirigido y reglamentado por lo espiritual. El *Pensamiento ancestral* es entender, aprender y comprender la vida desde el lenguaje del sentir; es actuar desde la conciencia a través del espíritu con sabiduría y conocimiento (El Sendero de la Eternidad 2010: 43).

Aunque es posible entender este sistema de pensamiento desde la perspectiva racional, para llegar a una verdadera y profunda comprensión de su dimensión espiritual, los taitas y sabedores insisten en la necesidad de entrar en un estado de ritualización. Tal estado está mediado en la mayoría de las ocasiones por el empleo de sustancias derivadas de plantas a las que les atribuyen cualidades sagradas (en este caso *yajé*, *ambil* y *mambe*).

Es sobre este principio ritual que se desarrollan las ceremonias del taita Orlando en donde se combinan elementos de tradiciones muy diversas, desde el catolicismo y la medicina alopática occidental, hasta las consultas espirituales por medio del *yajé*, siempre bajo el ojo escrutador de las autoridades avaladas tradicionalmente. En este sentido, la ancestralidad no está definida por la antigüedad del sistema de pensamiento *per se*; tampoco se encontró interés en demostrar un linaje antiguo, a manera de genealogía. Lo ancestral aquí se refiere a una centralidad en la perspectiva espiritual para comprender la existencia, que se puede presentar a través de prácticas y conocimientos de diversas disciplinas, ideologías e incluso credos. Es por lo anterior que, aunque son evidentes muchos elementos de sincretismo, cabe preguntarse en qué medida se presentan y qué importancia se les da. Sin duda, a las prácticas indígenas se les asigna gran valor, como se ha evidenciado en una serie de entregas y autorizaciones. Por ejemplo, el taita Orlando está autorizado no solamente para dar *yajé* sino también para el uso del *ambil* (miel de tabaco) y del *mambe* (polvo de coca) por parte de abuelos uitotos.⁴

Esas convergencias que hemos mencionado tal vez no son más que posibles puntos en común con un pensamiento sustentado en un aprendizaje práctico y directo que involucra, de manera compleja, todos los sentidos del ser humano a manera de un todo que hace parte de la naturaleza. Es en ese sentido que el taita define su labor como hacer recordar diversas maneras de percepción. Usualmente menciona el ‘sentipensamiento’⁵ como la forma de percepción que evade la dicotomía sentimiento – razón. El desarrollo de ciertas habilidades chamánicas de percepción dentro del pensamiento ancestral, sería entonces, una manera singular de aprendizaje que involucra, desde una visión espiritual, aspectos que sobrepasan la diferenciación entre elementos biológicos y culturales, como lo plantea Ingold (2000). No es aquí el momento para desarrollar esta idea pero debe tenerse en cuenta a la hora de señalar la importancia del espacio sonoro como manifestación concreta y tangible de un todo intangible.

4 Información detallada sobre el *ambil* y el *mambe* en contextos uitotos se encuentra en Pineda (1986) y en Echeverri & Pereira (2005).

5 “[...] sentir antes de pensar. [...] Lo que sentimos y lo que pensamos se llevan al corazón para precisar allí el anhelo, el sentir y el deseo” (Sendero de la Eternidad 2010: 47).

Los momentos de las ceremonias de *yajé*

En la ilustración se presenta un esquema de síntesis de las ceremonias de *yajé* en el marco de los rituales semanales:

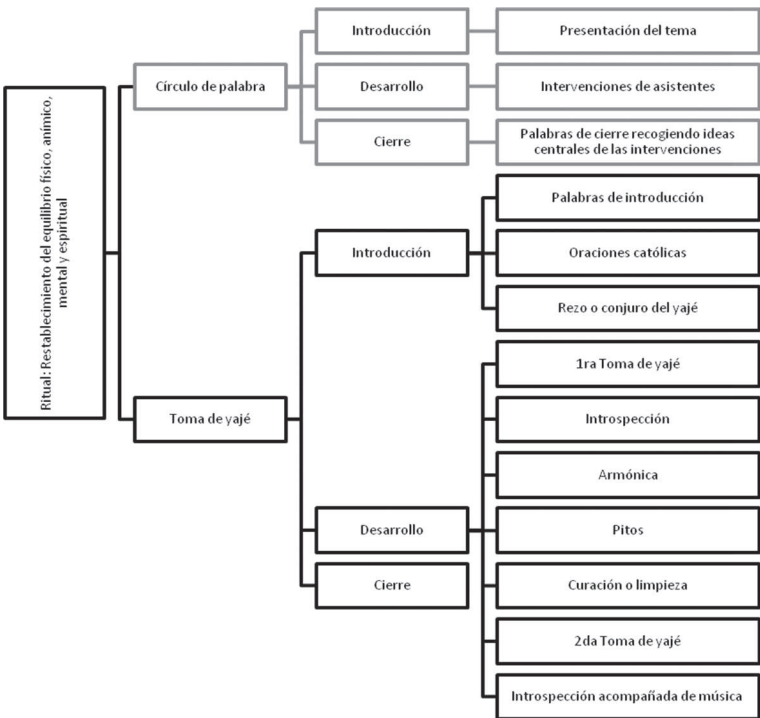


Figura 1. Estructura del ritual de sanación en la finca El Sol Naciente.

Como se puede observar, las ceremonias son encuentros altamente formalizados con momentos bien definidos. Al igual que lo observa Camacho para ceremonias en la Huasteca mexicana (Camacho 2010: 76), todos esos momentos están demarcados temporal y espacialmente a través de eventos sonoros. Especialmente en la ceremonia de *yajé*, desarrollada casi en su totalidad en la completa penumbra, la presencia de la música sirve de orientación a los asistentes para seguir las transiciones de un momento a otro y para moverse en el espacio. Aunque con alteraciones, este orden se ha establecido y se conserva al menos en los últimos años (2007-2012).

En términos generales, el ritual completo contiene dos ceremonias. La primera es el círculo de palabra mediado por el uso de *ambil* y *mambe* según la tradición uitoto. En

ella, el *taita* u otro sabedor invitado, presenta el tema que se va a abordar, que en ese contexto se conoce como ‘la palabra’. El tema enunciado se desarrolla a través de intervenciones de los asistentes y finalmente se cierra con la intervención de los abuelos y sabedores, que retoman lo que se ha dicho y comparten sus conocimientos a manera de consejo.

Sigue la ceremonia de *yajé*. En lo que hemos denominado ‘introducción’, el *taita* recuerda brevemente lo desarrollado en el círculo de palabra. A continuación se realizan algunas oraciones católicas (usualmente el Padre Nuestro) y luego el canto de conjuro del *yajé*, acompañado por el característico sonido de la *wayra* (hojas de *Olyra latifolia* amarradas a manera de abanico).

El ‘desarrollo’ comienza con la ingesta de la bebida. Continúa el mayor tiempo de esta sección: la introspección que permite la experiencia del *yajé* en silencio. Toma protagonismo el sonido de los animales, del fuego, de los autos de la carretera. En la madrugada, las reflexiones son acompañadas por la armónica del *taita*. Luego de la armónica sigue la intervención de los ‘pitos’, que convocan a una participación comunitaria y preparan el evento central de la ceremonia: la curación o limpieza, momento en que el *taita*, a través de cantos, usualmente acompañados con el movimiento de la *wayra*, adquiere protagonismo como mediador en el restablecimiento del equilibrio físico, mental, espiritual y emocional de los asistentes.

Posterior a la curación o limpieza, se hace un segundo llamado para tomar *yajé*. Después de la toma, las meditaciones individuales son acompañadas por música diversa que puede ser vocal o instrumental (generalmente música andina y, de acuerdo al perfil de los músicos involucrados en las ceremonias, también se puede escuchar reggae y bossa nova con letras alusivas al *yajé*). Al amanecer las personas salen de la maloca hacia las hamacas o carpas para descansar o buscan alimento.

El anterior recorrido por la estructura ceremonial nos presenta un extenso espacio sonoro. En él distinguimos sonidos demarcadores tanto en la labor del *taita* como en la experiencia ceremonial:

- los producidos a través de instrumentos musicales (tambores, armónicas, flautas de armónicos, guitarras, charangos),
- el de la *wayra*,
- la voz del *taita* (cantos chamánicos, conjuros, rezos, conversaciones, risas),
- los de animales,
- los de los asistentes (movimientos, respiración, llantos, sollozos, risas),
- todos los demás elementos de la naturaleza (viento, agua, lluvia, plantas, truenos).

El espacio sonoro se evidencia especialmente en los momentos de completa penumbra. El ‘aleteo’ de la *wayra*, las melodías instrumentales y los cantos del *taita* se convierten en referencia sonora de momentos muy particulares. Estos sonidos se perciben como un tejido

invisible cuyo propósito es poner en armonía, en una misma frecuencia de vibración o, mejor, en un mismo ‘sentipensamiento’, todo lo que está sucediendo en la ceremonia.

Así mismo, el ‘silencio’ emerge como un momento muy importante, necesario, no impuesto, colectivo y altamente valorado. No es un silencio concebido en términos absolutos, sino como medio de ritualización para disponerse a ‘escuchar’. Surge allí un rico espacio sonoro interno y externo; interno pues se ‘escuchan’ los pensamientos, los sentimientos, las emociones y su aguda manifestación corporal (llantos, risas, respiración, el aparato digestivo) y externo pues cada movimiento de cualquier elemento que se pone en una vibración (los asistentes, sus atuendos, sus collares, sus objetos; las plantas; la misma maloca; los animales) permite su audición al oído humano alimentando el tejido sonoro.

Todos estos sonidos cobran gran sentido como contenedores de mensajes a los que acude el taita para descifrar e incluso para realizar un diagnóstico de los asistentes como parte de un todo puesto de manifiesto en el espacio de la maloca y el territorio circundante. No se pasan por alto, sino que se integran a través de lo que el taita Orlando denomina la ‘escucha’.

La escucha: el ritmo y la ‘lectura’ del espacio sonoro

Cuando exploramos con más profundidad en la concepción de la práctica del taita, nos encontramos con dos elementos que se consideran constitutivos del espacio sonoro: el ‘pensamiento’ y la ‘energía’. Dichos aspectos están vinculados a la ‘altura’ y al ‘ritmo’ respectivamente.

El taita Orlando define el ritmo como ‘flujo de energía’ que se comprende como la fuerza que recrea la esencia de cada ser de acuerdo a su misión en el universo. El ritmo es común a las diferentes formas (físicas y no físicas) de existencia. Desde esta óptica, el ritmo está presente en todo: se puede ver, sentir y también escuchar en diversos niveles, desde el crecimiento de las plantas hasta el movimiento planetario y galáctico. Según esto, todo tiene ritmo y todo es rítmico. Por lo tanto, el ser humano, como parte de ese todo, se concibe como un conjunto de ritmos contenidos en los diversos sistemas que lo conforman. Lo que hace en su cotidianidad sea el resultado de la energía que se materializa a través del ritmo.⁶

6 Las nociones sobre el ritmo en los seres humanos son semejantes a las propuestas por Fraisse (1976): ‘ritmo biológico’, ‘ritmo motor’ y ‘ritmo artístico’. Los ritmos biológicos “afectan a todos los procesos vitales, de la célula al organismo [...] puede siempre describirse como un sistema oscilante en el cual se producen sucesos idénticos a intervalos de tiempo sensiblemente iguales” (1976: 17-18). Los ritmos motores pueden ser espontáneos o “sincronizados con estimulaciones sensoriales” y al igual que los ritmos biológicos se constituyen por movimientos idénticos a intervalos constantes. El concepto de ritmo en lo musical hace parte del ‘ritmo artístico’ de Fraisse. Para su definición podemos acudir a Whittall, quien nos recuerda que si bien éste ha sido un tema de amplia discusión, existe un consenso relativo en abordarlo como “[...] organization of musical events in time, however flexible in metre and tempo, irregular in accent, or free in durational values” (Whittall, s.f.).

Según el taita Orlando, así como la energía está en todos los seres y se manifiesta en un ritmo, las melodías son parte constitutiva de la existencia pues hacen parte del pensamiento. En el marco del ‘pensamiento ancestral’, el pensamiento se concibe como un hilo invisible que viaja a través de la energía; recorre todos los espacios recogiendo y plasmando memoria (información que queda grabada en el universo); y es tejido por la conciencia (el espejo en el que nos podemos ver, es decir, la contemplación que permite el acceso a esa memoria universal). Al igual que la energía, para el taita Orlando, el pensamiento, la memoria y la conciencia son comunes a todos los seres, un punto en común con lo que Viveiros de Castro y Descola han encontrado en el pensamiento indígena amazónico.⁷ Los hilos que el ‘sentipensamiento’ deja a su paso se interconectan entre sí conformando un tejido o una red. Dado que esos hilos se manifiestan gracias a la energía, no son estáticos, por el contrario, ondulan continuamente. Estas ondulaciones pueden ser más lentas o más rápidas, es decir, de ondas cortas o largas. De cualquier modo, de allí emanan finalmente los sonidos.

Al comprender el ritmo como flujo de energía y el pensamiento como hilos en constante ondulación que producen sonidos, el espacio sonoro, en su conjunto, se concibe como ‘música’. Dicho en otras palabras, el espacio sonoro está conformado por diversas músicas que pueden o no ser audibles y que son producidas por todas las formas de existencia. El espacio sonoro se erige así como un tejido musical cargado de mensajes por descifrar. Descifrarlos es parte de la tarea principal del taita. ¿Cómo lo hace? A través de la ‘escucha’.

En la práctica ceremonial que hemos abordado, escuchar es un concepto de gran importancia que abarca más que la percepción auditiva: se trata de una experiencia de resonancia que permite viajar en otro ser, reconocerlo, sentirlo y explorarlo. Así se define en *El Sendero de la Eternidad*:

La escucha es una disposición del ser, es una comunicación en la que se entienden y comprenden los gestos, las miradas, las exclamaciones, las actitudes; en la escucha se perciben todos los lenguajes (2010: 101).⁸

Escuchar no sólo involucra los oídos; se concibe como una experiencia ritual que permite ‘leer’ el espacio sonoro por medio de una alta sensibilidad del especialista ritual.

Un ejemplo de esta forma de escucha es el diagnóstico. Para su realización, el taita acude a lo auditivo (por ejemplo, la respiración y el latido cardíaco), la observación (el movimiento corporal), el olfato (al estrés, por ejemplo, emana un olor singular) y lo

7 “[...] el referencial común a todos los seres de la naturaleza no es el hombre en cuanto especie, sino la humanidad en cuanto condición” (Descola 1986: 120 en Viveiros de Castro 2003: 199).

8 Nos recuerda la afirmación de Gadamer cuando aborda la escucha y la comprensión: “uno está ahí para el otro y el otro para uno” (2005: 20).

táctil (a través la toma de pulsos en diversos puntos del cuerpo; pulsos que contienen información para conocer el estado de los órganos y sistemas —sanguíneo, nervioso y digestivo, entre otros— y aún más importante, determinar su correlación con el estado físico, anímico, emocional y espiritual). Las diferentes experiencias sensoriales son dirigidas a establecer una conexión con el paciente. Esa conexión a la que hacemos referencia es la ‘escucha’. Consiste en vincularse con los pensamientos del otro, sentir sus vibraciones y rastrear sus manifestaciones en el cuerpo. Es comprendida como un medio para entrar en contacto con la dimensión espiritual del ser sin restringirla a su dimensión puramente racional; es penetrar en una existencia a partir sus manifestaciones más sutiles.

Para el taita, solamente se puede llegar a la ‘escucha’ al ‘ritualizarse’, que no es otra cosa que disponer su ser para esa tarea. Esto implica vaciarse de emociones, sentimientos y pensamientos; brindarse como instrumento para que, como recipiente vacío, vibren en él las frecuencias que se convertirán en sonidos y acciones. Él mismo ha hecho el símil de concebirse como una flauta cuyos ductos deben estar vacíos para que la columna de aire pueda vibrar sin interferencias. Sólo así podrá escuchar para luego dar sentido a lo audible y lo inaudible e incluso servir de ‘voz’ para la materialización de esos sonidos (bien sea a través de su propia voz o de la de otros elementos sonoros). Esa resonancia, esa escucha, es lo que le permite ‘leer’, interpretar el espacio sonoro para realizar el diagnóstico, identificar las vibraciones de un individuo y entrar a procurar su sanación. Una vez que se encuentra en estado de ‘escucha’, se enlaza a la red de vibraciones y puede detectar en dónde está tanto el equilibrio como el desequilibrio de una persona. Con base en esa experiencia su tarea consiste en estabilizar la ondulación de esos hilos y así indicarle al ser cuáles son sus puntos de armonía, lo que el taita concibe como su felicidad, su cielo. Es por lo anterior que el taita se refiere a la música como ‘coordenadas del cielo’, porque a través de ella ‘se puede llegar a cualquier parte’, es la herramienta que permite restablecer armonía.

Esas ‘coordenadas del cielo’ se vuelven perceptibles en este plano de la existencia a través de los cantos vocales o instrumentales. Nos referimos al canto como un acto de enunciación, de entonación, del pensamiento y del sentir. Si definiéramos el canto solamente en términos sonoros, podríamos referirnos a él como la producción de sonidos organizados rítmicamente, a través de la voz o de cualquier otro instrumento musical, con un contenido textual latente o patente, conformado por oraciones, peticiones, narraciones y agradecimientos. En nuestro caso, hemos encontrado que el uso de los cantos reúne varios de los elementos encontrados por otros investigadores en otros contextos latinoamericanos: forma de contacto con el mundo espiritual, puerta de acceso a lo primordial, medio de enseñanza, de diagnóstico y de sanación (por ejemplo Bellier entre los mai huna (en Luna 1988: 282-283); Monteiro en el Santo Daime brasileiro (1988), y Garzón Chirivi entre los kamsá (2004). Como un núcleo, el canto es la forma en que

todos esos usos pueden ocurrir, ya sea uno a la vez o de manera simultánea, como es lo usual. Los cantos se conciben como conectores multi-espaciales y multi-temporales. Es por ello que consideramos apropiado denominar metafóricamente la experiencia del canto como ‘experiencia polifónica’, no en el sentido técnico musical sino en el hecho de la simultaneidad de elementos independientes que se tejen en un todo de manera coherente y que exceden tanto el registro sonoro como el visual.⁹

Hasta acá hemos podido reconocer las bases sobre las que el espacio sonoro se considera una red de sonidos audibles e inaudibles que surgen del pensamiento y de la energía. Esos hilos de pensamientos que ondulan nos señalan un aspecto relevante en la comprensión de la música en el marco de esta práctica ceremonial: “la música está viva, tiene un espíritu [y] tiene su mundo”, afirma el taita Orlando. La música es considerada como un ente, un espíritu que acude a su llamado y que se nutre cuando se pone en acción a través de la interpretación, de la composición o de la participación en un evento musical. Para el taita, tanto el hombre como la música forman parte de la naturaleza. Él se refiere entonces a una naturaleza integral. Como parte de un todo, la música no se aprende, forma parte del ser. Sin forma física, pero con espíritu y energía: la música tiene vida. Aunque es invisible su presencia se manifiesta a través de todos los seres que pueblan la tierra. Plantas, animales y seres humanos la contienen y la materializan. En este sentido, la música no es sólo una capacidad de los seres humanos. Los cantos de las aves, el sonido del agua, el murmullo del viento son manifestaciones diversas de la misma fuente.

Comentarios finales

La concepción del espacio sonoro como música y ésta a su vez como una entidad con vida, son concepciones importantes en el sistema de pensamiento que sustenta las prácticas ceremoniales del taita Orlando Gaitán. Por un lado, son conceptos en los que se basan el diagnóstico y las diversas formas de procurar sanación. Por otra parte, ejemplifican el sincretismo que subyace a las prácticas de *yajé* estudiadas.

Cada territorio manifiesta su espíritu de formas diversas y al mismo tiempo el espíritu de la música se manifiesta a través de los distintos seres constituyendo el espacio sonoro. El chamán ejercita la capacidad de resonar con la música de los territorios y de los seres que los pueblan. La música tiene el poder de la curación porque resuena en el otro y tiene el poder de la cohesión porque permite que resonemos junto con los otros.

9 En los términos que señalan Frobenius et al. (2001) citando a Arom (1991: 34, 38): “[...] un procedimiento que debe ser ‘multi-parte, simultáneo, hetero-rítmico y no paralelo’”. Los cantos son tratados con detenimiento en la tesis de maestría que ha servido como base para la realización de este documento (Briceño 2013).

Hemos transitado una importante perspectiva: el espacio sonoro concebido como música se comprende como portador de información. Puede cumplir múltiples propósitos en las ceremonias y fuera de ellas, por ejemplo, comunicación, narración, diagnóstico y sanación, invocación, rezo, entretenimiento, evocación.

Un espíritu se alimenta cuando se convoca y se reconoce su existencia. De la misma manera la música se nutre cuando la dejamos resonar. No sólo ella se alimenta, sino que también nos alimenta a nosotros. Encontramos allí una relación de reciprocidad, que ha sido abordada en trabajos como el de García López (2010) y el de Camacho (2010) a partir de los postulados de Mauss.¹⁰ En los citados trabajos se propone que la música es un medio al que acuden los seres humanos para entregar un don dentro de un sistema de intercambios tanto entre congéneres como con plantas, animales y espíritus dueños. Sin embargo, acá esas relaciones adquieren otro sentido, pues al asumir la música como una entidad viva, se recibe su energía y se entrega lo sonoro como una ofrenda para que su espíritu se fortalezca. La música le entrega ‘algo’ a los seres humanos (bienestar, salud, cohesión social, entretenimiento) y al materializarla a través del sonido la reconocemos y la alimentamos.

Referencias bibliográficas

Arom, Simha

- 1991 *African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology*. Cambridge/New York: Cambridge University Press; Paris: Maison des Sciences de l’Homme.

Bellier, Irene

- 1986 Los cantos mai huna del yajé (Amazonía peruana). *América Indígena* 46: 129-145.

Brabec de Mori, Bernd

- 2002 *Ikaro. Medizinische Gesänge im peruanischen Regenwald*. Tesis de maestría, Universität Wien. <<https://www.academia.edu/7645184>> (18.08.2015).
- 2003a *Cantando el mundo: una exploración sobre las funciones de la música en las sesiones del ayawaska en la étnia shipibo-konibo*. Manuscrito. <<http://homepage.univie.ac.at/evelyne.puchegger-ebner/files/Publikationen%20Bernd/2003-11-cantando+el+mundo.pdf>> (18.08.2015).
- 2003b ‘Sinchiruna mírko’. Un canto medicinal del ayahuasca en la Amazonía peruana. *Amazonía Peruana* 14(28-29): 147-187. <<https://www.academia.edu/5327304>> (18.08.2015).
- 2009 Words can doom. Songs may heal: Ethnomusicological and indigenous explanations of song-induced transformative processes in western Amazonia. *Curare. Journal of Medical Anthropology* 31(2-3): 123-144. <<https://www.academia.edu/5327306>> (18.08.2015).

10 Recordemos que el estudio de Mauss (2009) se centra en las relaciones de intercambio, que caracteriza como esenciales para la cohesión social. Voluntario en apariencia, al sistema de prestaciones sociales subyacen obligaciones e incluso intereses, no solo materiales o económicos. Dar, recibir y devolver son acciones que tejen una compleja trama de relaciones sociales, económicas, psicológicas y religiosas, entre otras.

- Briceño Robles, Mónica Sofía
2013 *Las coordenadas del cielo. Músicas en las ceremonias de yajé del taita Orlando Gaitán*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. <<http://www.bdigital.unal.edu.co/45136/1/52815100.2014.pdf>> (18.08.2015).
- Camacho, Gonzalo
2010 Dones devueltos: música y comida ritual en la Huasteca. *Itinerarios* 12:65-79. <http://iberystyka.uw.edu.pl/pdf/Itinerarios/vol-12/2010-12_04_Camacho-Diaz.pdf> (18.08.2015).
- Descola, Philippe
1986 *La nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- Dobkin de Rios, Marlene
2006 The role of music in healing with hallucinogens. En: Aldrige, David & Jörg Fachner (eds.): *Music and altered states: Consciousness, transcendence, therapy and addictions*. Philadelphia: Jessica Kingsley, 97-100.
- Echeverri, Juan Álvaro & Edmundo Pereira
2005 'Mambear coca não é pintar a boca de verde': notas sobre a origem e o uso ritual da coca amazônica. En: Labate, Beatriz & Sandra Goulart (eds.): *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado de Letras, 117-185.
- Fraisse, Paul
1976 *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata.
- Frobenius, Wolf, Peter Cooke, Caroline Bithell & Izaly Zemtsovskiy
2001 Polyphony. En: Sadie, Stanley (ed.): *The new Grove dictionary of music and musicians. Online edition*. London: Oxford University Press.
- Gadamer, Hans-Georg
2005 Lenguaje y música. Escuchar y comprender. En: Schröder, Gerhart & Helga Breuninger (eds.): *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. México, D.F./Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 13-24.
- García López, Marcela
2010 *Sonidos del rafue: articulación de una comunidad uitoto del Amazonas colombiano a través de la música*. Tesis de maestría, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Garzón Chirivi, Omar Alberto
2004 *Rezar, soplar, cantar. Etnografía de una lengua ritual*. Quito: Abya Yala.
- Ingold, Tim
2000 *The perception of the environment: Essays in livelihood, dwelling, and skill*. London/New York: Routledge.
- Katz, Fred & Marlene Dobkin de Rios
1971 Hallucinogenic music: An analysis of the role of whistling in Peruvian ayahuasca healing sessions. *The Journal of American Folklore* 84(333): 320-327.
1975 Some relationships between music and hallucinogenic ritual: The 'jungle gym' in consciousness. *Ethos* 3(1): 64-76. <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/eth.1975.3.1.02a00040/pdf>> (18.08.2015).

- Labate, Beatriz & Gustavo Pacheco
2009 *Música brasileira de ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras.
- Labate, Beatriz & Wladimir S. Araújo
2004² *O uso ritual da ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras.
- Llop i Bayo, Francesc
1987 Paisajes sonoros, espacio sonoro. *Revista de Folklore* 80: 70-72. <<http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf080.pdf>> (18.08.2015).
- Luna, Luis Eduardo
1984 The concept of plants as teachers among four mestizo shamans of Iquitos, northeastern Peru. *The Journal of Ethnopharmacology* 11: 135-156.
1988 Relatoria de la mesa 'Chamanismo y utilización de plantas del género Banisteriopsis más aditivos'. En: Reichel-Dolmatoff, Gerardo (ed.): *Rituales y fiestas de las Américas. Memorias del 45. Congreso Internacional de Americanistas*. Bogotá: Uniandes, 280-285.
2011 Indigenous and mestizo use of ayahuasca. An overview. En: Guimarães dos Santos, Rafael (ed.): *The ethnopharmacology of ayahuasca*. Kerala: Transworld Research Network, 1-21.
- Mauss, Marcel
2009 [1925] *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Conocimiento, 3063. Buenos Aires/Madrid: Katz.
- Monteiro, Clodomir
1988 Culto del Santo Daime: chamanismo rural – urbano en Acre. En: Reichel-Dolmatoff, Gerardo (ed.): *Rituales y fiestas de las Américas. Memorias del 45. Congreso Internacional de Americanistas*. Bogotá: Uniandes, 286-300. Narby, Jeremy & Francis Huxley
2001 *Shamans through time: 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson.
- Olsen, Dale A. & Daniel. E. Sheehy (eds.)
1998 *The Garland encyclopedia of world music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York/London: Garland.
- Pineda Camacho, Roberto
1986 Etnografía del mambadero: espacio de la coca. *Texto y contexto* 9: 113-127.
- Rappaport, Roy
2001 *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press.
- Sendero de la Eternidad
2010 *El sendero de la eternidad*. Bogotá: Fundación Carare.
- Viveiros de Castro, Eduardo
2003 Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En: Chaparro Amaya, Adolfo & Christian Schumacher (eds.): *Racionalidad y discurso mítico*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH)/Centro Editorial Universidad del Rosario.
- Whittall, Arnold.
s.f. Rhythm. En: *The Oxford companion to music*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

Discurso ritual, musicalidad e ideologías comunicativas en la Amazonía

Jonathan D. Hill

Department of Anthropology, Southern Illinois University, EE.UU.

Resumen: En este ensayo se proporcionan generalizaciones comparativas sobre temas comunes que están presentes, en diverso grado, en los géneros del discurso ritual de la Amazonía. Son también exploradas las actuaciones colectivas de instrumentos de viento rituales debido a que los límites entre la música instrumental y los géneros vocales son altamente porosos y a que la música de los instrumentos de viento es a menudo comprendida localmente como una forma de 'discurso' o de 'voz'. En el desarrollo de este modelo comparativo de los géneros del discurso ritualmente potentes en la Amazonía, se prestará especial atención a seis dimensiones de las *performances* rituales: 1) los orígenes míticos, 2) la opacidad, 3) la musicalidad, 4) la historicidad, 5) la amplificación a través de las interpretaciones instrumentales colectivas y 6) las estructuras verbales y/o musicales quiásticas. Breves ejemplos de géneros de habla ritual del centro de Brasil, Guyana y las tierras bajas orientales del Perú se utilizarán para ilustrar el modelo general. Concluyo que los modelos anteriores de géneros del discurso poderoso-ritual en la Amazonía no han logrado apreciar la integración de la musicalidad con la lexicalidad.

Palabras clave: performance ritual, musicalidad, ideología comunicativa, Amazonia, siglos XX-XXI.

Abstract: This essay provides comparative generalizations about common themes that are present to varying degrees in genres of ritual discourse across Amazonia. Collective performances of ritual wind instruments are also explored, since the boundaries between instrumental music and genres of vocal singing are highly porous and the music of wind instruments is often understood locally as a form of 'discourse' or 'voices.' In developing this comparative model of ritually powerful discourse genres in Amazonia, special attention will be devoted to six dimensions of ritual performance: 1) mythic origins, 2) opacity, 3) musicality, 4) historicity, 5) amplification through collective instrumental interpretations, and 6) chiasmic verbal and/or musical structures. Brief examples of ritual speech genres from Central Brazil, Guyana, and the eastern lowlands of Peru are used to illustrate the general model. I conclude by noting that previous models of ritually powerful speech genres in Amazonia have largely failed to appreciate the importance of the integration of musicality and lexicality.

Keywords: ritual performance, musicality, ideology of communication, Amazon, 20th-21st centuries.

Este ensayo se centra en las complejas relaciones que se manifiestan entre la musicalidad y la lexicalidad en los géneros de discurso ritualmente potentes de las comunidades indígenas de las tierras bajas de Sudamérica. Mi aproximación al tema de los discursos ritualmente potentes está fuertemente abonada por muchos años de estudio de un género (*malikái*) que se lleva a cabo únicamente por los especialistas de los wakuénai –grupo de habla arawak del Alto Río Negro, extremo sur de Venezuela–, conocidos como ‘guardianes’ o ‘dueños’ de *malikái*. A partir de experiencias de primera mano en el registro y análisis del *malikái*, voy a hacer algunas generalizaciones comparativas sobre temas comunes que están presentes en diverso grado en los géneros del discurso ritual en toda la Amazonía. Estas comparaciones también incluyen las *performances* colectivas de instrumentos musicales –arcos musicales, violines, flautas, trompetas y clarinetes– que aparecen en los rituales y las ceremonias. En los wakuénai, así como también en otras comunidades indígenas de la Amazonía, las canciones y los cánticos¹ ritualmente potentes están a menudo asociadas de manera estrecha con la ejecución colectiva de instrumentos musicales. Los sonidos de estos instrumentos se entienden con frecuencia como las ‘voces’ de los espíritus míticos. En el desarrollo de este modelo comparativo del discurso ritualmente potente, centro la atención principalmente en seis características de la *performance* ritual: 1) los orígenes míticos, 2) la opacidad o falta de inteligibilidad, 3), la musicalidad, 4) la historicidad, 5) la amplificación a través de interpretaciones instrumentales colectivas y 6) las estructuras verbales y/o musicales quiásticas. Breves ejemplos de cantos rituales y cánticos sagrados, de Venezuela, Brasil central, Guyana y las tierras bajas del este de Perú, apoyan el modelo general. Es en la exploración de los detalles de estas conversaciones rituales multidimensionales entre humanos y no-humanos y entre voces verbales e instrumentales que son discernibles las particularidades de las ideologías comunicativas² amazónicas.

Un modelo comparativo del discurso ritual en la Amazonia nativa

A pesar de que las seis características generales mencionadas están presentes, en mayor o menor grado, en los géneros del discurso ritual de toda el área de las tierras bajas de América del Sur, es importante tener en cuenta que existen grandes variaciones en

1 En este artículo el término ‘canción’ –*song*– se diferencia del de ‘cántico’ –*chant*. El *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* define el término ‘canción’ como una “composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música” y ‘cántico’ como “cada una de las composiciones poéticas de los libros sagrados y los litúrgicos en que sublime o arrebatadamente se dan gracias o tributan alabanzas a Dios” (<<http://lema.rae.es/drae/>> 19.06.2013).

2 En este ensayo el término ‘ideología comunicativa’ se refiere a las “señales implícitas y explícitas sobre el lenguaje en uso” (Woolard 1998: 4). Estas prácticas incluyen comentarios explícitos acerca de los significados de los términos del lenguaje; hábitos comunicativos tácitos que confieren poderes diferenciales y significados implícitos a los géneros discursivos.

las formas específicas en que los géneros del discurso ritual y el conocimiento cultural asociado a ellos se distribuyen y se transmiten socialmente. En algunos casos, como el del género *anen* del canto mágico del pueblo aguaruna (Brown 1985), un dueño individual enseña privadamente su canción a otra persona, a veces a cambio de un pago material. Entre los aguaruna parece que todos los hombres y mujeres adultos tienen sus propios repertorios de canciones mágicas. Un modelo más jerárquico de distribución se encuentra en las comunidades tupi-guaraní de Brasil y Paraguay, donde la posesión de las ‘palabras bonitas’ (*ayvu pora*) se distribuye en una jerarquía social que va de más a menos potencia. Entre los apapocuva-guaraní, por ejemplo, Nimuendajú (1978) encontró que los individuos eran clasificados en una jerarquía ritual de cuatro niveles: 1) los niños y unos pocos adultos que no tenían canto; 2) la mayoría de los hombres adultos y las mujeres que tenían uno o dos cantos y que podían potencialmente ir acompañados de danzas colectivas, 3) los chamanes hombres y mujeres que tenían numerosos cantos y que podían utilizar esos poderes para curar enfermedades y otros fines y 4) los hombres de alto rango que eran grandes chamanes capaces de liderar la ceremonia más sagrada, o *nimongarai* –ritual de iniciación masculina– (ver Clastres 1995). Por último, en el extremo opuesto del espectro de los aguaruna, encontramos comunidades tales como la de los wakuénai, donde las canciones y los cánticos *malikái* son realizados y comprendidos sólo por los especialistas conocidos como *malikái limínali*. Hasta donde se sabe, el *malikái* es una expresión exclusiva y de alta jerarquía entre los géneros del discurso ritual en la Amazonía contemporánea y, en muchos aspectos, es más parecido a los cánticos de los caciques kuna (Sherzer 1983) que a los géneros de habla ritual practicados en las tierras bajas del resto de Sudamérica. Es importante tener en cuenta estas variaciones a pesar de que todos los casos comparten muchas características generales.

La misma advertencia se aplica a las seis características generales del discurso ritual que se tratará en las páginas siguientes. Ninguna de estas características se encuentra en todas las sociedades indígenas de la Amazonía, ni hay una forma homóloga en la cual cada una de ellas se exprese a nivel local. Afirmar, por ejemplo, que un origen en el espacio-tiempo mítico es una característica común de los géneros discursivos del ritual en Amazonía no excluye la posibilidad de que existan algunas comunidades en las cuales no se dé esa situación. Tampoco quiere decir que las relaciones intertextuales entre el discurso ritual y las narrativas sobre el pasado mítico son siempre tan directas y sencillas, como sucede entre los wakuénai; para quienes las narraciones sagradas sobre el ciclo de vida del ser humano primordial, cuya voz musicalmente abrió el mundo y creó las especies y los objetos de la naturaleza, se entienden como un prototipo conceptual de las *performances* rituales del *malikái* (Hill 1993, 2009). Mi intención al afirmar que los orígenes míticos son un tema común en la Amazonía, no es más que señalar la importancia que tienen los géneros discursivos ritualmente potentes como una forma de acceder

y controlar los poderes creativos y destructivos de los seres míticos e indicar que tales vínculos intertextuales entre los géneros rituales y narrativos se encuentran en lugares geográficos muy distantes entre sí y entre comunidades que no están lingüísticamente relacionadas. Por otra parte, es muy probable que los investigadores que trabajan en las comunidades para las que aún no se han efectuado estudios en profundidad sobre estos vínculos intertextuales y los géneros discursivos, puedan aportar nuevos estudios de caso que amplíen nuestra comprensión de las interrelaciones variables que se manifiestan entre los géneros discursivos rituales y las prácticas narrativas de la Amazonía.

Los orígenes míticos

Tal vez la característica más ubicua de los géneros del discurso ritual en las tierras bajas de América del Sur sea el hecho de que se crea que se originaron en los tiempos míticos, o en un espacio-tiempo pre-cultural, anterior a las diferencias existentes entre los seres humanos y los no-humanos, entre los machos y las hembras, y entre los vivos y los muertos. El poder y la eficacia de los géneros del discurso ritual son vistos como directamente relacionados con sus orígenes míticos, ya que es a través de estos géneros que los seres humanos vivos tienen acceso a los poderes creativos y destructivos del amorfo e indiferenciado espacio-tiempo primordial de los orígenes míticos.³ Una de las expresiones más claras de las relaciones íntimas que se manifiestan entre la interpretación musical y los orígenes míticos proviene de los canelos quechua de la Amazonía de Ecuador. Al respecto Whitten & Whitten expresan:

Through music, humans are most closely conjoined with the spirit world, for musical performance, and even silent thoughts about melody and rhythm, are believed to evoke and transmit complex concepts from *unai* (Mythic Time-Space) and from *callarirucuguna* (Beginning Time-Places). Music itself, it is thought, comes from the spirit world and passes through creative humans to transmit complex thoughts and feelings to other humans, and from humans to spirits (1988: 22).

Además, los orígenes míticos de los géneros discursivos rituales a menudo se entienden como momentos clave en la creación de un mundo social y culturalmente diferenciado, y plenamente humano.

Existen varios ejemplos claros que ilustran cómo los géneros discursivos rituales se originaron en los tiempos míticos y transformaron el mundo primordial de los seres animales-humanos en un mundo específicamente humano. Entre los wakuénai del Alto Rio

3 Ejemplos etnográficos de cómo la interpretación musical permite a los pueblos indígenas amazónicos entrar en una relación privilegiada con el reino de los seres míticos potentes, pueden encontrarse en Basso (1985) sobre los kalapalo de Brasil central, en Brown (1985) sobre los aguaruna del centro-norte de Perú, en Brabec de Mori (2013) sobre los shipibo en el este de Perú, en Whitten & Whitten (1988) sobre los canelos quechua y en Hill (1993) sobre los wakuénai de Venezuela.

Negro, los discursos míticos relatan cómo la adquisición de las canciones ceremoniales y la música instrumental sirvió como primer paso en la transformación de un espacio-tiempo mítico primordial caracterizado por la presencia de hechos violentos entre los animales-humanos en un mundo social reciente, diferenciado culturalmente, en el que los seres proto-humanos aprendieron a pedir comida y bebida a otros afines (Hill 2009). Otro ejemplo de cómo la adquisición de los géneros musicales ceremoniales y rituales transformó el indiferenciado *primordium* mítico en mundos sociales plenamente humanos, es el estudio de Smith (1984) sobre cómo el género yanesha de canciones sagradas, llamado *coshamñats*, causó una gran transformación en el desarrollo de las relaciones sociales mediante la introducción de la noción de reciprocidad. Entre los guaraníes de Brasil, la música y la danza ceremonial y ritual se originó con los espíritus de los ancestros míticos como una forma de garantizar la supervivencia de los mundos sociales de las personas y como una vía que permitió a los seres humanos vivos tener experiencias directas de sus antepasados míticos (Oliveira Montardo 2009).

La opacidad y la falta de inteligibilidad

Los discursos rituales son considerados con frecuencia como opacos o ininteligibles para los no especialistas o para las personas que no son 'dueñas' de discursos específicos. Entre los wakuénai de Venezuela, por ejemplo, las formas verbales utilizadas en las canciones y los cánticos ritualmente potentes (*malikái*) se consideran totalmente ininteligibles para los no especialistas, y el grado de falta de inteligibilidad parece estar socialmente motivado como una forma de expresar deferencia hacia el poder de los especialistas.⁴ En los cantos mágicos (*anen*) de los aguaruna (Brown 1985), la opacidad y la falta de inteligibilidad se pueden generar mediante el uso de formas verbales especiales, el uso de palabras esotéricas, arcaicas o importadas de otros idiomas.

Musicalidad

A pesar de que las dimensiones verbales, la preocupación por una réplica exacta, la memorización y el ideal de transmisión perfecta de las formas verbales son de vital importancia, esta 'fijación' de las formas verbales se lleva a cabo a través de diversos grados de musicalidad, o por la musicalización.

El término 'musicalización' se entiende en dos sentidos diferentes. En un sentido más estricto, el término se refiere a las formas dinámicas en las que la musicalidad de los actos de habla ritual se utilizan para transponer las categorías relativamente estáticas del ser mítico construidas a través de la nomenclatura verbal de los espíritus dentro de un

4 Ver el reporte de Sherzer (1983) sobre los 'cantos de caciques' entre los kuna de Panama para un ejemplo de cómo la ininteligibilidad puede estar directamente relacionada con el poder social de la comunicación ritual.

campo en expansión de los sonidos musicales (Hill 1993). En un sentido más amplio, la musicalización se refiere a la producción de sonidos musicales como una forma de socializar las relaciones con los afines, seres no-humanos, y con distintas categorías de ‘otros’; se trata de un proceso que es quizás mejor entendido como la creación de un espacio social naturalizado en el que las interacciones humanas están densamente entrelazadas con los sonidos y con los comportamientos de los peces y otras especies animales no-humanas (Hill 1994, 2013).

En algunos casos, como el de las oraciones, los himnos y los versos de memoria *aleluya* entre los makuxi y kapon de Guyana (Staats 2009), los diversos géneros del discurso ritual hacen uso de diferentes registros: oraciones, canciones (himnos) y cánticos. Alternativamente, un único género complejo del lenguaje ritual (por ejemplo, el *malikái* entre los wakuénai de Venezuela) puede abarcar un espectro entero de los registros más o menos musicales vocales mediante diferentes subgéneros, dentro de un único subgénero, dentro de una única *performance*, o aún dentro de una única frase. Las fuentes etnográficas no siempre son claras con respecto a los diferentes grados de musicalidad de los géneros del discurso ritual. Por ejemplo, no está claro si el género *ayvu pora* –‘palabras bonitas’–, realizado entre los tupí-guaraníes de Brasil y Paraguay (Clastres 1995), está compuesto por canciones, cánticos, oraciones o por alguna combinación de los tres registros.

Historicidad

A pesar de que en el discurso ritual a menudo se busca la transmisión exacta de las formas verbales a través de las generaciones, éste también está profundamente relacionado con las interpretaciones locales de los cambios históricos y de la temporalidad. Por ejemplo, los movimientos verbales y musicales en el *malikái* cantado para los rituales de iniciación masculina y femenina entre los wakuénai, pueden interpretarse como una forma indígena de entender la apertura del mundo cerrado del pasado mítico y entrar en un mundo históricamente desarrollado y compuesto por relaciones comerciales, matrimoniales y de alianza entre una pluralidad de comunidades locales (Hill 1993, 2009, 2011). Otro sorprendente ejemplo es el género de actuaciones *aleluya*, llamado versículos de memoria (*maiyyin*) entre los kapon, en el que el intérprete debe reconocer al profeta original que compuso el verso en los sueños, así como la genealogía posterior de profetas quienes aprendieron el verso y cómo éste atravesó límites sociales y lingüísticos y, eventualmente, construyó su camino hacia la *performance* actual (Hill & Staats 2002; Staats 2003, 2009).

La superposición y la amplificación en los géneros relacionados con la música instrumental

Las complejas interrelaciones que se manifiestan entre los géneros vocales de representación ritual y la música instrumental son dimensiones centrales de la comunicación ritual en la Amazonía. Uno de los ejemplos más claros es el del género *anen* de los awajún (o aguaruna) peruanos; se trata de potentes canciones mágicas originadas en los tiempos míticos que hacen uso de vocabularios especializados y que están muy bien guardadas por sus propietarios individuales. Un arco musical de una sola cuerda (*tumag*) y un violín de dos cuerdas (*kitag*) se utilizan para interpretar las canciones mágicas *anen* (Treichler & Narby 2009). Entre los wakuénai de Venezuela, las flautas sagradas, llamadas *molitu*, se utilizan para transmitir mensajes ‘verbales’ entre los hombres y las mujeres en los rituales y ceremonias sagradas (Hill 2011). En estos contextos, los hombres ‘conversan’ con las mujeres tocando las flautas *molitu*; las mujeres, que están aisladas dentro de una casa especial, pueden escuchar a los hombres tocando sus instrumentos sagrados en el exterior pero no pueden verlos.

Las ‘voces’ de las flautas no sólo son invisibles a las mujeres, sino también sirven para disimular, o enmascarar, las identidades individuales de los flautistas masculinos. La flauta *molitu* además permite a los hombres cruzar la división simbólica entre los sexos suprimiendo las voces de los hombres como identidades sociales distintivas y transponiéndolas a un campo mítico de identidad colectiva; a saber, el del ser humano primordial, cuyo cuerpo está ensamblado por grupos de hombres tocando una variedad de flautas y trompetas, cada una de las cuales representa una parte diferente del cuerpo humano primordial. En el Brasil central, las mujeres wauja interpretan canciones colectivas, llamadas *kawokakumã*, que son consideradas como ‘música de la flauta’, debido a las diferentes formas en las que sus canciones están influenciadas por, y a su vez dan forma a, los significados de la música de las flautas *kawoká* tocada por los hombres. Las mujeres pueden aprender melodías masculinas en la flauta mediante el estudio con un maestro flautista y luego “crear poemas o textos verbales para cantar las piezas originalmente instrumentales” (Mello 2011: 264), o bien pueden componer nuevas canciones que serán enseñadas a y ejecutadas por grupos de mujeres antes de que los hombres aprendan las melodías y las toquen como música instrumental. Cabe destacar que incluso las melodías que se originan como piezas de flauta masculinas adquieren nuevos significados ya que “las palabras de la canción agregan otra capa de sentido al repertorio instrumental de las flautas” (Mello 2011: 264). La música sagrada de las flautas *kawoká* tocada por los hombres wauja (Piedade 2011, 2013) y las canciones *kawokakumã* de las mujeres son dos caras de un mismo conjunto complejo de actuaciones rituales que puede ser entendido como una poética social de la muerte, la vida y el amor.

Estructura quiástica

El requisito de volver al primer verso de la canción tiene antecedentes en las prácticas musicales chamánicas que se hallan en diferentes áreas de las tierras bajas de América del Sur. Las canciones y los cánticos *malikai* empleados en los rituales de iniciación femenina entre los wakuénai de Venezuela tienen una estructura quiástica⁵ que consiste en comenzar con la construcción de un *axis mundi* vertical en el centro del mundo y regresar al origen en el final.

La vuelta al punto de partida da expresión material al comienzo y al final de los cantos *málikai* de los rituales de iniciación femenina, los cuales hacen uso de los mismos cuatro tonos y los mismos instrumentos –en ese caso de látigos que se usan para la percusión. Durante la serie de veintiún discursos cantados, la dinámica del proceso mítico de la apertura al mundo se construye a través del nombramiento de lugares en toda la región del Alto Río Negro y, en el plano musical, mediante el aumento micro-tonal, la aceleración y desaceleración del tempo y la variación de los tonos de partida (ver Figura 1) (Hill 1993, 2011).

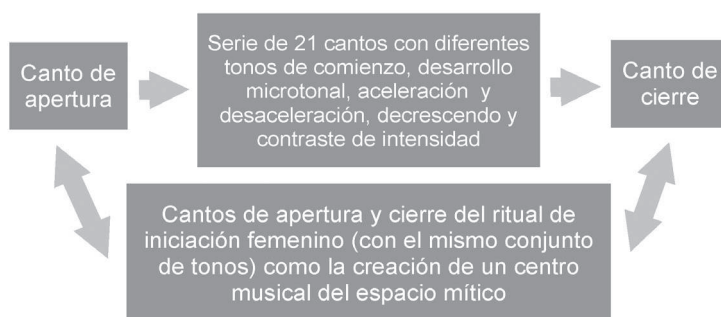


Figura 1. La estructura quiástica de los viajes musicales del chamán.

5 El término ‘quiasmo’ –*chiasmus*– se refiere a “una inversión en el orden de las palabras que se se produce en dos frases paralelas” (<www.dictionary.reference.com/browse/chiasmus> (28.05.2014), traducción del autor). Entre los ejemplos más conocidos se pueden citar “Lo que cuenta no son los hombres en mi vida, sino la vida en mis hombres” (Mae West) y “No preguntes qué puedes hacer tu país por tí, pregunta qué puedes hacer tú por tu país” (John F. Kennedy). Una estructura quiástica eleva el concepto de *chiasmus* a un nivel mayor, de modo que todos los pasajes de las frases son reacomodados en un patrón simétrico e invertido; por ejemplo A, B, C se convierte en C, B, A. Un ejemplo musical con estructura quiástica es la *Cantata de Navidad* (BWV 63/4) de J. S. Bach. “El arreglo del: Chorus, accompagnato recit, Duet, recit secco, Duet, accompagnato recit, Chorus es un palíndromo en torno a la palabra central ‘Gnaden’ (misericordia), la cual está justo en el centro de un recitativo de siete líneas” (<www.bach-cantatas.com/topics/chiasm.htm> (28.05.2014), traducción del autor).

En el género de los versos de memoria (*maiyyin*) realizados en los ritos *aleluya* entre los kapon de Guyana, la estructura subyacente quiástica de volver al punto de partida original está diseñada para restaurar el *merunderi*. Este término hace referencia a la protección, el poder o la “fuerza de vivir bien” (Colson 1998: 135) de los individuos y de los grupos (Hill & Staats 2002). Después de un versículo que comienza con los versos “Este Aleluya” y “Banco del Cielo”, la actuación incluye varias estrofas que nombran seres espirituales cada vez más poderosos en la configuración kapon del cosmos. Este movimiento dinámico se efectúa a través de diferentes tipos de seres espirituales –alimentos, artefactos indígenas y pequeños bienes de comercio– y culmina con la denominación de los instrumentos musicales que residen en el cielo y cuyos sonidos señalan el final de los tiempos. La siguiente estrofa nombra bienes comerciales altamente deseados, tales como hachas, pólvora y escopetas; seguido de una lista de santos y santas y, por último, de una estrofa que conduce a los participantes dentro de la iglesia del cielo y al trono que espera en el centro de poder y la luz universal. A lo largo de la ejecución del *maiyyin*, el movimiento dinámico en todas las categorías de seres espirituales se desarrolla dentro de la influencia estabilizadora de la apertura y el coro, verso “Este Aleluya ... El cielo está llegando”, que establece la estructura quiástica del texto (ver Figura 2). Temáticamente, la estructura quiástica de *maiyyin* se puede resumir de la siguiente manera:



Figura 2. La estructura quiástica del *maiyyin*.

Como la traducción indígena “versículo de memoria” sugiere, el recuerdo del pasado restaura la fuerza colectiva. Los *maiya* no son meramente listas de nombres de espíritus, sino de movimientos dinámicos que corporizan la creación de nuevos espacios protegidos dentro de la estructura del cosmos, incluyendo las relaciones históricas que mantuvieron con la expansión colonial o los estados-nación.

Reflexiones finales

¿Por qué las estructuras quiásticas son utilizadas tan ampliamente en América del Sur como recursos poéticos para la mediación de las relaciones cósmicas e históricas de poder? La mediación de las relaciones entre seres humanos vivos y los espíritus de los muertos es el tema principal de las prácticas rituales chamánicas en las tierras bajas de América del Sur y es a través de esta capacidad que las actuaciones chamánicas trabajan para revitalizar las comunidades vivientes. Los discursos del poder ritual proporcionan a los pueblos indígenas la visión histórica necesaria para viajar a través de las fronteras sociales, cósmicas y temporales, y para volver al mundo de los vivos.

En el curso de un estudio intensivo de la comunicación ritual entre los wakuénai (o curripaco), me he visto en la necesidad de explorar las interrelaciones complejas que se manifiestan entre 1) el arte verbal —en especial las prácticas narrativas—, 2) la música vocal ritualmente potente (canciones y cánticos) y 3) la *performance* colectiva de la danza y la música instrumental y vocal (Hill 1993, 2009, 2011). Las *performances* colectivas de instrumentos musicales en las tierras bajas de América del Sur deben entenderse en relación con los poderes del chamán y su capacidad para viajar entre las diversas categorías de seres espirituales, humanos y no-humanos, vivos y muertos. En algunos casos, como los de los wakuénai de Venezuela y los wauja de Brasil central, la integración de los poderes chamánicos y la música instrumental sagrada es tan completa que nos podemos referir a ella como ‘configuraciones musicales chamánicas’ o unidades de análisis en el que las esferas chamánicas y musicales están sistemáticamente unidas entre sí.⁶ Las ‘configuraciones musicales chamánicas’ abarcan formas de canciones y cánticos ritualmente potentes, así también como narraciones sobre los espacios-tiempos míticos y las actuaciones colectivas de la música instrumental que, junto con el arte verbal, proporcionan el medio principal por el cual los chamanes y otros seres humanos vivos pueden tener acceso a y control sobre los poderes creativos y destructivos de los seres espirituales (ver Figura 3).

6 El concepto de ‘configuración musical chamánica’ es un tipo específico de ‘configuración musical’ (Beaudet 1997), que se define como una unidad de análisis “a través del cual las esferas musical y social están sistemáticamente (aunque no mecánicamente) unidas entre sí” (Menezes Bastos & Piedade 2000: 150).

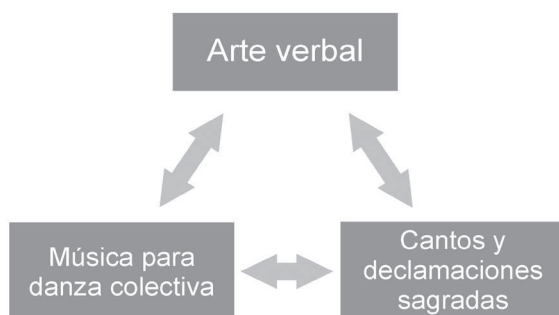


Figura 3. La configuración musical chamánica.

El modelo de comunicación ritual presentado en este ensayo tiene por objeto reconocer y validar el papel central que juegan la música y la musicalidad en las lenguas rituales de regiones ampliamente separadas dentro de las tierras bajas de Sudamérica. La traducción del arte verbal indígena y de la *performance* ritual que abraza activamente la importancia de los sonidos musicales permite una comprensión más rica de los complejos principios sensoriales y estéticos que sustentan entrelazamientos sutiles de musicalidad y lexicalidad.

Al mismo tiempo, este modelo de comunicación ritual destaca la importancia de los vínculos intertextuales entre los reinos sensoriales de rendimiento verbal y musical, por un lado, y los seres poderosos de los tiempos míticos primordiales, por el otro. La musicalidad de los géneros del discurso ritual, así como los sonidos musicales producidos en los conjuntos de instrumentos de viento y percusión, proporcionan los medios para que los seres humanos tengan acceso controlado a los poderes creativos y destructivos indiferenciados de la deformidad mítica y para que aprovechen los procesos básicos que conducen a los mundos humanos y sociales que están culturalmente diferenciados. A través de la atención a la historicidad de las *performances* rituales, el modelo desarrollado en este trabajo también muestra que esos vínculos músico-lexicales entre narrativas y *performances* rituales son procesos altamente dinámicos que permiten la creación de nuevas formas y significados como parte de los procesos sociales por los cuales las comunidades indígenas luchan para navegar historias traicioneras de las relaciones interétnicas en el interior de la expansión de los estados coloniales, nacionales y globalizadores.

Referencias bibliográficas

- Basso, Ellen
1985 *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Beaudet, Jean-Michel
1997 *Souffles d'Amazonie: Les orchestres 'tule' des Wayápi*. Collection de la Société Française d'Ethnomusicologie, 3. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Brabec de Mori, Bernd
2013 Shipibo laughing songs and the transformative faculty: Performing or becoming the other. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 343-361. <<https://www.academia.edu/5341511>> (20.07.2015).
- Brown, Michael
1985 *Tsewa's gift: Magic and meaning in an Amazonian society*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Clastres, Hélène
1995 *The land-without-evil: Tupi-Guaraní prophetism*. Urbana: University of Illinois Press.
- Colson, Audrey Butt
1998 *Fr. Cary-Elwes S.J. and the Alleluia Indians*. Georgetown: Amerindian Research Unit, University of Guyana.
- Hill, Jonathan
1993 *Keepers of the sacred chants: The poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press.
1994 Musicalizing the other: Shamanistic approaches to ethnic-class competition in the upper Rio Negro region. En: Barabas, Alicia (ed.): *Religiosidad y resistencia indígenas hacia el fin del milenio*. Quito: Abya Yala, 105-128.
2009 *Made-from-bone: Trickster myths, music, and history from the Amazon*. Urbana: University of Illinois Press.
2011 Soundscaping the world: The cultural poetics of power and meaning in Wakuénai flute music. En: Hill, Jonathan & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 93-122.
2013 Instruments of power: Musicalising the other in lowland South America. En: Brabec de Mori, Bernd (ed.): *The human and non-human in lowland South American indigenous music*. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 323-342.
- Hill, Jonathan & Susan Staats
2002 Redelineando el curso de la historia: Estados EuroAmericanos y las culturas sin pueblos. En: Boccara, Guillaume (ed.): *Mestizaje, identidades y poder en las Américas*. Quito/Lima: Abya Yala/Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 13-26. <<http://de.scribd.com/doc/42212967/G-Boccara-Ed-Colonizacion-Resistencia-y-Mestizaje>> (18.08.2015).
- Mello, Maria Ignez Cruz
2011 The ritual of Iamurikuma and the Kawoká Flutes. En: Hill, Jonathan & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 257-276.

- Menezes Bastos, Rafael José de & Acácio Tadeu de C. Piedade
 2000 Jean-Michel Beudet, Souffles d'Amazonie: Les orchestres "tule" des Wayápi. *British Journal of Ethnomusicology* 9(1): 143-156. <<http://www.open.ac.uk/Arts/music/mclayton/bje9-1finalpdf.PDF>> (16.09.2015).
- Nimuendajú, Curt
 1978 [1914]) *Los mitos de creación y de destrucción del mundo como fundamentos de la religión de los apapokuva-guarani*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP).
- Oliveira Montardo, Deise Lucy
 2009 *Através do mbaraka: Música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.
- Piedade, Acácio Tadeu de C.
 2011 From musical poetics to deep language: The ritual of the Wauja sacred flutes. En: Hill, Jonathan & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 239-256.
 2013 Flutes, songs and dreams: Cycles of creation and musical performance among the Wauja of the upper Xingu (Brazil). Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 306-322.
- Sherzer, Joel
 1983 *Kuna ways of speaking*. Austin: University of Texas Press.
- Smith, Richard
 1984 The language of power: Music, order, and redemption. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 5(2): 129-160.
- Staats, Susan
 2003 *Communicative ideology in Kapon religious discourse*. Tesis de doctorado, Department of Anthropology, Indiana University.
 2009 Historical perspectives on Areruya communicative ideology. En: Whitehead, Neil L. & Stephanie Alemán (eds.): *Anthropologies of Guayana*. Tucson: University of Arizona Press, 125-134.
- Treichler, Franz & Jeremy Narby
 2009 *Peru: Music of the Awajún and Wampis, Amazonia, Cenepa Valley*. CD audio con notas por Raúl Rioli, trad. por Isabelle Schulte-Tenckhoff. Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP), 92. Lausanne: VDE.
- Whitten, Dorothea & Norman Whitten
 1988 *From myth to creation*. Urbana: University of Illinois Press.
- Woolard, Kathryn
 1998 Introduction: Language ideology as a field of study. En: Schiefflin, Bambi, Kathryn Woolard & Paul Kroskrity (eds.): *Language ideologies: Practice and theory*. New York: Oxford University Press, 3-47.

III.

Sonidos e historias

Un oído obediente (y algunas desobediencias)¹

Miguel A. García

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: El artículo contiene una reflexión sobre las condiciones de audición y las estrategias de escritura que tuvieron lugar en ‘contextos coloniales de audición’. El principal propósito consiste en generar una serie de interrogantes sobre los condicionamientos de orden estético, científico e ideológico a partir de los cuales cronistas e investigadores europeos escucharon las músicas de los pueblos americanos y narraron sus experiencias de audición.

Palabras clave: cantos, otredad, paradigma estético, cientificismo, ideología, oído colonial.

Abstract: This article contains a reflection about hearing conditions and writing strategies that occurred in ‘colonial hearing contexts’. The main purpose of the article is to generate a set of questions about aesthetic, scientific and ideological conditioning that led European chroniclers and researchers to hear musical performances of American natives and report their hearing experiences in certain ways.

Keywords: songs, alterity, esthetic paradigm, scienticism, ideology, colonial ear.

Hace unos pocos años, trabajando en el Phonogramm-Archiv (Ethnologisches Museum) de Berlín, hallé un testimonio directo y descarnado de cómo un investigador y misionero europeo reaccionaba frente a una expresión sonora ajena a su universo auditivo:

La uniformidad monótona de este canto me resultaba siempre muy molesta después de no más de diez minutos. Como simple oyente se siente que los nervios adquieren una irritabilidad en la que dentro del propio cerebro todo se desordena.

El testimonio es de Martin Gusinde (1982: 729) y se refiere a un canto de los selknam –también conocidos como ona–, uno de los pueblos que habitaron Tierra del Fuego.² Gusinde fue antropólogo y misionero de la Sociedad del Verbo Divino³ y es el autor de una de las etnografías más significativas que se hayan escrito sobre los pueblos originarios de América; me refiero a su monumental obra *Die Feuerland Indianer (Los indios de Tierra del Fuego)*, publicada en Viena por la editorial Anthropos entre 1931 y 1939 y traducida al español y reeditada en Argentina por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en 1982. Gusinde fue, además, responsable de la realización de

1 Algunas ideas expuestas en este artículo constituyen reformulaciones de otras que fueron esbozadas en dos publicaciones (García 2007 y 2012) y en una ponencia presentada en el *XII Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Universidad de Extremadura, Cáceres, 8-10 de noviembre 2012) que llevó como título “Los oídos del colonizador y sus tecnologías de representación de la otredad”.

2 Archipiélago emplazado al sur del Canal de Beagle (extremo sur de Sudamérica).

3 Orden católica fundada a mediados del siglo XIX en el norte de Europa.

grabaciones fonográficas de cantos selknam, yagán –o yamana– y kawésqar –o alakaluf. Los registros fueron tomados *in situ* en dos de los cuatro viajes que Gusinde efectuó a Tierra del Fuego, durante los años 1922 y 1923.⁴

Poco tiempo después, un enunciado de carácter provocador y radical, dirigido a resaltar el lugar preponderante que ocupa el sujeto en la construcción del conocimiento, me remitió de manera instantánea al testimonio de Gusinde. No se trataba ahora de un juicio de tinte impresionista sobre una manifestación sonora extraña al universo auditivo del observador, sino de un enunciado epistemológico: “Cada método es un lenguaje y la realidad responde en la lengua en que es preguntada”.

Este postulado pertenece a Boaventura de Sousa Santos (2009: 49). Su contenido no es nuevo, es el eco o la síntesis de una tradición filosófica retomada por aquellos pensadores posmodernos renuentes a entender la realidad como una dimensión pre-existente al sujeto que observa, escucha, siente y piensa. Sin embargo, en relación con el marco textual en el cual fue pronunciada y en la forma enunciativa de la frase, más precisamente en su poética y en su impronta vehemente, asoma algo novedoso. Ahora, ¿qué conexiones pueden establecerse entre la impresión de Gusinde y la sentencia de Santos? Dicho en otros términos: ¿qué nexos pueden instituirse entre un testimonio impresionista que describe la sensación producida por un canto, llamado por ese entonces ‘primitivo’, en los oídos de un misionero y antropólogo europeo, y un enunciado epistemológico pronunciado casi un siglo después desde una perspectiva sociológica dirigida a indagar diversas facetas de la globalización? La respuesta a este interrogante es sencilla: la perspectiva de Boaventura de Sousa Santos ofrece una clave para interrogar en varias dimensiones la impresión de Gusinde y abre una puerta para comenzar a discurrir sobre las condiciones de audición y sobre los artilugios de escritura que se emplean para expresar las impresiones auditivas que despierta el encuentro con la otredad.

Si, de acuerdo con Santos, la realidad responde con la misma lengua con la que es interrogada, no parece desmedido proponer que una manifestación sonora responde, o mejor dicho, es apreciada, desde las disposiciones auditivas del sujeto que escucha. Esta inferencia parece –o tal vez es– una verdad de Perogrullo. Sin embargo resulta muy productiva porque permite generar una serie de interrogantes referidos a los condicionamientos ideológicos y estéticos de la audición y de la representación. A la luz

4 Sus grabaciones en cilindros de cera fueron rotuladas como ‘Koppers Feuerland’ y ‘Gusinde Feuerland’. La primera corresponde a los registros realizados en 1922 y la segunda a los efectuados en 1923. La lectura de documentación de diferente procedencia da a entender que ambas corresponden a Gusinde a pesar de que la primera lleva el nombre de Koppers (Wilhelm Koppers fue también antropólogo y misionero de la Sociedad del Verbo Divino y acompañó a Gusinde en su tercer viaje a Tierra del Fuego). Las razones de la existencia de una rotulación que podría ser equívoca son aún difíciles de dilucidar y su abordaje excede los límites de esta contribución.

del pensamiento de Boaventura de Sousa Santos la impresión de Gusinde despierta al menos dos series de preguntas:

1. ¿Quién escucha⁵ los cantos selknam?, ¿es el oído de Gusinde o el de la ciencia?, ¿es el oído de Gusinde o el de su orden religiosa?, ¿es el oído de Gusinde o se trata del oído del colonizador?
2. ¿Mediante qué recursos se narra el encuentro con los cantos selknam? y ¿para quién se narra?

Las respuestas que se den a estos interrogantes sin duda pueden ir más allá del caso de Martin Gusinde y sus impresiones. Por lo tanto voy a abordar el problema teniendo también en consideración los juicios emitidos por otros cronistas e investigadores que visitaron la zona o que a la distancia se interesaron por esos cantos entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

¿Quién escucha?

En los escritos de los viajeros, científicos, misioneros y militares europeos que hicieron contacto con los pueblos originarios de Tierra del Fuego se encuentran escasas aunque muy significativas descripciones de lo que podrían llamarse, en primera instancia, ‘experiencias interculturales de audición’. Transcribo a continuación algunas de ellas:

a) En referencia a los yagán:

Los cantos fueguinos [...] consisten en melopeas de una extensión arbitraria (Martial et al. 2007: 46).⁶

[...] entonan a menudo ritmos de esta naturaleza, cuya primitiva melodía escapa a toda notación. (Martial et al. 2007: 46).

5 De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (<http://www.rae.es/>) “oír” significa, en su primera acepción, “percibir con el oído los sonidos”, mientras que el término “escuchar”, también en su primera acepción, refiere al acto de “prestar atención a lo que se oye”. Si bien esta diferencia es precisa desde el punto de vista del significado, no resulta así en la práctica dado que la atención no parece moverse en un esquema de activación y desactivación. Por lo tanto, a lo largo del artículo uso ambos términos sin hacer referencia a distinción alguna; la aparición de uno u otro responde únicamente a cuestiones estilísticas. No obstante, esta postura no niega el hecho de que la distinción merezca un extenso debate. Al respecto, resulta de interés la crítica que hace Carter (2004) al concepto ‘hearing culture’ con el que Erlmann (2004), en calidad de editor, titula su libro (en el cual se encuentra el artículo de Carter) en alusión a la influyente obra *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Clifford & Marcus 1986). Carter señala la diferencia entre oír –“to hear”– y escuchar –“to listen”– de la siguiente manera: “Hearing can be conceptualized (like looking) as a detached registration and classification of external phenomena. In this case the epiphany of the hearing cultures project occurred over a century ago, with the invention of electro-acoustic sound-recording technology. I suspect, though, that the mobilization of audition as a mode of knowing would have had a different outcome. It would have meant listening. Listening is engaged hearing” (2004: 43).

6 Louis-Ferdinand Martial (1844-1885) fue un marino francés que estuvo al mando de la Misión Científica del Cabo de Hornos (1882-1883).

b) En referencia a los selknam:

[...] sólo producen ruidos sin armonía; su melopeya es triste, monótona, insípida, chata, sin el más mínimo asomo de belleza (Gallardo 1910: 163).⁷

Ese canto consiste en la repetición de dos o tres motivos y no tiene ningún significado (Dabbene 1911: 83).⁸

Estas palabras mal pronunciadas y por lo tanto en su mayor parte incomprensibles se van diciendo sólo aisladamente durante el canto monótono, en forma tal que nadie les presta atención. De todos modos, no contienen nada notable (Gusinde 1931: 730).

Como puede observarse, estas apreciaciones coinciden en caracterizar los cantos fueguinos como 'tristes', 'monótonos', 'insípidos', 'chatos', 'incomprensibles', 'sin significado', 'de extensión arbitraria', 'esquivos a toda notación', 'primitivos' y 'sin el más mínimo asomo de belleza'. La situación no es diferente con respecto a las apreciaciones que viajeros, misioneros, militares y etnógrafos han expresado sobre las manifestaciones sonoras de otras áreas.⁹ Se trata en todos los casos de apreciaciones genuinas. Es decir, lo que las crónicas expresan es aquello que efectivamente experimentaron los cronistas al oír esos cantos. La intención de una comunicación fidedigna de esas experiencias mediante la escritura encuentra su justificación en la autoridad que se atribuían los narradores frente a la otredad; una autoridad construida a partir de un sentimiento de superioridad conferido por la pertenencia de los cronistas a una religión, una fuerza militar, una 'raza', una cultura y/o, simplemente, a la comunidad científica. El poder que se atribuían los cronistas daba lugar a una comunicación franca de sus impresiones auditivas mediante la escritura. Ningún precepto ético, estético o epistemológico ponía en duda el derecho a expresar el resultado de la percepción de las expresiones sonoras ajenas a su cultura.

Entonces volvamos al primer grupo de interrogantes: ¿quién escucha?, ¿son los oídos de Gusinde, Martial, Gallardo, Dabbene, y de cada uno de los cronistas que dieron a conocer en sus escritos sus impresiones auditivas? Ante tanta uniformidad en las impresiones auditivas, podría decirse que se trata de oídos disciplinados bajo una misma matriz y que, por lo tanto, se trata de 'los oídos del colonizador'. Podría afirmarse, además, que son oídos que oyen por la cultura del colonizador; o mejor dicho, que la cultura oye por el colonizador, lo cual significa que sus oídos dejan de ser estructuras fisiológicas y pasan a convertirse en aparatos culturales de percepción de la otredad que tienden a traducir lo diferente como inferior. Y, como es sabido, en el dominio de la inferioridad todo deviene 'primitivo', 'simple', 'monótono', 'amorfo', 'irritante' y/o 'desmesurado'.

7 Carlos R. Gallardo (1855-1938) fue botánico e ingeniero nacido en Argentina.

8 Roberto Dabbene (1864-1938) fue un ornitólogo italiano radicado en Argentina.

9 Como es el caso de la región chaqueña (ver García 2007).

Los oídos del colonizador están sujetos a condicionamientos ideológicos, científicos y estéticos particulares. Esto significa que no operan en un vacío normativo. En este punto estamos nuevamente ante una obviedad. Aunque, una vez más, la explicitación de lo obvio puede ofrecer algún beneficio heurístico. Una ideología eurocéntrica, o para expresarlo en términos de Enrique Dussel (1988), una ideología del ‘Yo europeo’, dictamina que el encuentro con la otredad se dé siempre con sujetos ‘inferiores’, ‘sub-desarrollados’, ‘primitivos’, ‘salvajes’, ‘violentos’, ‘perezosos’, ‘sacrílegos’, ‘pre-rationales’, ‘sospechosos’, ‘indefensos’, etc. En este marco, la ciencia positivista estudia para dominar y cuando el oído del colonizador la asiste, lo hace desde un determinado paradigma estético, reduciendo, comparando y juzgando. El carácter regulador o disciplinante del paradigma estético al cual pertenece el sujeto que escucha ha sido poco considerado. Es necesario reconocer que los paradigmas estéticos operan en forma parecida a como lo hace la ideología, mediante un mecanismo de interpelación. Si los entendemos a la luz de la redefinición del concepto de ideología que propuso Althusser (1984), podemos sugerir, entonces, que los paradigmas estéticos son fuerzas que convierten a los individuos en ‘sujetos estéticos’ y que los enunciados estéticos que éstos producen son habitualmente pura coincidencia, puro acuerdo.¹⁰ Estos sujetos –nosotros, ‘ellos’, todos– son portadores de un aparato receptor que consiste en una suerte de dispositivo pre-informado, pre-adiestrado y, sobre todo, pre-sensibilizado. Cuando este dispositivo se activa desde alguna ‘centralidad’ –religiosa, militar, racial, cultural, científica u otra–, los sujetos dan lugar a la conformación de lo que ahora pasaremos a llamar ‘experiencias coloniales de audición’; una suerte de encuentro auditivo entre los centros y sus periferias.

¿Cómo y para quién se narra?

Las apreciaciones consignadas en el apartado anterior sobre los cantos de los pueblos de Tierra del Fuego ponen en evidencia que quienes las produjeron carecían de rutinas de control de la audición y de los mecanismos de registro. Es decir, el observador creía encontrar una ‘realidad’ emancipada de los condicionamientos de su socialización, en particular de su pertenencia a matrices de ideología y estética particulares. El resultado de su observación era frecuentemente entendido como un retrato, como un saber impregnado de iconicidad. Esta creencia estaba acompañada de otra que postulaba la comunicación transparente del saber: el cronista o investigador interesado en las músicas que juzgaba ajenas a sus hábitos auditivos creía que aquello que sus oídos percibían era semejante a cómo lo iban a decodificar los oídos de sus pares localizados a miles de kilómetros de distancia. Un ejemplo extremo de esta naturalización es el empleo de

10 Al respecto Eagleton expresó que la experiencia estética es una “experiencia de puro consenso sin contenido” (2006: 156).

onomatopeyas para representar las configuraciones sonoras de la otredad. Refiriéndose a los cantos selknam, Ramón Lista expresó:

No tienen instrumentos musicales, ni bailes, ni juegos. Sus cantos son monótonos y tristes, con frecuencia se deja oír en la noche este martilleo vocal: Eyay, niyay – Yégay, yagoni (Lista 1998: 102).¹¹

Cabe aquí preguntarse: ¿existe una representación del sonido más parca y arbitraria que una onomatopeya? Sin embargo, el cronista estaba convencido de que sus lectores podían reponer en su imaginario la expresión sonora tal como él la había percibido in situ.¹² Esta actitud daba lugar a una doble cancelación o reducción de la diferencia: hacia la otredad y hacia la cultura del observador. El hecho de que el carácter económico de la sonoridad de la lengua del cronista pasase inadvertido al momento de representar el canto de seres que eran considerados ‘primitivos’, implicaba la negación o, en el mejor de los casos, una reducción violenta de la sonoridad de esos seres. También implicaba una negación de las diferencias dentro de la propia cultura del cronista: su oído se erigía como ‘el oído’ de su cultura; entendido éste como un tipo de dispositivo que permitía una decodificación unívoca, certera y uniforme.

Como vimos, en las narraciones de esas experiencias no solo hay onomatopeyas sino también subjetivemas, modalizadores, deícticos y otros recursos literarios y argumentativos que delatan la misma actitud etnocéntrica y la creencia en que los patrones de percepción auditiva, los juicios estéticos y las formas de representación son universales –bien sabemos que para estos cronistas el universo comenzaba y terminaba en la cultura europea. Aquí tenemos un caso más en el cual se aprecia el empleo de varios subjetivemas:

[...] cantando con ritmo lúgubre y monótono palabras incomprensibles en un tono ya fuerte, ya bajo, ya bajísimo (Coiazzi 1914: 62).¹³

Sin duda es posible también encontrar en las crónicas situaciones diferentes. Por ejemplo, recordemos la narrativa del ministro calvinista Jean de Léry (1578) sobre su experiencia al escuchar cantar a miembros de un pueblo originario de Río de Janeiro en 1557:

[...] quienes no los han oído, jamás habrían creído que fueran capaces de cantar tan bien juntos [...] quedé completamente cautivado [...] (de Léry 1578, citado en Cooley & Barz 2008: 6).¹⁴

11 Ramón Lista (1856-1957) fue explorador y militar, responsable de una de las matanzas del pueblo selknam.

12 El uso de onomatopeyas es muy extendido en las crónicas de los exploradores europeos para comunicar la percepción de configuraciones sonoras. Por ejemplo, el farmacólogo suizo Johann Rudolf Rengger, en su libro *Viaje al Paraguay en los años 1828 a 1826*, al referirse a un canto de “los primitivos habitantes de Paraguay”, escribe: “Ubicándose en medio de un círculo que hicimos a su alrededor se puso a cantar: a, y, ho, hi, ho, y, ha, hu, hu, hi, ha, ho, ha... etc.” (2010: 127).

13 Misionero salesiano.

14 Todas las traducciones del inglés son del autor.

Como dicen Cooley & Barz, de Léry “estaba totalmente convencido” de que las músicas que escuchaba y los rituales que presenciaba “se hallaban vinculados a creencias religiosas ‘paganas’, pero no permitió que ello interfiriera en la fascinación que sentía frente a lo que observaba” (2008: 6). La fascinación de de Léry puede explicarse aludiendo a una cercanía estética (de orden estilístico u otro) entre lo que escuchaba y los estándares de su propio paradigma estético. Aunque también es posible aludir a una suerte de ‘desobediencia estética’. En este caso, sus apreciaciones, en alguna medida, vienen a poner en duda la idea de que las posiciones de poder que ocupan los cronistas (en este caso un poder de origen religioso) frente a la otredad conducen inequívocamente a escuchar ‘sonidos primitivos’ saliendo de bocas de ‘sujetos primitivos’. Como ha constatado extensamente la sociología durante las últimas décadas, algunos sujetos logran evadir las determinaciones que sobre ellos actúan y, como parece indicar el caso de de Léry, en oportunidades durante el encuentro con la otredad es posible desarticular el carácter pre-informado, pre-adiestrado y pre-sensibilizado del dispositivo de percepción auditiva. Pero esto parece ser una excepción y no la regla.

Un asombro distante

Las audiciones de los cronistas citados se efectuaron *in situ*, lo cual implicó que sus impresiones se dieran en el marco de un exotismo total, una instancia de carácter asimétrico que tenía lugar mediante un contacto cara a cara, cuerpo a cuerpo. La otredad no solo era escuchada con distintos grados de atención sino también percibida por todos los sentidos y en su propio medio. Así, la audición podía estar acompañada de diferentes sentimientos, tales como los de temor, culpa, indiferencia, compasión, etc. También las grabaciones, como las que efectuó Martin Gusinde con los tres pueblos fueguinos mencionados, se realizaban con la otredad presente. Una otredad que se exponía una vez más a una experiencia de enajenación. Por esa época, enajenaciones de todo tipo ya habían tenido como protagonista a estos pueblos; las más cruentas de todas ellas habían sido las de su territorio y sus vidas (muchos de ellos fueron asesinados por cazadores profesionales contratados por los colonos que aspiraban a tener un territorio libre de ‘salvajes’). Pero la práctica científica de grabación venía a confrontarlos con un nuevo tipo de enajenación. Ahora descubrían que las interpretaciones de sus cantos frente al fonógrafo podían reproducirse prescindiendo de ellos, de sus cuerpos, de sus memorias, de sus sentimientos. Descubrían que entre la parafernalia del antropólogo se encontraba un aparato ‘exótico’ que era capaz de generar un espejo acústico de sus cantos. Al escuchar sus voces reproducidas por el fonógrafo —es de suponer que Gusinde permitió que esto sucediera en alguna oportunidad— también descubrían que presentaban una sonoridad diferente. De esta manera, la enajenación implicaba en forma simultánea la constatación de un cambio de la fuente de emisión, la percepción de una transformación acústica

(una suerte de mimesis ‘defectuosa’) y la conciencia de que el aparato que almacenaba sus cantos se iba con el colector a un lugar ‘remoto’.

Volviendo a las impresiones de los europeos, hay que admitir que la experiencia de quienes analizaron las grabaciones de esas músicas en sus escritorios europeos fue muy diferente. Erich von Hornbostel escuchó por primera vez esos cantos en Berlín, bajo la mirada vigilante de la ciencia y no frente a un ‘primitivo’. Su asombro surgía frente al fonógrafo y bajo el paradigma de una ciencia que le reclamaba distancia. Si para los cronistas que habían viajado a América la ciencia era un poder que les confería libertad para expresar lo que sentían, para Hornbostel era algo distinto: un poder disciplinante. Como todos sabemos, en el contexto científico en que pensó y escribió Hornbostel estaba vedado todo tipo de manifestación de la subjetividad. El paradigma de la musicología comparada dictaminaba que el analista no debía oír por él, sino por la ciencia, y ésta carecía de sensibilidad porque su labor se circunscribía a explicar. La narrativa de Hornbostel fue sumamente leal con ese mandato positivista. Sin embargo, en un párrafo referido al canto de los fueguinos parece cometer un desliz, una suerte de ‘desobediencia científica’, y su prosa pone en evidencia la forma en que sus oídos percibían esas expresiones sonoras:

[...] podemos describir el canto indígena mediante epítetos tales como enfático, patético, emocionante, grave, solemne, mesurado, ponderable, severo, etc. (lo cual también podría decirse de la danza, el comportamiento motriz general y el carácter indígenas) [...] (Hornbostel 1936: 361).

No obstante, punto seguido, la ciencia vuelve a adueñarse de su pluma y Hornbostel descarga un enunciado analítico, aséptico y técnico, que pretende explicitar los “rasgos responsables” de su impresión:

Entre los rasgos responsables de esta impresión se encuentran acentos fuertes (a menudo incrementados por una expiración audible) sobre casi todas las negras; una tendencia a conectar las notas mediante portato y a subdividir las notas prolongadas con pulsaciones; siendo el tempo moderado o bastante lento y constante a lo largo de todo el canto (Hornbostel 1936: 361).¹⁵

Como puede observarse, la primera oración constituye un juicio estético y como tal brinda una caracterización holística del canto, mientras que la segunda es un juicio analítico, musicológico, y como tal descompone la expresión sonora en diversos parámetros. Este proceder de Hornbostel parece resolver la tensión que se produce entre la

15 “[...] we may describe Indian singing by such epithets as emphatic, pathetic, impressive, grave, solemn, dignified, weighty, stern, etc., (which would also apply equally to the Indian’s dancing, general motor behavior and temper). Among the features responsible for this impression will be found strong accents, often further increased by audible expiration, on almost every crochet; a tendency to connect the notes by a portato and to subdivide lengthened notes by pulsations; the time being moderate or rather slow and remaining constant throughout the song” (Hornbostel 1936: 361).

demanda de objetividad y de despersonalización que le exigía el paradigma científico y su respuesta emotiva condicionada por su pertenencia a un medio cultural y estético particular.

¿Y dónde está el colonizador?

Gran parte de los testimonios presentados en los apartados anteriores pertenecen a una narrativa colonial que describe genuinamente las ‘experiencias coloniales de audición’ de sujetos a quienes podemos denominar ‘colonizadores’. Con este término me refiero a una amplia variedad de sujetos –viajeros, exploradores, misioneros, militares, gobernantes, antropólogos, etnomusicólogos, turistas, ocasionales observadores, comunicadores– capaces de vehiculizar las disposiciones auditivas que someramente he descripto y que en el encuentro con la otredad dan lugar a la creación de otros sujetos rotulados como inferiores, primitivos, salvajes, violentos, pre-rationales, etc. Es habitual que junto con este tipo de actitud auditiva y de clasificación vertical se manifieste una búsqueda obsesiva por el origen, o de los orígenes, puesto que interesaba comprender el origen de la otredad con el propósito de comprender, en términos evolutivos, el origen de la música europea (el interés por los cantos de los fueguinos radicó, particularmente, en su supuesta condición de aislación y primitivismo extremos). El colonizador siempre necesita un origen.¹⁶ Como expresa Antonio García Gutiérrez:

[...] lo que subyace a todo poder es dominar el origen una vez satisfecho el control del presente y el aparente amansamiento del futuro. La lógica del origen inspira la razón occidental hasta tal punto que sin la ficción de un comienzo no hay realidad (2007: 35).

Así descripto, el concepto de ‘colonizador’, deudor en alguna medida de las ideas de los pensadores latinoamericanistas enrolados en el llamado ‘giro decolonial’ (Castro-Gómez & Grosfoguel 2007) y de las ideas de Boaventura de Sousa Santos (2009), también puede señalar sujetos contemporáneos, ¿acaso no hay quienes aún hoy consideran como primitivos a los pueblos originarios de amplias zonas del planeta y creen reconocer en sus cantos los sonidos primigenios de la cultura occidental?

No obstante, el oído no es el único dispositivo que conduce a adoptar una actitud colonialista en el campo de las prácticas sonoras. Recordemos, por ejemplo, las discusiones en torno al papel que jugó Paul Simon en los proyectos *Graceland* y *The Rhythm of the Saints*. Para el primer caso, Meintjes (1990) se encargó de mostrar convincentemente cómo detrás de una empresa que prometía una colaboración equilibrada entre Paul Simon y los músicos sudafricanos (en el plano de la composición, de la conjugación de lenguajes y aún de los beneficios) y sugería una posición crítica frente a la discrimina-

16 También lo necesita quien no lo es, pero eso conduce a una discusión ajena a los propósitos de este artículo.

ción, se ocultaba una relación asimétrica, un manejo dudoso de la asignación de autoría y una carencia de definición política por parte del cantautor estadounidense. Tal vez haya que poner también bajo la crítica decolonial varios proyectos actuales, entre ellos el de la West-Eastern Divan Orchestra, creado por Edward Said y Daniel Barenboim en 1999, en el cual ‘el otro’ deviene aceptable y digno de ser incluido, si es capaz de ser, mediante la mimesis, ‘igual a nosotros’, esto es: si es capaz de ser competente en el manejo del repertorio canónico de Europa central.¹⁷ Indicios de una relación asimétrica pueden hallarse en el nombre la orquesta —el cual remite a una obra del poeta, pensador y científico alemán Johann Wolfgang von Goethe—, la conformación del repertorio —mayoritariamente seleccionado del canon de la música académica de Europa central—¹⁸ y un halo de ‘universalidad’ y ‘excelencia’ que se construye y valida en torno a dicho repertorio. Decodificado desde una perspectiva crítica, el mensaje que parece transmitir la West-Eastern Divan Orchestra es que la música académica europea dignifica y que la inclusión en un mundo digno, ‘de excelencia’ y europeo requiere una ‘conversión’, no de tipo religioso puesto que en este aspecto se propone una aceptación radical de la diversidad, pero sí de carácter estético.¹⁹

En busca de la desobediencia

La tarea de pensar cómo los europeos reaccionaron en términos emotivos y estéticos al encontrarse con los ‘mundos audibles’ de los pueblos americanos demanda una cuota de imaginación y una postura francamente especulativa. El recurso de la imaginación requiere una actitud lúdica que consiste en situarse en el lugar del colonizador y, así, reactivar (o simplemente activar) nuestros prejuicios auditivos e imaginar cómo estos operarían desde un lugar elevado en términos de visibilidad y poder: un panóptico. Como fue dicho, la adscripción a una religión, una fuerza militar, una ‘raza’, una cultura y/o a la ciencia fue condición necesaria para la construcción de ese panóptico y para dar lugar a una ‘experiencia colonial de audición’. Pero éstos no fueron los únicos factores; el fonógrafo, producto de un progreso tecnológico deseable para unos y aparato ‘exótico’ y enajenante para otros —para los fueguinos, por ejemplo—, contribuyó también a la conformación de ese espacio de observación, control y apropiación. Como expresó Bull, “el uso de las tecnologías del sonido puede ser entendido como parte del proyecto occidental de apropiación y control del espacio, el lugar y el ‘otro’” (2004: 174).²⁰

17 Ver, por ejemplo, Smaczny (2005).

18 Ver <<http://www.west-eastern-divan.org>>.

19 Esta crítica no desmerece en nada la laudable y ejemplar labor que realiza Daniel Barenboim y que hasta su fallecimiento realizó el escritor palestino Edward Said a favor de la paz, la tolerancia religiosa y el diálogo entre israelíes y palestinos.

20 “The use of sound technologies can be understood as part of the Western project of the appropriation and control of space, place, and the ‘other’” (Bull 2004: 174).

En esta tarea la imaginación tiene también otro papel que cumplir, el de asistir a la especulación con el desciframiento de las crónicas. En primer lugar hay que puntualizar, como lo hace muy claramente Jonathan Sterne en torno a lo que denomina *sonic imaginations*, que:

No debemos tomar automáticamente ningún discurso sobre el sonido en sus propios términos, sino interrogar los términos en los cuales está construido. Debemos ocuparnos de las formaciones de poder y subjetividad con las cuales varios conocimientos negocian (2012: 9).²¹

En segundo lugar, hay que admitir que ni la imaginación ni la especulación pueden evitar que las crónicas enmudezcan frente a esa porción de la realidad que nos obsesionamos por convertir en objeto de conocimiento: las expresiones sonoras de pueblos ubicados en algún lugar apartado de nuestra geografía imaginaria. No obstante, aunque escasas en referencias a los ‘mundos audibles’, en oportunidades, esas mismas crónicas hablan con elocuencia del oído que escucha –y también del ojo que observa. De esta manera, las crónicas prometen develar un mundo que terminan por ocultar –el objeto– y develan un mundo que prometen ocultar –el sujeto. Así, el oído del colonizador, en tanto dispositivo colonizado y colonizante, debe ser el verdadero objeto de conocimiento de una lectura contemporánea y crítica de la narrativa colonial.

Esta tarea ofrece varios recorridos posibles. Uno puede desarrollarse en torno a la relación entre las distintas fuerzas que condicionan el oído y la pluma del cronista para intentar esclarecer cómo se articula la audición con la ideología, la estética y los otros poderes que detenta el sujeto que se expone a esos ‘otros’ mundos sonoros. El estudio de Erlmann (2010), encaminado a argumentar a favor de una comprensión de la diáda razón-resonancia no como una dislocación (la razón reclamando autonomía y la resonancia adyacencia),²² sino como dos conceptos que la modernidad desarrolló en contigüidad, parece ir en la dirección adecuada para comprender los condicionamientos auditivos y sus contextos históricos (aunque Erlmann difícilmente acepte los términos en los cuales estoy planteando el problema). Otro recorrido puede abocarse a responder

21 “We must not automatically take any discourse about sound in its own terms, but rather interrogate the terms upon which it is built. We must attend to the formations of power and subjectivity with which various knowledges transact” (Sterne 2012: 9).

22 Al respecto Erlmann expresa: “Ever since René Descartes and John Locke invented an entity called ‘the mind’, thinking has come to be understood as reflection. Just as the mirror reflects the light waves without its own substance becoming affected, the mind mimetically represents the outside world while at the same time remaining separate from it [...] Resonance is of course complete opposite of the reflective, distancing mechanism of a mirror. While reason implies the disjunction of subject and object, resonance involves their conjunction. Where reason requires separation and autonomy, resonance entails adjacency, sympathy, and collapse of the boundary between perceiver and perceived [...]. Reason and resonance, one might say, belong to diametrically opposed realms. The mind and the ear are locked into a relationship of categorical alterity” (2010: 9-10).

en qué medida los sujetos son capaces de librarse de esos poderes y hacer emerger un tipo de ‘audición insurgente’, o como la he denominado con cierta ingenuidad en las páginas anteriores, una ‘audición desobediente’. El artículo de Pelinski, “El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro” (2007), es una invitación a redireccionar (o poner a prueba) una sensibilidad estética acuñada en torno a los repertorios canónicos frente a otros estímulos auditivos, aquellos que provienen de nuestros paisajes sonoros cotidianos. Lo que estoy planteando en estas páginas consiste en la búsqueda de una actitud más radical aun, en hurgar en las crónicas con el propósito de evaluar en qué medida fue (y es) posible soslayar los mandatos estéticos y dar lugar a una experiencia que sea el resultado de una des- y re-sensibilización estética frente a estímulos sonoros (cantos) que para dichos mandatos pertenecen al orden de lo desechable. Ambos recorridos parecen factibles y aunque sus resultados no puedan trascender la línea que separa las especulaciones de las certezas, prometen dar a luz nuevas formas de interrogar nuestras relaciones con las prácticas sonoras.

Referencias bibliográficas

- Althusser, Louis
1984 *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bull, Michael
2004 Thinking about sound, proximity, and distance in Western experience: The case of Odysseus’s walkman. En: Erlmann, Veit (ed.): *Hearing cultures, Essays on sound, listening, and modernity*. Oxford/New York: Berg, 173-189.
- Carter, Paul
2004 Ambiguous traces, mishearing, and auditory space. En: Erlmann, Veit (ed.): *Hearing cultures, essays on sound, listening, and modernity*. Oxford/New York: Berg, 43-63.
- Castro-Gómez, Santiago & Ramón Grosfoguel (eds.)
2007 *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Clifford, James & George E. Marcus (eds.)
1986 *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Coiazzi, Antonio
1914 *Los indios del archipiélago fueguino*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Cooley, Timothy J. & Gregory F. Barz
2008² Casting shadows: Fieldwork is dead! Long live fieldwork! Introduction. En: Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley (eds.): *Shadows in the Field*. New York/Oxford: Oxford University Press, 3-24.

- Dabbene, Roberto
1911 *Los indígenas de la Tierra del Fuego. Contribución a la etnografía y antropología de los fueguinos*. Buenos Aires: La Buenos Aires.
- De Léry, Jean
1578 *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. La Rochelle: Antoine Chuppin.
- Dussel, Enrique
1988 Was America discovered or invaded? *Concilium* 220: 126-134.
- Eagleton, Terry
2006 *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Erlmann, Veit (ed.)
2004 *Hearing cultures, essays on sound, listening, and modernity*. Oxford/New York: Berg.
2010 *Reason and resonance. A history of modern aurality*. New York: Zone Books.
- Gallardo, Carlos R.
1910 *Los onas*. Buenos Aires: Cabaut y Cia.
- García, Miguel A.
2007 Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux. *Runa* 27, 49-68.
2012 *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Serie antropológica. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- García Gutiérrez, Antonio
2007 *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos.
- Gusinde, Martin
1982 *Los indios de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etimología Americana (CAEA).
1931-1939 *Die Feuerland Indianer*. Wien: Anthropos.
- Hornbostel, Erich M. von
1936 Fuegian Songs. *American Anthropologist* 38: 357-367.
- Lista, Ramón
1998 [1887] *Viaje al país de los onas – Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Alberto Nuñez.
- Martial, Louis Ferdinand, Paul Hyades, Joseph Deniker, Dominique Legoupil & Alfredo Prieto (eds.)
2007 [1882-83] *Etnografía de los indios yagán en la Misión Científica del Cabo de Hornos 1882-1883*. Punta Arenas: La Prensa Austral / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- Meintjes, Louise
1990 Paul Simon's Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning. *Ethnomusicology* 33: 37-73.
- Pelinski, Ramón
2007 El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro. En: I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. <http://cvc.cervantes.es/artes/p_sonoros/pelinski/pelinski_01.htm> (07.01.2015).
- Rengger, Johann Rudolf
2010 *Viaje al Paraguay en los años 1818 a 1826*. Traducción anotada y prefacio por Alfredo Tomasini y José Braunstein. Asunción: Tiempo e Historia.

Santos, Boaventura de Sousa

2009 *Una epistemología del sur*. México, D.F.: Clacso, Siglo XXI.

Simon, Paul

1990 *Rhythm of the Saints*. CD. Warner Bros.

1986 *Graceland*. CD. Sony Music.

Smaczny, Paul (productor de película y director)

2005 West Eastern Divan Orchestra - Daniel Barenboim. *Knowledge is the beginning and The Ramallah Concert*. DVD. Warner Classics. Warner Bros.

Sterne, Jonathan (ed.)

2012 *The sound studies reader*. London/New York: Routledge.

El incógnito sertão: diversidad tapuia y evangelización en el nordeste colonial

Luisa Tombini Wittmann

Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Resumen: El universo sonoro es un elemento fundamental de las culturas amerindias, siendo objeto de gran atención por parte de los colonizadores y evangelizadores desde la llegada de los europeos al Brasil. Sin embargo, la música en las misiones fue comúnmente interpretada como parte de una acción estratégica jesuítica que dio como resultado la aculturación de los indígenas. Esta investigación se propone comprenderla como un canal significativo para la aproximación, disputas y traducciones religiosas entre los misioneros jesuitas y los indígenas tapuias en el *sertão* nordestino de la América Portuguesa.

Palabras clave: música, jesuitas, tapuia, América portuguesa, siglo XVII.

Abstract: The sonic world is a fundamental element of indigenous cultures, having been described by colonizers and missionaries since the arrival of Europeans in Brazil. The music in missions, however, was commonly interpreted as part of a strategic action of the Jesuits that resulted in the acculturation of the Indians. This chapter aims to understand music as a significant channel on the approach, disputes and religious translations between Jesuits and Tapuia in the colonial *sertão* of Portuguese America.

Keywords: music, Jesuits, Tapuia Indians, Portuguese America, 17th century.

Además de las misiones en la costa y en el norte, los jesuitas también llevaron a cabo una larga y lenta inmersión en el *sertão* de la región del nordeste brasileño colonial. La Compañía de Jesús formó parte de varias expediciones con el fin de hacer un reconocimiento de estas áreas distantes de los territorios ya conocidos y poco poblados.¹ Los pueblos indígenas de allí fueron denominados tapuia, en representación opuesta a los tupi. Estas categorías genéricas merecen nuestra atención puesto que fueron perpetuadas por la documentación colonial como parte de una dicotomía europea que colocaba en

1 En el año 1645, la expulsión de los holandeses les aseguró a los lusos la posesión de la costa pernambucana, permitiéndoles a los jesuitas establecer misiones de evangelización en ese *sertão*, en un proceso de poblamiento marcado por el trabajo pecuario. Esta fue la actividad predominante en esta área del nordeste, debido a la anterior ocupación de las tierras cercanas al mar para la plantación de caña; ubicación ésta que facilitaba el desembalse de la producción para el comercio atlántico. Siendo así, a los pecuarios les interesaba que los misioneros reuniesen y controlasen a los indígenas en las aldeas jesuíticas. Sin embargo, al igual que los colonos del siglo anterior, estos solían reclamarles a las autoridades cuando se sentía perjudicados por los padres que se manifestaban en contra de la esclavización de los indígenas (Monteiro 1994).

contraposición al *sertão*, vacío y salvaje, con el litoral, colonizado y civilizado. La denominación tapuia, por lo tanto, no funcionaría como etnónimo, ya que no es la expresión designativa de una etnia, puesto que incluía decenas de grupos indígenas en una palabra de origen tupi que, según afirman algunos, significa enemigo.² A lo largo del período de poblamiento del nordeste, fueron perpetuados por los jesuitas y por los colonizadores como gente ‘bárbara de lengua trabada’.

En el manuscrito jesuítico referente a los años de 1690 y 1691, se encuentra información de la existencia de misiones en el *sertão* bajo la responsabilidad del Colegio da Bahía. Entre ellas son citadas las aldeas Canabrava y Natuba, con 800 y 500 personas respectivamente, además de otras que no aparecen nombradas a lo largo del río San Francisco: “el fruto de estas misiones consiste en hacer de los hombres bárbaros hombres Cristianos y Cristianos perseverantes en la fe” (S. J. 1691: 375v). En el intento por cumplir el objetivo misionero de transformarlos, algunos jesuitas se fueron a vivir entre los tapuia y acabaron por asumir una lucha constante con los pajés por el poder de líder espiritual. Seguidamente, se lamenta por la muerte del padre João de Barros al exaltar el sufrimiento y arduo trabajo como fundador de estas misiones, todas ellas establecidas entre los “de Nación Kiririses de lengua muy difícil” (S. J. 1691: 375v). El colonizador portugués Gabriel Soares de Sousa también hizo énfasis en la idea de que la diversidad radical de los aimoré se manifestaba en las particularidades de su lengua nativa, que según él era tan complicada que llegaba a afectar sus habilidades como cantores: “No se entiende con nadie que no sea tapuia. Cuando estos tapuias cantan, no pronuncian nada, por ser todo garganteando” (Soares de Sousa 1971: 339).

Resulta inevitable hacer una comparación entre estos amerindios, cuya habla o canto los colonizadores no lograban comprender, con aquellos que se comunicaban por la lengua general y conocían las canciones de alabanza al Dios católico a través de los jesuitas. Para los colonos y misioneros en contacto con los grupos tapuias todo parecía ser más difícil, sobre todo cuando se trataba de los aimoré. Además de ser bastante combativos, por lo cual ganaron la fama de peligrosos, tenían una supuesta (in)audible incapacidad lingüística y musical. A continuación serán presentadas algunas de las acciones de los jesuitas y de los indígenas en diversos (des)encuentros establecidos en el *sertão* del nordeste colonial, a través de una perspectiva histórica.

2 A lo largo del texto, las nomenclaturas indígenas hacen referencia a los diferentes pueblos que fueron genéricamente llamados tapuias por los europeos durante el período colonial. Por diversos motivos, como migraciones, muertes e incoherencias nominales en las fuentes históricas resulta difícil, y muchas veces arriesgado, establecer relaciones directas con comunidades indígenas en la actualidad.

Acercamientos y distanciamientos en el contacto

El río San Francisco y las sierras de los Kariri, según decían los misioneros, eran lugares repletos de gente a ser convertida. En un documento relativo a las actividades de los miembros de la Compañía entre los años de 1651 y 1657, se encuentra el relato de un viaje en el cual algunos ignacianos, en su búsqueda de los amoipira, encontraron a los sapuyá y a los yayayá. Al depararse con algunos sapuyás, aquellos les manifestaron su interés por conocer sus aldeas. Los padres se adentraron en el territorio indígena en procesión, con la cruz levantada, junto a 110 indígenas cristianizados, habitantes de las aldeas jesuíticas, quienes los acompañaron durante la expedición. Al llegar al centro del terreno donde se llevaban a cabo sus rituales, según el padre Antonio Pinto, cantaron arrodillados la letanía de Nuestra Señora “atrayendo a los bárbaros, hombres, mujeres y niños, que enseguida llegaron apresurados y admirados, porque la impresión es más profunda cuando más leve el aspecto de las cosas es” (Leite 1945: 272).

Esta descripción jesuítica inmortaliza algunas de las reacciones de sapuyás, incluyéndolos en la extensa lista de grupos amerindios que apreciaban la música. La conmoción ante los sonidos parece sugerir la eficiencia de lo efímero sonoro, lo que descarta la ostentación material como forma de aproximación, tal y como fue el caso de algunos pueblos de Oriente al recibir a los misioneros europeos.

El relato jesuítico enfatiza la celebración de una misa católica, frente a lo cual los sapuyá reaccionaron positivamente imitando los gestos cristianos. Tal actitud debe haber generado expectativa de un diálogo futuro. Los misioneros, sin embargo, estaban en la búsqueda de otro grupo indígena con el cual ya habían establecido contacto e, inclusive, también habían traído a algunos de sus miembros para una aldea jesuita más cercana a la costa. Así, el intérprete de los padres les preguntó dónde vivían los amoipira, y aquellos le recomendaron que consultase a uno de los jefes, llamado Jaguarari. El conocedor de los caminos de la región, después de mucho pensarlo, les dio un importante consejo el día siguiente. Los padres antes debían hacer amistad con los payayá, puesto que, como eran enemigos de los portugueses, sería difícil atravesar sus tierras sin ser notados, o peor, atacados. En la compañía de guías, dieron oídos a la alerta dada por el jefe y se adentraron por el sur del río San Francisco, en la región de las Jacobina. Tal y como lo sospechaba Jaguarari, algunos hombres esperaban a la acecho el paso de los blancos. Esta vez, sin embargo, fueron los payayás los que cantaron al acercarse a los misioneros:

Quando ya estaban cerca de la primera Aldea de los *Paiaïases*, los padres mandaron a los Tapuia a que anunciaran su llegada, que no venían a buscar guerra sino paz. [...] El principal se acercó a saludar y abrazar a los padres con señales de alegría. Dieron idénticas demostraciones los otros bárbaros, pintados de varios colores, luciendo sus plumas varias y brillantes, con danzas y cantos a su estilo (Leite 1945: 274-275).

Una vez hechas los pases iniciales, los jesuitas quisieron saber cuál sería el mejor camino para llegar donde se encontraban los amoipiras, y les pidieron ayuda y orientación a los payayá. La respuesta de estos no fue la esperada. Dijeron que habían escuchado de los antiguos que era muy lejos y que tendrían que enfrentar mucha hambre y sed para cruzar aquel *sertão*. En ese momento, los indígenas cristianos, que ya no estaban allí por su propia voluntad, se desanimaron al instante. Los padres tuvieron que ceder frente al intento de fuga masiva de la labor emprendida. Regresaron todos juntos por el mismo camino, pero ahora con la compañía de treinta jefes payayá. La presencia de estos, además de disminuir el recelo de los colonizadores de ser atacados, le comprobaría al gobernador que los jesuitas habían hecho contacto con aquellos que en sus escritos eran llamados ‘bárbaros’.

No parece haber sido la música payayá la que introdujo a esta etnia en una categoría alejada de la civilidad, como en el caso del canto y de la lengua de los aimoré. En el fragmento anteriormente citado, lo que los jesuitas oyen es descrito por ellos apenas como una singular manifestación de indígenas vistosos. Lo que es hecho de forma bastante genérica, ciertamente, pero sin bestializarlos. Infelizmente la documentación jesuita no suele ofrecer informaciones muy detalladas acerca de las “danzas y cantos a su estilo” tapuia, con excepción de la fiesta de Eraquizá, que veremos más adelante.³ No obstante, el desarrollo del documento permite que los payayás sean clasificados, de forma definitiva y negativa, por aquello que, a la mirada occidental, estos tienen de siniestro. En este caso, un ritual fúnebre intensificado por ser endocanibalismo:

Quando alguien está enfermo, se le lleva a los pajés para que lo curen. Lo colocan en medio de una rueda. El pajé principal se pone durante un tiempo a ladrar como un perro. [...] Si es mortal no se lo ocultan al paciente; y los padres y parientes con palos, instrumentos, o con aquello que tengan en manos, golpean fuertemente al miserable y aceleran su muerte. Cortan el cadáver en pedazos y se los reparten entre todos y cada uno, para ser comido, a la manera de un regalo. De los huesos más adecuados para ello, hacen flautas; y del cráneo, trompas (Leite 1945: 274).

Al relatar las actitudes de los propios parientes que matan al enfermo, los jesuitas colocan a los payayás en una condición de ferocidad. Eran los huesos de integrantes del propio grupo los que sonaban en algunos de sus rituales. La antropofagia es condenada por los padres de manera general, sin embargo, es importante darle atención a un sujeto en especial, al que se le conocía como el instigador de los rituales. Siempre se consideraba como responsable por los males al pajé, el gran adversario de los jesuitas durante toda

3 En las primeras entradas por la región de las Jacobinas, los padres João de Barros y Jacob Roland encontraron a los tapuias sequakyrynhos. El relato jesuítico sigue haciendo énfasis en los esfuerzos de los viajes misioneros y en el entusiasta recibimiento por parte de los indígenas, con su música descrita, nuevamente, de forma genérica.

la historia de las misiones en las Américas. Como vimos, los religiosos describieron sin grandes juicios de valor los cantos y las danzas con las que los tapuias los recibían en sus aldeas en el *sertão*. No obstante, en el combate por el dominio de lo sobrenatural, demonizaron las actitudes y los sonidos de sus líderes espirituales, tal y como acostumbraban a hacerlo desde el inicio de los contactos con los tupi en 1549.

La visión corriente que aparece en las descripciones de los jesuitas sobre aquellos que llamaban hechiceros, era que se trataba de falsos profetas. Los pajés, por su parte, acusaban a los misioneros de provocar la muerte a través de las enfermedades causadas por el bautismo, por el canto católico o por su simple presencia. La disputa por el mundo sobrenatural se tornó intensa, pues los pajés tenían la capacidad de conectarse con los espíritus de los antepasados. De esa manera, hacían presagios de guerra, así como de un mundo de abundancia y además eran ellos los responsables de la cura. Era tal el respeto hacia estos que los jesuitas utilizaron formas chamánicas gestuales y discursivas como predicar por las aldeas durante la madrugada, moviendo las manos y golpeando los pies, en un intento por difundir el mensaje cristiano.

Al tratar del caso específico de los rituales de cura payayá, los jesuitas animalizaron a los pajés al asimilar los sonidos que estos emitían con los ladridos caninos, convirtiéndolos en un ser sin lenguaje, un prototipo de salvaje. En la carta anual de 1693 los misioneros alertaron nuevamente sobre el peligro de los rituales chamánicos, esta vez, al escribir sobre los moritos. Este otro género de tapuia, dice el documento,

[...] colocaban también en sus pajés, que llamaban de *Bismuses*, toda su esperanza, y los llamaban enseguida que se enfermaba. La cura constaba de cantos desentonados, humareda y aspiración, y con gestos descompuestos (Leite 1945: 277).

En la obra doctrinaria escrita en lengua kariri por el jesuita Luis Mamiani, la cura por medio de cantos aparece en la lista de los pecados que los tapuias no deberían cometer más (Mamiani 1942: 84-85).⁴

Al mismo tiempo que se utilizaban formas chamánicas para imponerse como líderes espirituales, los jesuitas condenaban como falsas las acciones de sus rivales. Es recurrente la utilización, por parte de los misioneros, de códigos indígenas, lo que si bien permitió el diálogo, al mismo tiempo generó interpretaciones nativas que se escaparon del control de los religiosos. Formó parte de este contacto que los padres enseñaran contenidos católicos a través de la música, aprovechando así el vínculo sonoro con el sobrenatural

4 En el catecismo del capuchino Bernard de Nantes se encuentra nuevamente una lista de costumbres kariri a ser suprimidas, entre ellas pintarse y usar cenizas para la protección, beber vino, permitir que los pajés soplasen a los enfermos, consultar brujas adivinas y, claro está, creer en diferentes dioses. El canto, a su vez, aparece en ocasiones diversas: “¿No habréis cantado o *waiwca* [que es canto supersticioso], u otras cantigas de paganos?” “¿Fuiste a cantar el *Soponhiu*? [cantar disoluto y bárbaro]” (Nantes B. 1896: 128).

ya existente en los amerindios. Melodías con sentido cristiano eran cantadas por los tapuias en ceremonias religiosas, sobre todo, letanías de santos (S. J. 1665: 205).⁵ En general, la música facilitó innumerables veces la presentación de elementos católicos a los amerindios, fuesen ellos tupi o tapuia, quienes a su vez resignificaron los mensajes que recibían de los misioneros de acuerdo con sus visiones de mundo (Wittmann 2011).

La representación de la música indígena por los jesuitas se daba, a su vez, por lo que ella significaba. Se producía un acercamiento con los indígenas, convirtiéndola así en una aliada. No era descrita con detalles, ciertamente, pero aparecía como una manifestación sonora singular. Si demostraba el poder de los pajés o alguna costumbre antropófaga, era una amenazadora disonancia. No sólo a los oídos, sino también al proyecto evangelizador como un todo. Muchas veces los jesuitas optaron por describir a los tapuia como un grupo bastante amplio y arraigado a sus costumbres gentilicias. Un manuscrito jesuítico de finales del siglo xvii, encontrado en el archivo de la Compañía de Jesús en Roma, revela rituales antropofágicos cantados, así como la dificultad para llevar a cabo la conversión:

A mayor difficuld.e he fazellos capazes p.a fazere' algu' conceito de Deos. Outra difficuld.e ha mayor em largar seos Ritos, abuzos, e agouros. [...] Andam de ordinario em guerras, q fazem contra todos, que não são de sua lingua; pelejam todos a peito descuberto, e ainda aquellos q vam criados entre nos os despem na peleja. Suas armas sam frechas ordinariam.e cheyas de veneno. [...] Matandoos os comem assados convidando com este banquete aos vencedores. Acabado o conflicto se retiram a festejar a victoria: juntanse todos com suas bozinas, e formão hum coro de desentoadas vozes (S. J. 1696: 426v-427).⁶

El antropólogo Carlos Fausto considera que la ejecución ritualística del enemigo era el evento central de la vida tupinambá, era la venganza socializada al máximo. Entre los tupis de la costa, el cautivo de guerra pasaba a vivir como miembro de la comunidad, que posteriormente reafirmaba las alianzas y las enemistades a través del ritual antropofágico. Para su realización, había una preparación y se invitaban a los integrantes de la red de aldeas aliadas, que no presentaba un centro de poder. Así, llegaba la hora de cantar y beber, para después matar y comer.

Tanto la víctima como el ejecutor eran dignos de honra e inmortalidad. El último era el único que no comía. El prisionero se enfrentaba a la hora de la muerte con la altivez de un guerrero, al final, era honroso ser comido por los enemigos y él estaba seguro de que sería vengado por los suyos. El matador recibía nuevo nombre, tatuajes y prestigios como guerrero. Ambos dejaban memoria de sí y daban secuencia al nexo fundador de la

5 El aprendizaje de la lengua portuguesa por parte de los kariri se vio facilitado por “cantar todas las tardes la corona de la Santa Virgen, en fabordón. Sentían realmente placer, debido a la armonía, aún nunca habiendo oído nada parecido” (Nantes, M. 1979: 38).

6 Ortografía original.

sociedad: la venganza (Fausto 1992: 392). En las aldeas de la América Portuguesa, con significativas diferencias, la música sonó a veces antes, durante y/o después de los rituales chamánicos y antropofágicos.

Estos aparecen vinculados a una música desentonada, así clasificada negativamente por los jesuitas, en la medida en que ésta se revela como una amenaza. Tal y como en el caso de la cita anterior sobre el canibalismo y la guerra al enemigo, cuya victoria se celebró con música. Sin embargo, hay relatos distintivos. El carácter interno de la antropofagia de los payayá, por ejemplo, los separa no sólo de los cristianos, sino que también los diferencia de otros grupos que habitaban en el *sertão*, como los kariri no-antropófagos, descritos por el capuchino Martin de Nantes o, incluso, de los tupi, cuyo canibalismo aparece generalmente relacionado con un sentido bélico.⁷ Por otro lado, se asemejan a otros indígenas en la costumbre de recoger los huesos de los muertos para hacer música, mejor dicho, para construir instrumentos musicales.

Era evidente el interés de los amerindios por los instrumentos de viento. La flauta fue la más tocada en las aldeas coloniales, en diversas situaciones, siendo de fácil construcción y ejecución (Holler 2010: 98). Muchos escritos ignacianos traen descripciones de flautas indígenas hechas de huesos de animales o incluso de humanos. También es común el registro de la forma incansable que tenían los indígenas de tocar y de cantar, así como del recibimiento festivo con música, cuando acogían al huésped con lágrimas y le ofrecían alimentación y estadía.⁸

A lo largo de la historia, enemigos e inclusive los propios jesuitas como Antonio Pereira y Bernardo Gomes, fueron convertidos en flautas. A sólo dos meses de haberse instalado en Cabo Norte, Amazonia (1688), fueron asesinados por los indígenas durante la principal celebración católica, la santa misa. El padre Pereira, que había quemado los restos de un chamán con el objetivo de eliminar su influencia y apropiarse del espacio que éste ocupaba en la vida espiritual de los indígenas, no pudo prever el efecto dominó de sus actos.⁹ Los indígenas, en respuesta, valiéndose de un procedimiento que para ellos

7 Existe también referencia entre los payayá de antropofagia bélica. El caso en cuestión es el de una indígena que vivía entre ellos como prisionera de guerra, con el destino sellado por la muerte. Los jesuitas relataron con orgullo el éxito que tuvieron en la negociación de su rescate y, más tarde, en su catequización.

8 Con cantos e instrumentos de viento y de percusión, inclusive las maracas, las fiestas para recibir a las visitas y/o las reliquias estaban, de hecho, entre las más importantes celebraciones del Brasil colonial, compuestas de elementos indígenas y cristianos.

9 Los tapajós guardaban hacía años los restos mortales de *Monhangarypy*, que significaba el primer padre, y le rendían honras y fiestas. El jesuita consideró abusivas aquellas veneraciones, que estarían difamando la santa fe católica, y prendió fuego a la casa que abrigaba el túmulo del antepasado indígena. Quemar los símbolos religiosos considerados herejes era una práctica típica de la Contrarreforma, que encendió hogueras en las plazas europeas contra los desertores de la fe católica. Libros prohibidos, mujeres llamadas de brujas e incluso reliquias indígenas debían ser eliminadas por las llamas purificadoras, lo que supuestamente reforzaría el poder del Catolicismo.

tenía sentido porque formaba parte de su lógica bélica, devoraron a los padres jesuitas, reocupando el espacio destinado a las creencias de sus propios símbolos, que ya no se resumían a reliquias en sí sino también a la trayectoria de venganzas. Comieron a los padres, transformándolos en participantes de los rituales indígenas que aquellos tanto condenaban. Convertidos en flautas indígenas, los jesuitas sufrieron un proceso que podríamos llamar ‘musicofagia’.

Las etnias indígenas rendían culto a los huesos de sus chamanes. Los despojos de los muertos eran símbolos de la existencia de un mundo sobrenatural, y la creencia en sus poderes movía a los indígenas. De igual forma era para los jesuitas que veneraban las reliquias de sus mártires, las cuales podrían ser objetos con los que tuvieron contacto o los propios restos físicos de los padres. El culto a los huesos, por tanto, estaba presente tanto en la cultura de los indígenas como en la católica, causando así disputas feroces. En las fiestas de culto a los antepasados indígenas los huesos reverberaban voces del más allá, que muchas veces incitaban la oposición por parte de los misioneros. Los jesuitas, a su vez, intentaban estimularlos a la adoración de las reliquias de los santos católicos. Después de la muerte de los jesuitas Pereira y Gomes, y a través de sus restos mortales, más sonidos indígenas se escucharon en las aldeas coloniales.

El ritual compartido de Eraquizã

Los Paiañases son muy sumisos a sus pajés al que llaman Visamus. No tienen idolatrías, ni divinidades, exceptuando algo similar a una idolatría, por quien llaman su dios Eraquizã [Erachisam], cuyo día festivo, anual, se celebra así: Hacen una pequeña cabaña muy lejos de la Aldea. Se juntan en ella los pajés más viejos. Visten al Tapuia con su vestido de hojas de palmas, de 15 pies de largo, todo con plumas y cintas, las cuales caen un poco arriba de las rodillas. En la cabeza hasta los hombros llevan la diadema, que termina de punta para arriba. En la mano derecha una flecha afilada. Antes de que entren en la cabaña sagrada de su dios Eraquizã, hacen los pajés grandes alaridos, y huyen todos los otros Tapuias para dentro de las casas. Luego sale el Eraquizã, de horrendo y deforme aspecto. Le da la vuelta a toda la Aldea, y si se encuentra con alguien lo mata con la flecha aguda, que lleva en la mano derecha, para castigarlo por la irreverencia de haberse atrevido a encontrarse con tan grande dios. Una vez hecho el reconocimiento, se para delante de las casas, toca la flauta (canilla) frente a ellas, señal para las ofrendas de comer, y se sienta en medio del terreno a esperarlas. Saliendo cada uno de sus casas, le llevan con gran respeto las ofrendas y regalos (Leite 1945: 273-274).

Lo más importante para los payayá era la fiesta del Eraquizã, sobre la cual existe este raro e interesante relato en la ya citada carta anual jesuítica de mediados del siglo XVII. Este es uno de los relatos existente sobre el ritual de culto a Eraquizã, Varakidran o Arachizã, entre otros nombres dados por los misioneros en sus escritos. En el caso de los payayá, llama la atención el hecho de que el pajé se personifique como Eraquizã, debidamente revestido para la ceremonia. Su poder es demostrado en la confrontación con aquel que ose desafiarlo, y en las honras que recibe. Es a través de la música que se estipula el

momento de las ofrendas, cuando se da el acercamiento al sonido de la flauta tocada por aquel que desempeña el papel principal. El ritual es finalizado con un vasto banquete, preparado y saboreado dentro de la cabaña sagrada.

La fiesta de Eraquizá, registrada entre los payayá, los moriti y los kariri, era el ritual tapuia por excelencia. Siendo así, fue al que los misioneros más insistieron en exterminar. A pesar de la catequesis, la celebración se mantuvo algunas veces dentro del área de las misiones jesuitas. Cierta vez, en la aldea de Santa Teresa, el padre Jacques decidió quemar la casa sagrada de Vakidran. En la batalla con el cristianismo, la respuesta nativa fue la construcción de otro espacio ritual cerca de allí. No obstante, el jesuita informó que “su perversión no puede esconderse por mucho tiempo. Los cantos profanos, en el gran silencio de la noche, hacían gran estruendo por los alrededores” (Pompa 2003: 370). La música traicionó el disfraz de los participantes del ritual, a los que, posteriormente, se les prohibió entrar a la Iglesia Católica. La medida punitiva tal vez no haya surtido el efecto deseado por los jesuitas, ni tampoco modificó el estado de las cosas. El universo de Eraquizá continuó formando parte de la vida de los tapuia, y de forma bastante intensa, como demuestra la carta anual de 1693 sobre la aldea de Jerú.

El ritual ocurrido en ella reunió a varios indígenas que habían tenido o no contacto con los europeos. En esa ocasión, estimadas flautas de huesos de aves fueron tocadas por hombres bailarines, adornados con plumas de colores y pinturas negras. Al acercarse a las bangañas¹⁰ sagradas, se produjeron alteraciones de consciencias y presagios en los profetas viejos que fumaban tabaco. No era la primera vez, y no sería la última, que los jesuitas se encontrarían con instrumentos rituales indígenas. Basta recordar los relatos sobre los tupinamba que bailaban y cantaban alrededor de una bangaña decorada a la manera de una cabeza humana, mientras meneaban las maracas en sus manos. Para el ritual tapuia, sin embargo, parece que el acto de tocar la flauta era más significativo. También es interesante resaltar que las fiestas de Jerú presentan semejanzas con las realizadas por grupos tupis: bangaña, tabaco y profecías. En este sentido, tenemos extensos relatos escritos por los colonizadores, viajeros y misioneros, sujetos tan distintos como el calvinista francés Jean de Léry, el aventurero alemán Hans Staden y el jesuita ibérico José de Anchieta, que llegaron a Brasil a mediados del siglo xvi.¹¹

10 Fruto de ciertas *cucurbitáceas* cuya cáscara se utiliza como vasija, sonajeros u objetos sagrados.

11 Léry (1580) publicó la descripción más antigua de canciones tupinambá, con la presentación de notaciones musicales en la tercera edición de la obra acerca de su viaje a Brasil. Sin embargo, fue en las últimas décadas que la etnomusicología de las tierras bajas de América del Sur presentó un crecimiento significativo, sobre todo en Brasil. Rafael Menezes Bastos señala que el escenario es prometedor, con predominancia de la etnología en lo referente a las músicas indígenas. El autor destaca el papel de la música en la cadena intersemiótica del ritual en la región, en áreas alejadas y pueblos diversos (Menezes Bastos 2007). En el análisis de las fuentes ignacianas publicadas e inéditas, utilicé el término gestualidad musical en la reflexión de las experiencias amerindias en las aldeas del Brasil Colonial (Wittmann 2011).

A través de una investigación densa y original, que reconstruye la historia del contacto entre los misioneros y indígenas en Brasil colonial, Pompa (2003) sugiere que la fiesta de Varakidzan era la marca ritual de los indígenas en el *sertão*, inclusive de los que vivían más alejados; o que tal vez haya sido difundida por la cohabitación de grupos diversos, lo que ocurrió con la llegada de los jesuitas y de los capuchinos, quienes siguieron la forma ignaciana de hacer las misiones. De cualquier manera, éste era el momento colectivo más importante de los tapuias, cuando asimilaban acontecimientos y transformaban su historia. La fiesta, bastante enraizada entre ellos, fue descrita con preocupación por los evangelizadores de las diferentes órdenes religiosas.

La aldea de Jerú, fue, por lo menos hasta finales del siglo xvii, un punto de encuentro importante para el ritual indígena más famoso del *sertão*. Con el establecimiento de los jesuitas, ésta comenzó a formar parte del conjunto de las aldeas de Kariri, bajo la responsabilidad de los padres Luís Mamiani y João Batista Beagel. En una ocasión ocurrió un serio conflicto en torno del ritual Eraquizã, intensificado con la actitud de un jesuita que destruyó la bangaña sagrada y quemó las flautas ceremoniales. Frente a la drástica actitud del padre, algunos indígenas abandonaron la aldea. La acción radical imposibilitó, para ambas partes, cualquier tipo de negociación. Los denominados ministros de Varakidran fueron a entonar sus músicas en otros espacios ritualísticos.

Fue por medio del plan ritual, como bien lo demuestra Pompa, que diferentes grupos tapuias elaboraron sus estrategias de rechazo hacia el catolicismo, mediante fugas hacia el monte, o también de absorción de la nueva religión, pero dentro de su cosmovisión indígena. Cierta vez, el padre Cockle amenazó con una vara a los partidarios de Varakidzan, imitando la actitud del propio pajé, representante de la divinidad, pero presentando nuevos símbolos cristianos como la cruz. De este modo, los indígenas pudieron darle un sentido a la presencia tan transformadora de los misioneros. En este contexto de diálogo y de disputa religiosa, los rituales indígenas, pero también los católicos y aquellos que ya habían sido transformados por el contacto, tuvieron destacada importancia en la documentación jesuita y en la práctica colonial:

La administración de los sacramentos, y, de forma más general, el ceremonial cristiano es el punto alto de la catequesis en las aldeas. Esto quiere decir que los misioneros también utilizaron la práctica, más que la creencia, el acto más que la palabra, como lenguaje para transmitir su mensaje, como no podría dejar de ser, considerando el problema de la lengua, que mucho de los misioneros no la conocía. El rito se convirtió, también del lado misionero, en el lugar donde se incorporó la mudanza, constituyéndose como un espacio privilegiado para el encuentro y la traducción (Pompa 2003: 378).

Pompa destaca el predominio del ceremonial religioso en la evangelización, sobre todo en el caso de los grupos que no eran tupi, como los tapuia. Algunas lenguas nativas se habían revelado como verdaderos obstáculos para los jesuitas. Además, los rituales

católicos tuvieron que valerse de más que estímulos visuales, como el levantar la cruz y las imágenes religiosas. Las procesiones que recorrían las aldeas, además de ser vistas eran escuchadas, lo que demuestra la importancia de la sonoridad también en el contacto con los pueblos indígenas del *sertão*. De hecho, la dificultad lingüística de la cual los misioneros tanto reclamaban hizo más evidente la necesidad del uso de la música en las actividades misioneras establecidas en el interior de la colonia. Una comunicación complicada hizo que los jesuitas accionasen lo que podemos entender como una ritualista sensorial.

El ritual propició diálogos interculturales entre padres jesuitas y pueblos tapuias en momentos significativos transcurridos a través de la música. Las flautas de las fiestas de Eraquizá ya habían revelado su importancia para la vida simbólica indígena. En la catequesis, la actividad musical fue dirigida por los jesuitas sobre todo por medio de los cantos católicos. Por lo tanto, el predominio de la utilización de la práctica y del acto por los jesuitas, más que de la creencia y de la palabra, puede y debe ser entendida también por la constancia de una sonoridad indispensable en el contacto. Una vez más, la música se volvió un poderoso instrumento de la traducción entre misioneros católicos y grupos indígenas dentro del contexto ceremonial religioso.

Traducciones y negociaciones sonoras

En la América Portuguesa, la presencia constante y significativa de la música en las misiones constituye una importante señal del contacto, sobrepasa la función de mera estrategia jesuítica para una imposición cultural. La música, que no formaba parte de las ceremonias litúrgicas de la Compañía de Jesús, se hizo recurrente a partir del encuentro con el otro. Por una parte, la alteridad musical indígena incitó a los padres a cantar en las aldeas coloniales; por la otra, la adaptabilidad jesuítica, como carácter de los miembros de aquella institución religiosa, garantizó la longevidad de la misión. La música, intensa y poderosa por ser canal de expresión religiosa, se convirtió en un elemento fundamental de la traducción religiosa entre amerindios y misioneros.

En este sentido, según Pompa (2003), el concepto de traducción permite el entendimiento de una coyuntura misionera dinámica, donde elementos religiosos son cotidianamente resignificados. Contribuyó, así, para la comprensión del universo sonoro como mediador de las relaciones entre sujetos culturalmente distintos. Si la música era importante en la religiosidad indígena y, consecuentemente, en las ceremonias de las aldeas jesuíticas, debe ser analizada como elemento significativo del contacto. No se trata, por lo tanto, de una historia de la música en sí, indígena o católica, sino de las relaciones sonoras vividas en conjunto en un contexto colonial (Wittmann 2011).

Es bien sabido, a través de las narraciones jesuitas, que los indígenas americanos acostumbraban a realizar rituales religiosos utilizando la música como canal de conexión con el mundo sobrenatural. La espiritualidad indígena no era racionalizada como la

de los letrados jesuitas, pero sí era sensorial, corporal, musical. De esta manera, los jesuitas trabajaron por el uso de la música como parte constitutiva de las actividades desarrolladas por los miembros de la Compañía de Jesús en Brasil, inclusive cuando en otros contextos misioneros, como en la India, se manifestaron dudas a causa de las restricciones musicales presentes en las Constituciones ignacianas. Al final, la elección de los misioneros por el universo del sonido seguía la lógica de los nativos que, al contrario de los jesuitas, reservaban para la música y para sus instrumentos un lugar central en la religiosidad.

Antonio Vieira insistió en evocar a Manuel da Nóbrega en su argumentación sobre el papel de la música en la edificación espiritual de los amerindios: “cuánta razón decía el padre Nóbrega, primer misionero de Brasil, que con música y armonía de voces lograría atraer a todos los paganos de América” (Vieira 1904: 117). No obstante, la historia no fue tan simple. Los indígenas, afirmaban los jesuitas, estaban muy arraigados a sus costumbres. Oían a los cristianos, pero seguían con sus propios rituales. Se trataba de la inconstancia del alma salvaje (Viveiros de Castro 2002). Aún así, había interés por la música de los pueblos amerindios en general. Fue a través de ella, nuevamente, que los misioneros intentaron acercarse a los tapuías, aunque tuvieron una menor inserción entre ellos en relación a los tupís.

La música facilitó innumerables veces la presentación del catolicismo a los indígenas, fuesen tupi o tapuía. Estamos frente a la historia de un contacto que transcurrió por medio de sonidos, y que no debe ser explicada por la generalizadora y simplista idea de que la presencia colonial y misionera ocasionó una sustitución inevitable y completa de la cultura indígena por la europea y católica. Entre los sapuyá, por ejemplo, hubo negociaciones con los jesuitas para que pudiesen continuar cantando por la madrugada: “juraron todos obediencia al Padre, y cuando quieren cantar sus cantos por la noche, o ir a sus danzas, siempre le piden consentimiento al padre” (Pompa 2003: 380). La promesa de obedecer a los jesuitas estaba condicionada a la tolerancia de los padres delante de las manifestaciones musicales indígenas culturalmente tan significativas.

Los rituales indígenas eran considerados como maléficos por parte de los misioneros, que muchas veces los clasificaban como resultado de la acción del demonio sobre las ovejas que añoraban catequizar. Así mismo hubo consentimiento, por parte de los jesuitas, en relación a los festejos indígenas. Es cierto que había conflictos constantes en relación a las manifestaciones amerindias, fuesen antropofágicas o no. Sin embargo, la persistencia de los catecúmenos en mantener algunas de sus antiguas costumbres forzó a los jesuitas a flexibilizar sus reglas de comportamiento, al punto de ser registradas concesiones hechas a los indígenas en su correspondencia. Sin embargo, no siempre hubo pedidos ni permisos. La elección tapuía algunas veces fue la de una brusca ruptura, mediante la fuga de las misiones jesuíticas hacia el interior.

El contacto y la evangelización entre grupos diversos y de difícil lengua representó un enorme desafío para los jesuitas, quienes clasificaron su música como armónica aliada o disonante amenaza de acuerdo a la coyuntura, propicia o no, para las actividades de las misiones. Los pajés continuaron siendo demonizados como sus mayores enemigos, como lo había dicho Nóbrega hace más de un siglo. Aún así hubo negociaciones, también resultado de la agencia indígena en la historia, lo que demuestra la complejidad del contacto establecido entre jesuitas y tapuia en la incógnita e inmensa área del *sertão* colonial.

Referencias bibliográficas

Fausto, Carlos

1992 Fragmentos de história e cultura Tupinambá. En: Carneiro da Cunha, Manuela (ed.): *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 381-396.

Holler, Marcos

2010 *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Leite, Serafim

1945 *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo v (da Bahia ao Nordeste). Lisboa: Livraria Portuguesa.

Léry, Jean de

1580 *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*. Genève.

Mamiani, Luis Vicente

1942 [1698] *Catecismo da doutrina christã na lingua brasílica da Naçam Kiriri*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

Menezes Bastos, Rafael José de

2007 Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana* 13(2): 293-316. <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v13n2/01.pdf>> (16.09.2015).

Monteiro, John Manuel

1994 *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Nantes, Bernard de

1896 [1709] *Catecismo da lingua kariris*. Edição facsimilar publicada por Júlio Platmann. Leipzig: B. G. Teubner.

Nantes, Martin de

1979 [1706] *Relação de uma missão no Rio São Francisco*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Pompa, Cristina

- 2003 *Religião como tradução: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC). S. J., Companhia de Jesus
- 1665 *Annuae litterae provinciae brasiliae ab anno 1665 usque ad 1670*. Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Bras. 9, fólhos 204-216v.
- 1691 *Relação sumaria do q obrarao os PP. da Comp. de IESU no Brazil em ordem ao bem espiritual do proximo desde o anno 1690 ate o de 1691*. Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Bras 9, fólhos 375-376v.
- 1696 *Annuae maragnonensis anno 1696*. Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Bras. 9, fólhos 426-431.

Soares de Sousa, Gabriel

- 1971 *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Vieira, Antonio

- 1904 [1660] Relação da missão da Serra de Ibiapaba. *Revista do Instituto do Ceará* 18: 86-138.

Viveiros de Castro, Eduardo

- 2002 *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Wittmann, Luisa

- 2011 *Flautas e maracás: música nas aldeias jesuíticas da América Portuguesa (sécs. XVI e XVII)*. Tesis de doctorado, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000802385> (16.09.2015).

Percepción y función de sonidos en ritos nahuas y mayas. Cambios y continuidades

Sandra A. Cruz Rivera

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: En toda cultura y de cualquier temporalidad, la apropiación del mundo se genera de diversas maneras, una de ellas son los ritos. Se trata de un lenguaje complejo con variadas formas de expresión, entre ellas, los sonidos. Estos nacen a partir de la percepción sensorial del entorno; la naturaleza y la fauna son los principales referentes para la creación de sonidos que expresan necesidades de comunicación e interacción. Es pertinente un estudio comparativo entre dos culturas mesoamericanas para encontrar coincidencias y diferencias de percepción. En la vida ritual prehispánica del centro de México y del área maya, cada sonido tuvo un simbolismo particular y con funciones específicas ¿cuáles fueron estos sonidos? ¿cuáles eran sus funciones? Los resultados son claves para una nueva forma de entender la cosmovisión indígena previa a la conquista. El enlace entre el pasado prehispánico y el presente ayuda a identificar los procesos de ruptura y continuidad a través de las expresiones sonoras. Los ritos eran y siguen siendo un espejo visual y sonoro, una construcción metafórica que prescribía y describía parte de procesos rituales para los nahuas y mayas. Las fiestas y ceremonias indígenas tenían y aún lo tienen un 'lenguaje sonoro'. Este artículo aborda ejemplos concretos sobre modalidades de conocimiento como lo es la percepción acústica de la naturaleza en espacios determinados como el juego de pelota o el templo que unían metafórica y simbólicamente a los participantes del rito con sus deidades.

Palabras clave: percepción, antropología sensorial, ritos, sonidos, nahua, maya, Mesoamérica, época precolonial.

Abstract: In any culture and temporality, appropriating of the world is undertaken in various ways, for example through ritual. Ritual as a complex language includes, among others, diverse forms of sonic expression. These emerge from the sensory perception of the environment; nature and wildlife are the main sources for sounds that express a vowing for communication and interaction. In this comparative essay, two Mesoamerican cultures are juxtaposed in order to shed light on differences and similarities in sound perception. In pre-Columbian ritual life of both central Mexico and the Maya area, a distinct symbolism as well as specific functions were attributed to certain sounds. Answering the questions, which sounds were symbolically loaded, and which were their functions, contributes to understanding indigenous cosmologies as conceptualized before the Spanish conquest. Furthermore, by analyzing sonic expressions from both pre-Hispanic past and the present, continuities and ruptures may be revealed. Rituals were and continue to be mirrors of sound and vision, a metaphoric construction for prescribing and describing ritual behavior of the Nahua and the Maya. Indigenous festivities and ceremonies included and still use a 'sonorous language'. This chapter builds upon selected examples that highlight modes of knowledge of sound perception, focusing on sounds from the environment as well as from determined spaces. The spaces of the ball game, for example, or the temple, embraced the ritual participants and their deities in both a metaphorical and a symbolic sense.

Keywords: perception, sensory anthropology, ritual, sound, Nahua, Maya, Mesoamerica, pre-Colonial era.

Introducción

La mayoría de estudios sobre percepción sensorial sonora han sido sobre culturas de la actualidad. Sin duda, la etnografía, la antropología sensorial y la antropología del sonido cuentan con metodologías que ayudan a conocer procesos de percepción y sistemas simbólicos de cualquier cultura, pero poco se ha investigado sobre procesos de percepción auditiva sobre culturas de otras temporalidades.

Mesoamérica es una región geográfica y cultural con un acervo histórico y arqueológico abundante, su pasado prehispánico es de gran riqueza y aún tiene muchas incógnitas por resolver. Los estudios sobre estas culturas prehispánicas se han enfocado principalmente a los rasgos económicos, políticos, religiosos y sociales. Ya es tiempo de abordar sin miedo otros temas como el de la percepción auditiva y sus procesos, interacciones y jerarquización cultural. Y digo “sin miedo”, por tratarse de un estudio complejo al no contar con una metodología definida para este espacio y temporalidad en el terreno de la percepción. Se trata de hacer una etnografía a partir de fuentes coloniales y una arqueología sonora a partir de objetos materiales como vasijas, códices y fuentes del siglo XVI para apreciar su dimensión sonora y no sólo considerarlas únicamente como piezas de museo sino como elementos que guardan aún mucha información que va más allá de lo material y simbólico (Howes 2006: 169).

El presente artículo presenta un estudio concreto que retrata puntualmente la percepción auditiva entre dos culturas, los nahuas y mayas del periodo posclásico en un plano comparativo. A partir de este análisis es posible advertir similitudes sonoras entre ambas culturas, así como cambios y continuidades, ya que muchos elementos prehispánicos tienen trascendencia en algunas comunidades hoy día.

El fin de un estudio de esta naturaleza es conocer a través de la percepción auditiva, sistemas simbólicos y modalidades de conocimiento de la cosmovisión nahua y maya. Uno de los sistemas y modalidades que mejor quedó registrado en las fuentes coloniales fue el ritual. En él, el cómputo del tiempo, la adoración a deidades, la petición de fertilidad y continuidad cósmica eran las principales preocupaciones para estas culturas.

Lo que aquí se presenta forma parte de una investigación más grande sobre percepción de olores y sonidos en mitos y rituales nahuas y mayas. De ello se retoman un par de ejemplos representativos donde veremos cómo los sonidos de aves, ranas, truenos y agua corriendo eran necesarios para algunos actos rituales de petición y fertilidad. Por otro lado, los efectos acústicos en espacios como el juego de pelota o el templo también tuvieron funciones necesarias para los ritos.

Percepción y sonido en Mesoamérica

La antropología sensorial considera que la percepción sensorial es un acto no sólo físico, sino también cultural; es decir, que los órganos sensoriales captan además de fenómenos físicos, valores culturales (Classen 1997: 401). La antropología supone que la percepción es la forma de conducta que comprende el proceso de selección y elaboración simbólica de la experiencia sensible, sus referentes se construyen desde sistemas culturales y simbólicos que generan evidencias sobre la realidad (Vargas Melgarejo 1994: 50).

En ese sentido, el estudio del sonido en los rituales prehispánicos, como una modalidad de conocimiento del ser humano y del mundo, ayudará a comprender sistemas simbólicos y culturales; Feld lo llama “acustemología”, esto significa, explorar las relaciones históricas entre escuchar y hablar, oír y sonar (Feld 2003: 226-227). Bajo estas consideraciones y sin ánimo de hacer un estudio geométrico donde cada sentido esté encerrado en fronteras rígidas e infranqueables (Le Breton 2007: 45), se propone un estudio de los procesos de percepción auditiva en la vida indígena prehispánica a partir del análisis de ritos.

El sonido puede ser efímero (históricamente hablando) pero el ser humano tiene una poderosa capacidad para almacenarlo en la memoria individual y colectiva. En las fuentes del siglo xvi que fueron proyectos dirigidos por frailes pero elaborados por y con informantes indígenas, las referencias sobre percepción acústica son suficientes como para pensar que el sonido en la vida ritual jugó un papel importante.

Sonidos en los ritos nahuas

La apropiación del mundo surge de diversas maneras, una de ellas es a través de los ritos y la música. Se trata de un lenguaje con expresiones a través de ruidos y sonidos,¹ movimientos corporales, vestimentas y múltiples elementos que rodean estos momentos (Turrent 1996: 7). El lenguaje ritual en Mesoamérica integraba comunicación, reverencia y gratitud con las deidades y no sólo involucraba al sentido de la vista, sino también los demás sentidos como el oído.

Los danzantes y músicos nahuas hacían sonidos con conchas, instrumentos y voces, confeccionaban un espejo visual sonoro: *lift-over sounding*,² que es una construcción metafórica que prescribe y describe sonidos (Feld & Basso 1996: 100); en este caso

-
- 1 Definir o diferenciar el sonido del ruido puede hacerse desde la física, donde el ruido se compone de una serie de ondas agudas que generan un sonido distorsionado; y el sonido, por el contrario, genera ondas menos agudas y por lo tanto menos distorsionadas. O bien, desde una perspectiva histórica donde las fuentes no hacen distinción alguna entre ambos términos y se utilizan de manera indistinta. Esto se puede observar sobre todo en los vocabularios del siglo xvi en náhuatl y maya yucateco cotejándolos después con las fuentes que hablan sobre mitos y ritos.
 - 2 Este término es utilizado por Feld & Basso (1996). Lo traduzco como ‘la reinterpretación del sonido’ (reinterpretación en cuanto a la reproducción o imitación de sonidos del entorno).

fueron retomados de la naturaleza como inspiración para realizar música y cantos para comunicarse con los dioses. Por otro lado, Hill (2011) propone el término *cultural soundscaping*³ que tiene que ver con las identidades locales y la naturaleza social de los sonidos aplicados en Venezuela (Hill 2011: 93, 94). En ese sentido, ambas propuestas se aplican al tema que nos ocupa. Por un lado, nos ayudan a comprender la naturaleza metafórica y metonímica de los sonidos a partir de la naturaleza y, por otro, a conocer la construcción de la identidad indígena a partir de los sonidos que socialmente se reconocen a través de la historia oral de los mitos.

Agua y aves

En un mito se dice que la creación del sonido se generó por gusanos y abejas que entraron a un caracol, mismo que Quetzalcóatl⁴ debía tocar para que Mictlantecuhli⁵ le permitiera bajar al inframundo por los huesos con los que se haría al hombre (Códice Chimalpopoca 1975: 120); en otro mito, la música y el sonido de las trompetas (caracoles) existen desde el inicio de la creación. Los mitos contienen claves perceptivas donde los sonidos son generadores y dadores de vida.

En la mayoría de las fiestas del calendario agrícola, los sonidos de instrumentos como sonajas, flautas y tambores se asemejaban a elementos importantes de la naturaleza, como la lluvia, el agua y las aves. La referencia de los sonidos del medio ambiente servía para interpretar y explicarse el entorno pero sobre todo para entrar en comunión con los dioses como parte del lenguaje ritual sonoro.

En *etzalcualiztli*⁶ realizaban danzas muy solemnes mientras que “[...] los cuacuacuiltin⁷ llevaban en el hombro una tabla tan larga como dos brazas, tan ancha como un palmo o poco más. Iban dentro de esta tabla unas sonajas, y el que la llevaba iba sonando con ellas”. A estas tablas las llamaban *ayochicahuaztli* o *nahualcáhuatl*. El rito conducía a los sátrapas al agua donde debían hacer ruido con las manos y los pies, voceaban y gritaban imitando ánades, “aves zancudas del agua que llaman *pipitzti*”, cuervos y garzas y quien dirigía este rito hablaba el lenguaje de las aves (Códice Florentino 1979: T I, 94v). No sólo se trataba de la ‘reinterpretación del sonido’ de las aves, sino del conocimiento de su lenguaje para comunicar y convocar a las deidades del agua como parte del ‘ambiente sonoro cultural’.

3 Lo traduzco como ‘ambiente sonoro cultural’.

4 Quetzalcóatl era el dios del viento, uno de los cuatro hijos de la pareja de dioses primigenios en la mitología Mesoamericana (Historia de los mexicanos 2011: 25).

5 Mictlantecuhli era el dios del *Mictlán* y fue creado por Quetzalcóatl y por Huitzilopochtli, dios de la guerra (Historia de los mexicanos 2011: 29).

6 Era la sexta fiesta del calendario agrícola en honor a Tláloc, dios de la lluvia.

7 Oficiantes del rito.

Otro ejemplo de reinterpretación de sonidos es el de los caracoles tipo oliva. Velásquez Castro elaboró un análisis arqueoacústico de 800 pendientes de caracol que se encontraron como ofrendas en el Templo Mayor. Entre sus resultados menciona que el sonido de los cascabeles de caracol chocando entre sí simula el sonido del agua que corre y al del crótalo de la serpiente de cascabel. De hecho los mexica llamaban a esta serpiente *coacuechtli* que quiere decir, ‘serpiente caracol’. Estas piezas tenían un valor simbólico relacionado con la tierra (por el sonido como serpiente), el agua y la fertilidad (por el sonido como agua corriendo). Estaban asociados a varias deidades terrestres que los portaban como Tlaltecuhltli (señora de la tierra), Cihuatéotl, Cihuacóatl (diosa madre), Ilamatecuhtli (señora vieja), Itzpapálotl (mariposa de obsidiana), Chantico (diosa del fuego) y Tlazoltéotl-Ixcuina (comedora de inmundicia), según las imágenes de códices y varias representaciones escultóricas (Velásquez Castro 2011) (ver Figura 1).



Figura 1. La diosa Cihuacóatl (la diosa madre) que se asociaba con la tierra. En esta imagen porta un *quechquémitl* (prenda destinada a tapar la parte superior del cuerpo de las mujeres) del cual cuelgan caracoles tipo oliva. El sonido que producían al chocar entre sí estaba relacionado con la tierra de acuerdo a la concepción mexicana. Códice Magliabechiano 1996: lám. 45r.

En la fiesta de *atemuztli*⁸ se honraba a los Tlaloque y a Tlaloc (deidades del agua) y era importante hacer sonar sonajas y bastones que imitaban el murmullo de la lluvia

8 Era la fiesta del mes 17 del calendario agrícola y quiere decir ‘descendimiento del agua’, cuando comenzaba la época de lluvias.

estableciendo un lenguaje metafórico sonoro. Tronaban y hacían señales de lluvia rogando a los dioses por agua, con sus incensarios (Código Florentino 1979: T I, 144r-144v) ya que el sonido de agua garantizaba las lluvias en la próxima siembra y tenía una eficacia simbólica únicamente en este contexto, ya que por ejemplo, el sonido de estos caracoles en las guerras de los mexicas con los huastecos era para producir temor y respeto (Tezozómoc 2012: 98). Como se puede ver, aunque se trate del mismo sonido, el contexto es el que marca el simbolismo y su eficacia.

En los ritos de petición de lluvias que aún prevalecían en la última década del siglo pasado en Morelos, San Andrés de la Cal, se apreciaba un proceso de continuidad sonora (Huicochea 1997). Se le pide a los *yeyecatl-yeyecame*⁹ que no falte la lluvia para la siembra. Estos ritos se realizan en cuevas y en la caminata hacia la primera de ellas, Jovita, la encargada de hacer estos ritos, decía:

El silbatito se toca para reunir a los espíritus. Para reunirlos. Por eso voy tocando desde antes de llegar a la cueva, lo empiezo a tocar para [...] haga de cuenta que les estoy gritando a mis amigos, a mis nietos que ya no los veo, entonces, les tengo que gritar con la trompeta [...] (Huicochea 1997: 245).

Para poder llamar a los dioses había que imitarlos por medio de instrumentos que sonaran como ellos, como el agua que corre en la tierra o la lluvia que cae. El mensaje y la petición debían ser en un sentido colectivo del rito para que tuviera eficacia.

El sonido en el *tlachtli* y el templo

Entre los espacios escénico-rituales de la vida nahua, se podrían diferenciar tres: cerrados, abiertos y semiabiertos. Como ejemplo de espacio abierto, el *tlachtli* –juego de pelota– tuvo un comportamiento acústico muy peculiar. El rito en este lugar era dedicado a la fertilidad y donde la transmisión de los mensajes debía escucharse por todos los espectadores. Se requería de un espacio con ciertas cualidades acústicas para que todos los participantes escucharan claramente. Martínez Cadena propone en su investigación que a partir de los resultados de análisis acústicos modernos se puede inferir el grado de importancia que se le concedía a las condiciones acústicas de las construcciones en Mesoamérica (Martínez Cadena 2002: 32). Este investigador logró distinguir dos tipos de mensajes sonoros: el oral que contenía el mensaje semántico, y el musical, de contenido estético como sistema de orden y continuidad del rito (Martínez Cadena 2002: 65).

En la concepción mesoamericana, el *tlachtli* era un juego ritual donde la cancha simbolizaba el cielo, la pelota el movimiento del sol de norte a sur y su fin era mantener el equilibrio y fertilidad agrícola. Orr piensa que las pelotas de hule que se usaban en este tipo de ritual se rebotaban en emulación del sonido de un fuerte aguacero como petición de lluvia (Orr 2005: 749-752).

9 *Yeyecatl* es aire y *yeyecame* es su plural. Aires son necesarios para juntar nubes propicias para las lluvias.

En la secuencia del rito se hacían procesiones y sacrificios, el desarrollo del juego se acompañaba de música, palabras y cantos. La hipótesis de Martínez Cadena es que dentro de la arquitectura del juego de pelota existen cualidades geométricas que responden a necesidades acústicas rituales. Esto se debe a que la sociedad teocrática era la encargada de la edificación y planeación de estos recintos, pero en el periodo Posclásico este sector perdió su hegemonía pasando a manos de una nueva sociedad de orden militar; a partir de entonces, las características acústicas del juego de pelota se perdieron. Su evolución 'arquitectónica' obedeció a causas de tipo social o a nuevos conocimientos sobre la acústica (Martínez Cadena 2002: 186). El sector militarista en el Posclásico no tuvo los mismos recursos con los que contaban los sacerdotes y carecía de conocimientos acústicos necesarios para afrontar el problema auditivo que le significaron estos sitios (Martínez Cadena 2002: 288). Los estudios de medición del sonido a partir de la física que Martínez utilizó corroboran esta hipótesis.

Existe también la teoría de que el juego de pelota funcionaba para la resolución de conflictos y calmar tensiones, lo cierto es que durante el periodo Posclásico, la clase sacerdotal perdió su hegemonía y las construcciones quedaron en manos de una orden militar. Los cambios en este periodo afectaron radicalmente el comportamiento acústico del *tlachtli* (Martínez Cadena 2002: 186). La casta guerrera carecía de conocimientos de construcción para cubrir las necesidades acústicas del rito y cambiaron los simbolismos sonoros para siempre (Martínez Cadena 2002: 288). Los efectos sonoros de la música, el canto, la palabra y el rebote de la pelota generaban un ambiente único por las características de construcción y por ende auditivas del espacio.

Bajo estos supuestos, los *teocalli*¹⁰ seguramente también guardan secretos sobre su construcción y su acústica. Los espacios del Templo Mayor eran lugares donde los ritos simbolizaban el cambio y la transformación, siempre estaban ambientados por música y sonidos que convocaban. En el *quauhxiccalco*¹¹ la transición o el ofrecimiento estaba implícito por las fiestas y ritos, por la consagración de algún templo o el cambio de gobernante; los sonidos que acompañaban estos cambios eran como el viento que soplaba o ululaba con silbidos agresivos y sonidos fuertes.

La música que se generaba en estos espacios no tenía incidencia alguna si se escuchaba fuera de las circunstancias vinculadas con la ceremonia; sólo tenía eficacia simbólica auditiva si se reunían las condiciones propicias dictadas por la cultura mexicana. Por ejemplo, si un caracol se tocaba fuera del contexto relacionado con el rito, el significado y la eficacia de su sonido cambiaba porque no era lo mismo hacer un llamado para congregar a la gente (Código Ramírez 1985: 119) que llamar a los dioses o marcar el inicio

10 Casa de dioses.

11 Templo redondo dentro del complejo del Templo Mayor. Se piensa que los templos en forma circular eran dedicados a los dioses del viento.

o final de un ritual (Códice Florentino 1979: Libro II, 100v.; Códice Ramírez 1985: 99; Tezozómoc 2012: 175) o hacer sonar los mismos instrumentos para atemorizar en un ambiente bélico (Tezozómoc 2012: 98).

Sonidos en los rituales mayas

Ya entrado el siglo xvii, Sanchez de Aguilar, capellán del rey de España, describió lo siguiente sobre los instrumentos musicales en Yucatán, que fue una zona en la que la evangelización tuvo mayor dificultad:

En su gentilidad y ahora bailan y cantan al uso de los mexicanos, y tenían y tienen su cantor principal que entona y enseña lo que se ha de cantar y le veneran y reverencian y le dan asiento en la iglesia y en sus juntas y bodas y le llaman Holpop a cuyo cargo están los atabales e instrumentos de música como son flautas, trompetas, conchas de tortuga y el teponastle que es de madera, hueco, y cuyo sonido se oye de dos y tres leguas, según el viento que corre (López de Cogolludo 2011: 261).

El capellán se refiere al teatro, a la música y al canto, más adelante dice: “lo que cantan son fábulas y antiguallas, cantares y remedos que hacen de los pájaros cantores y parleros” (López de Cogolludo 2011: 261). Zalaquett Rock & Ramos consideran que los músicos y danzantes tuvieron la función de codificar y transmitir distintos elementos ideológicos a la población y que dejaron algunos rastros identificables en el registro arqueológico como los instrumentos musicales (Zalaquett Rock & Ramos 2010).

Existen diversas descripciones visuales sobre este tema en el área maya, como los murales de Bonampak y otros formatos de imagen como los códices. Pero hay un caso especial que presenta referencias visuales especiales: las vasijas policromas del catálogo de Kerr (s.f.). Aunque este tipo de fuente se debe manejar con sumo cuidado ya que muchas de estas vasijas no tienen un contexto asociado, no está de más tomarlas en cuenta para un mejor acercamiento al mundo sonoro de los rituales mayas.

La vasija que se presenta a continuación es importante porque es de las pocas que tienen contexto asociado y pertenece al sitio de Chama, del altiplano de Guatemala. Lo más interesante son las representaciones de sonido que salen de los instrumentos musicales. En ella aparecen de izquierda a derecha un armadillo, un conejo y un perro en un acto ritual (Zalaquett Rock 2006: 58). El primero está tocando un tambor; el conejo está tocando un caparazón de tortuga; y por último, el perro está tocando unas maracas. Aparentemente de los instrumentos musicales salen una especie de líneas serpentinadas asemejando su sonido (ver Figura 2).



Figura 2. Vasija maya con una escena que representa a tres animales tocando instrumentos musicales. El primer personaje de izquierda a derecha es un armadillo que está tocando un tambor, el que sigue es un conejo tocando un caparazón de tortuga del cual sale una línea serpentina y el tercer personaje es un perro que lleva en sus manos unas sonajas, la que sostiene con la mano derecha tiene una línea ondulada que representa el sonido del instrumento. Aunque se trata de una escena mítica, esta imagen muestra la importancia de la música para codificar elementos ideológicos dirigidos a la población (dibujo de la autora en base a la foto de Kerr s.f.: K3040).

Truenos y ranas

Cerca de Chichén Itzá en Yucatán, hace un siglo aún se practicaba el *ch'a chac* que es la ceremonia para pedir lluvias. Se escogían a cuatro niños y se les amarraba con un bejuco al pie al altar; ya iniciada la ceremonia estos pequeños llamados *much* (ranas) iniciaban un canto imitando el grito de las ranas y lo tenían que hacer así ininterrumpidamente durante todo el rito de petición a los *chaques*, dioses de la lluvia. Mientras los *much* croaban como ranas, otros cuatro muchachos corrían alrededor del altar agitando sus machetes de madera y haciendo ruido de rayos de tempestad imaginarios debajo de la ceiba. Agitaban sus ramas y golpean a su vez los arbustos semejanado los vientos de la lluvia, y de vez en cuando *kunku chac* (el jefe de los *chaques* representado por un anciano) imitaban con su voz el sonido del trueno mientras blandían su vara de rayo (Redfield & Villa Rojas 1934: 138-143).

Los sapos y las ranas están vinculados con varios elementos como el inframundo, las deidades del agua y los tiempos primigenios. Estos animales persisten en el imaginario indígena y la imitación de sus sonidos evoca a un tiempo y espacio necesario para el rito.

En otro poblado llamado Telachaquillo también se celebraba el *ch'a chac*. Cuatro hombres hacían sonidos de rayos con sus machetes en las cuatro esquinas del altar, mientras que cuatro muchachos imitaban el chillido de la chachalaca *-bach-* que es un

ave que presagia la lluvia. Thompson piensa que estas manifestaciones del *ch'a chac* del siglo pasado no diferían mucho de las del periodo prehispánico (Thompson 2004: 319).

En Calkiní aún existen reminiscencias de este ritual, a los niños se les entregan silbatos y flautas con efigies antropomorfas y zoomorfas para que los hagan sonar durante el ritual para el pedimento de lluvias. Lo mismo sucede en Campeche y en Tikul, Yucatán (Folan, Gunn & Domínguez Carrasco 2003: 408).

El sonido en el *ekel ek*¹² y el templo

Al igual que el juego de pelota en el centro México, él que se sitúa en el complejo de Chichén Itzá tiene efectos acústicos con mensajes sonoros específicos como el discurso, la música y la imitación de animales o la naturaleza. Las cualidades sonoras de este espacio fueron propicias para el mensaje, la música y el canto durante el rito. La imagen que se presenta a continuación es de una vasija maya que pertenece al periodo Clásico Tardío y tiene representaciones de sonido de la pelota y de los instrumentos musicales que algunos personajes ejecutan en la escena. Las líneas serpentinadas que se encuentran a lo largo de la vasija son al parecer imágenes de sonido y son similares a las que aparecen en la vasija de la Figura 2 en la cual las líneas salen de los instrumentos musicales, lo cual refuerza la idea de que se trata de representaciones de sonidos (ver Figuras 2 y 3). Anteriormente se dijo que existe la posibilidad de que el sonido del rebote de la pelota simule el sonido de un fuerte aguacero, el cual tenía la función de solicitar lluvias como sucedía con la imitación de sonidos de lluvia para pedir fertilidad como en el rito del *ch'a chac*.

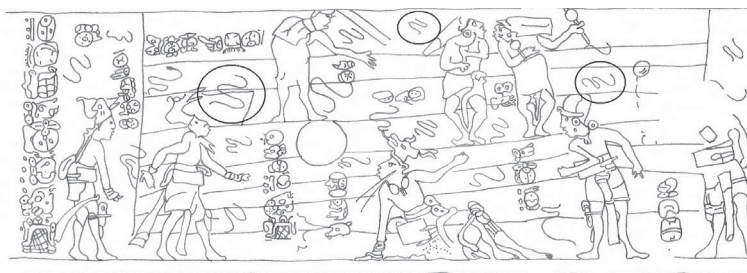


Figura 3. Vasija maya con escena de los gemelos fantásticos del Popol Vuh en el juego de pelota. A lo largo de la imagen se pueden apreciar las líneas serpentinadas que representan el sonido del eco de la pelota rebotando contra las paredes (dibujo de la autora en base a la foto de Kerr s.f.: K5435).

12 El juego de pelota u 'oscuridad estrellas' en maya yucateco. Curiosamente, en náhuatl además de *tlachtli* también se le conocía como *citlaltlachtli* 'juego de pelota estelar' (Galindo Trejo & Ruiz Gallut 1998: 154).

En la pirámide de Chichén Itzá, los efectos sonoros tienen que ver con las escalinatas que al subirlas dejan escapar sonidos como gotas de lluvia; quien se queda al pie de la pirámide los escucha claramente (Garza et al. 2008: 73). No sería de extrañar que estos efectos sonoros hayan tenido la intención de generar sonidos de lluvia constantemente.

Las ‘piedras musicales’ o ‘conos musicales’ son una serie de piedras colocadas juntas que al golpearlas producen diversos tonos que al parecer tiene relación con el barrido acústico de la cola del quetzal. Éste último, se trata de un efecto acústico que sucede cuando se aplaude al pie de la pirámide generando un eco llamado así ‘la cola del quetzal’ ya que suena similar al sonido que emite esta ave (Garza et al. 2008: 75). El consenso sobre esta teoría aún está por corroborarse y faltan análisis históricos, arqueológicos y arquitectónicos que lo sustenten. Si bien no hay referencias sobre el papel de los aplausos en los ritos en este espacio, el hecho es que no es casual que estos efectos acústicos existan y que estas estructuras hayan sido construidas con características especiales para lograr sonidos de quetzal o de la lluvia independientemente de si los generaban aplausos, instrumentos musicales o vocerías.

Comentarios finales

Los sonidos en los ritos tenían la facultad de crear ambientes, de unificar a los participantes, de transformar la atmósfera ritual para llamar a los dioses y hacerles peticiones. Los ejemplos antes citados fueron sólo una pequeña parte del universo sonoro indígena. Permiten comprender que la percepción debe ser entendida como relativa a una situación histórico-social ya que tiene ubicación espacial y temporal susceptible de comparación para ver diferencias y continuidades: nahuas y mayas en el sentido espacial y época prehispánica y actual en el sentido temporal.

Como se pudo ver, el sonido establecía diálogos entre el hombre y los dioses. Ante esto, el sentido del oído y los sonidos que se percibían tuvieron un peso igual de importante que la vista; las evidencias en las fuentes escritas, arqueológicas y etnográficas los sustentan. El sonido como una modalidad del conocimiento intervenía en los ritos prehispánicos para llamar a los dioses. La reproducción sonora –*lift-over sounding*– reflejaba parte del proceso de percepción acústica del entorno. El rol del sentido del oído y los sonidos en sí en la vida ritual indígena eran primordiales ya que la interacción entre los indígenas y sus dioses también era posible a partir de los sonidos. Se evocaban constantemente sonoridades que tenían que ver con el plano divino y que sólo así se lograba mantener el equilibrio necesario para mantener la fertilidad constante. El efecto psíquico de los sonidos es la consecuencia de su eficacia simbólica, no de un efecto acústico (Both 2005: 128), aunque aquí cabría matizar que el efecto acústico y la eficacia simbólica interactúan, ya que sin el primero, el segundo no existe.

En los ejemplos, se identificaron usos dinámicos de sonidos para petición de lluvias y fertilidad:

- Sonidos para comunicar mensajes y llamar a los dioses por medio de instrumentos musicales.
- Sonidos con atribuciones poderosas y como imitación de la naturaleza, ya sea de animales como la rana y las aves acuáticas o de fuerzas naturales como el viento y el trueno.
- Sonidos como metáforas para expresar conceptos abstractos (Tomlinson 2007: 28-49), como el sonido de la tierra y el agua de las faldas de caracoles o los efectos sonoros en el juego de pelota y los templos.

La percepción acústica en los ritos ayudaba a establecer ambientes propicios para que los dioses los escucharan. Desde los cristalinos murmullos de cascabeles, los sonidos de las flautas y silbatos en el templo imitando a las aves o los sonidos de caracoles sonando como lluvia eran los de mayor presencia en estos actos. La parte comparativa del estudio refuerza la idea del núcleo duro en Mesoamérica, que se refiere a aquellos elementos en común entre las culturas mesoamericanas, más allá de las diferencias sociales o lingüísticas existió una base de pensamiento común (López Austin 2001: 47-66), y aquí se agregaría que también de prácticas rituales y procesos perceptivos de sonoridades con simbolismos similares.

La comparación entre ambas culturas no generó un inventario sobre sonidos similares, aunque seguramente los hubo. Lo que se encontró como elemento en común fue la necesidad que tuvieron ambos grupos culturales por comunicarse a través de sonidos en contextos rituales. Esto lo lograron a través de instrumentos musicales o por medio de la imitación (generado por la voz humana) de animales y fenómenos atmosféricos como la lluvia, los truenos y las tormentas, o la necesidad de crear efectos acústicos como el caso del juego de pelota. La unidad profunda de pensamiento de la cual habla López Austin (2001) se puede observar a partir del mismo tipo de necesidades en ambas culturas para explicarse su entorno. Sobre todo, para comunicarse con los dioses que no siempre eran visibles pero que se manifestaban a través de sonidos como los seres del inframundo: sapos y ranas; o el dios de la lluvia: Tláloc en el Centro de México y Chaac en el área Maya.

A partir de estos ejemplos fue posible develar algunos valores culturales que se le conferían al sonido en los ritos en un proceso de larga duración. La necesidad de crear sonidos refleja sistemas simbólicos y culturales resistentes al cambio, o bien, capaces de adaptarse al paso del tiempo. Los sonidos del entorno para ambas culturas tuvieron una importancia innegable que nos hace pensar sobre el papel de los sonidos en la vida religiosa.

Referencias bibliográficas

- Both, Arnd Adje
2005 *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlán*. Tesis de doctorado Freie Universität Berlin.
- Classen, Constance
1997 Foundations for an anthropology of the senses. *International Social Science Journal* 153: 401-412.
- Códice Chimalpopoca
1975 *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los soles*. Traducción directa del náhuatl por Primo Feliciano Velásquez. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Históricas (IHH), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Códice Florentino
1979 *Códice Florentino*. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, edición facsímil, Tomo I. México, D.F.: Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación.
- Códice Magliabechiano
1996 *Libro de la vida: Códice Magliabechiano*. Editado por Anders Ferdinand, Maarten Jansen & Luis Reyes García. Libro explicativo y Facsímil. Graz/México, D.F.: Akademische Druck- und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.
- Códice Ramírez
1985 *Manuscrito del siglo XVI intitulado: Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España según sus historias*. Examen y estudio por Manuel Orozco y Berra. México, D.F.: Innovación.
- Feld, Steven
2003 A rainforest acoustemology. En: Bully, Michael & Les Back (eds.): *The auditory culture reader*. New York: Berg, 223-239.
- Feld, Steven & Keith Basso (eds.)
1996 *Senses of place*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Folan, William J., Joel D. Gunn & María del Rosario Domínguez Carrasco
2003 Templos triádicos, plazas centrales y palacios dinásticos: un análisis diacrónico del complejo de la corte real de Calakmul, Campeche, México. En: Piña Chan, Roman (dir.): *Enciclopedia histórica de Campeche. Tomo 1: los orígenes*. México, D.F./Campeche: Porrúa/Gobierno Constitucional del Estado de Campeche, 377-460.
- Galindo Trejo, Jesús & María Elena Ruiz Gallut
1998 Bonampak: una confluencia sagrada de caminos celestes. En: Fuente, Beatriz de la (ed.): *La pintura mural prehispánica en México. Vol. 2, Tomo 1: Área Bonampak*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 137-158. <http://132.248.9.9/libroe_2007/0931807_5/11_c07.pdf> (18.09.2015).
- Garza Hume, Clara Eugenia, Andrés Medina, Pablo Padilla, Alejandro Ramos Amézquita & Francisca Zalaquett Rock
2008 Arqueoacústica maya. La necesidad del estudio sistemático de efectos acústicos en sitios arqueológicos. *Estudios de cultura maya* 32: 63-87. <<http://www.journals.unam.mx/index.php/ecm/article/download/35040/31956>> (18.09.2015).

Hill, Jonathan

- 2011 Soundscaping the world: The cultural poetics of power and meaning in Wakuénai flute music. En: Hill, Jonathan & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 93-122.

Historia de los mexicanos

- 2002 Historia de los mexicanos por sus pinturas. En: *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. Paleografía y traducciones Rafael Tena. Cien de México. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 23-111.

Howes, David

- 2006 Scent, sound and synesthesia: Intersensoriality and material culture theory. En: Tilley, Christopher (ed.): *Handbook of material culture*. London: Sage, 161-172.

Huicochea, Liliana

- 1997 Yeyecatl-yeyecame: petición de lluvia en San Andrés de la Cal. En: Albores, Beatriz & Johanna Broda (eds.): *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*. Zinacantepec/México, D.F.: El Colegio Mexiquense/Instituto de Investigaciones Históricas (IHH), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 235-264.

Kerr, Justin

- s.f. *Mayavase database: an archive of rollout photographs created by Justin Kerr*. <<http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>> (18.09.2015).

Le Breton, David

- 2007 *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.

López, Austin

- 2001 El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana. En: Broda, Johanna & Félix Báez-Jorge (eds.): *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Fondo de Cultura Económica (FCE), 47-65.

López de Cogolludo, Diego

- 2011 [1688] *Historia de Yucatán*. Edición digital. Barcelona: www.Linkgua.com.

Martínez Cadena, María Isabel

- 2002 *Acústica en los espacios escénicos rituales prehispánicos*. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla.

Orr, Heather

- 2005² Ballgames: The Mesoamerican ballgame. En: Jones, Lindsay (ed.): *Encyclopedia of religion*, vol. 2. New York: Macmillan, 749-752.

Redfield, Robert & Alfonso Villa Rojas

- 1934 *Chan Kom, a Maya village*. Washington: Carnegie Institution.

Tezozómoc, Fernando Alvarado

- 2012 *Crónica mexicana*. Barcelona: Red Ediciones.

Thompson, J. Eric

- 2004¹² *Historia y religión de los mayas*. América Nuestra. américa antigua, 7. México, D.F.: Siglo XXI.

Tomlinson, Gary

2007 *The singing of the New World: Indigenous voice in the era of European contact*. Cambridge: Cambridge University Press.

Turrent, Lourdes

1996 *La conquista musical de México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica (FCE).

Vargas Melgarejo, Luz María

1994 Sobre el concepto de percepción. *Alteridades, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 4(8): 47-53. <<http://www.redalyc.org/pdf/747/74711353004.pdf>> (18.09.2015).

Velásquez Castro, Adrián

2011 *El sonido de la tierra*. Ponencia presentada en el Primer Coloquio Internacional: Arte y Antropología del Sonido, 17-19 de octubre 2011, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Manuscrito inédito.

Zalaquett Rock, Francisca Amelia

2006 *Estudio de las representaciones escénicas en los mayas del periodo Clásico. El grupo norte de Palenque y su significado social*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Zalaquett Rock, Francisca & Alejandro Ramos

2010 *Análisis arqueoacústico de instrumentos musicales prehispánicos de la península de Yucatán*. Ponencia presentada en el II Congreso Ciencias, Tecnologías y Culturas. Diálogo entre las disciplinas del conocimiento. Mirando al futuro de América Latina y el Caribe, 29 de octubre -1 de noviembre 2010, Santiago de Chile. Manuscrito inédito.

El pinkuyllu y la María Angola: materialidad e interacción en la interpretación del contexto musical

Joshua Shapero

University of Michigan, EE.UU.

Resumen: En su novela *Los Ríos Profundos*, José María Arguedas presenta la música como un tema central en la realidad Andina. Este capítulo examina cómo la representación de la música hecha por Arguedas refleja las tensiones sociales en los Andes, y cómo viene a ser vinculada con la acción política subversiva. El análisis explica la importancia de la interacción que contextualiza la *performance* musical y el rol de la materialidad en este proceso. Se enfoca en una escena de la novela que juega con una oposición hecha por Arguedas en el texto entre materialidades andinas y europeas. Arguedas produce esta oposición a través de la descripción de instrumentos musicales como los *pinkuyllus* y *wak'rapukus* en contraste con los platillos y saxófonos. Esta distinción viene a tener un rol causativo en la escena analizada solo a través de su evocación en la interacción social que acompaña y contextualiza una *performance* musical. La conclusión sugiere que los elementos físicos de la música, tanto de los instrumentos como de los sonidos, proveen una diversidad de posibles interpretaciones. Es solo a través de la progresión de la interacción alrededor de la *performance* que una sola interpretación emerge y, posiblemente, se convierte en la materia de la acción política.

Palabras clave: música, materialidad, interacción, José María Arguedas, Andes, Perú; siglo xx.

Abstract: In his novel, *Los Ríos Profundos*, José María Arguedas presents music as a central theme in Andean life. This chapter, examines how Arguedas' representation of music reflects social tensions in the Andes, and how it comes to be involved in subversive political action. The analysis explains the importance of the interaction that contextualizes musical performance and the role of materiality in this process. It focuses on a scene in the novel that works together with an opposition made by Arguedas in the text between Andean and European materialities. Arguedas produces this opposition by means of descriptions of musical instruments like the *pinkuyllu* and the *wak'rapuku* in contrast to the cymbal and the saxophone. This distinction comes to have a causative role in the analyzed scene by means of its evocation in the social interaction that accompanies and contextualizes a musical performance. The conclusion suggests that the physical elements of music, both instruments and sounds, provide a diversity of possible interpretations. It is only by means of the progression of the surrounding interaction that a single interpretation emerges, and is possibly converted into material for political action.

Keywords: music, materiality, interaction, José María Arguedas, Andes, Peru, 20th century.

Introducción

El significado de lo audible no es algo que fácilmente se separa del significado de los materiales que producen los sonidos. Una melodía producida por una guitarra acústica o por una guitarra eléctrica no solamente varía en su aspecto sonoro, sino también en su manera de expresar emoción, las memorias que trae y las resonancias sociales que evoca. Del mismo modo, la apariencia de un instrumento, la persona y el lugar donde ésta lo toca también afectan la percepción del sonido. Como escribe Merleau-Ponty, “the apprehension of a quality [...] is bound up with a whole perceptual context” (1945: 9). Lo que vemos, escuchamos o sentimos es producto de una experiencia total que surge de diversos procesos, conocimientos y hábitos. Por el otro lado, siguiendo el pensamiento de Goffman (1981), el formato participativo también provoca grandes diferencias en la interpretación de mensajes. Según Goffman, es necesario distinguir no simplemente el origen de las palabras, sino también hacer distinciones mas finas en el contexto comunicativo.

En este artículo uso estos dos perspectivas de la materialidad y de la interacción para pensar el rol de la música en el conflicto social en los Andes Peruanos. A través del análisis de una obra literaria, sugiero que el significado del material¹ involucrado en la producción de música tiene una importancia inseparable del mismo sonido. Además, propongo que es necesario analizar cómo los materiales participan en la interacción social que contextualiza la *performance*. Propongo que así podemos evitar la reproducción de problemas sociales ya vinculados con dichas interacciones y materiales.

Mi análisis tiene el propósito de dilucidar la relación entre los materiales, el mundo social y la producción musical representada en la novela *Los Ríos Profundos* de José María Arguedas, publicada por primera vez en 1958. La novela trata de un joven estudiante llamado Ernesto quien estudia en un colegio de internado en Abancay, un pueblo sureño de los Andes Peruanos. Su papá es un abogado y al inicio de la novela deja a su hijo Ernesto en el colegio. La vida de Ernesto y su papá es en parte una rendición autobiográfica de la juventud del autor, quien fue criado más que todo por los quechua-hablantes quienes trabajaron en labores domesticas para su madrastra. Además de ser novelista, Arguedas también fue antropólogo, poeta y administrador cultural. Su amor para la música tal vez fue uno de los elementos más fuertes en su motivación por entender y representar la cultura andina al mundo intelectual de Lima y de la literatura Latino-Americana.

Arguedas trabajaba durante el movimiento indigenista, lo cual tenía la intención de promover los derechos y difundir la cultura de la población indígena del Perú. Uno de los problemas con el movimiento fue que romantizaba un pasado ideal mientras imagi-

1 Sigo el pensamiento de Ingold (2007), que se enfoca en los materiales como un elemento físico más que en la materialidad como un concepto abstracto, y así subraya los procesos y caminos sobre el objeto singular.

naba la cultura actual como una forma decaída e inauténtica (de la Cadena 2004: 81). En muchos casos, Arguedas resistió la tendencia de romantizar la cultura andina en sus obras y en su trabajo como administrador cultural (Romero 2001: 104-122). Sin embargo, su etnografía también cayó en tal problema por su énfasis en la erosión de la vida tradicional andina en las manos de la evangelización y la economía del mercado moderno (p. ej. Arguedas 1956). Escribiendo sobre este tema, Romero se enfoca en el problema del purismo con respeto a la música indígena. Sugiere que Arguedas no fue purista, sino que él “merely followed popular processes already in progress” (2001: 101). Sin embargo, el debate que Romero describe no profundiza en la sutileza de sus representaciones ficticias de la música andina.

José María Arguedas y *Los Ríos Profundos*

Un análisis de la representación de la música en la novela *Los Ríos Profundos* nos ayuda a entender cómo el enfoque persistente de Arguedas en la música fue vinculado a su deseo para la inclusión de voces indígenas en la política nacional, y cómo le llevó más allá de las posturas opuestas del purismo y el realismo para demostrar la relación entre la política y la música. El medio que la ficción propone abrió el argumento a su conocimiento de las calidades sonoras y materiales de la vida andina —de pájaros y plantas a instrumentos musicales y maneras de mover el cuerpo. Esta textura profunda de materiales y sonidos es lo que provoca la interpenetración de la música y la política en la novela.

Contextos interpretativos, como lo que creó Arguedas, son críticos para entender cómo la música se relaciona con la vida social. En respuesta a la tendencia de estudiar la música indígena como una práctica cultural estática, Tucker se enfoca en la música popular peruana como un espacio de acción política. Según él, la música popular provee “a field for forging self-representation when the political arena seems to provide little space for doing so” (2011: 393). Pero mientras que Tucker se enfoca en identidades corporativas de gran escala como ‘indio’, ‘campesino’ e ‘indígena’, *Los Ríos Profundos* representa la identificación local e individual a través de los actores, quienes reconocen significadores regionales y sociales en los sonidos, los movimientos y las palabras. Aquí el trabajo de comunicación musical no es en sí identificación. En cambio, el trabajo de identificación ya en proceso alrededor de la *performance* musical provee un campo social en el cual la música funciona calibrando, coordinando y provocando significados potenciales. Como señala Turino, “musical performance [has] great potential for creating dense combinations of icons and indices to represent existing social identities and to provide models for possible ones” (2008: 108).

La escena que analizo interrumpe el contraste que Tucker (2011: 234) hace entre contextos musical locales o religiosos y contextos transnacionales, lo cual puede sustituirse por otro contraste, el de la cultura y la política. La narración de Arguedas rompe

con este esquema porque muestra cómo las sonoridades y materialidades tradicionales y transnacionales se funden a través de la producción de la acción política en una escala local. Sin embargo, Tucker también enfatiza “the contingent nature of indigenous performance in Latin America” (2011: 394), una característica que subraya la necesidad de examinar el proceso de interpretación tanto como el de producción y distribución.

En la escena climática de *Los Ríos Profundos*, la música desempeña un papel fundamental en la acción política. En la escena, el joven protagonista Ernesto está escuchando música en una picantería —un local donde preparan comidas y chicha de jora. La música está realizada por un arpista cantante de *huaynos*.² Antes de llegar a la picantería, Ernesto había estado viendo un pasacalle militar donde le impresionaron los saxófonos, trombones y platillos. En la picantería la música tiene otro efecto, trayendo memorias de su infancia entre los indígenas en los pueblos donde su papá lo había dejado mientras viajaba.

Tocado por un sentimiento semejante, un soldado también se levanta bailando. El soldado está presente porque en el pueblo había una protesta por el acceso a la sal encabezada por mujeres indígenas. La guardia civil no logra capturar a la mujer dirigente, quien escapa hacia las montañas gracias a una red de comadres y amistades, y a su conocimiento del paisaje. Mientras el soldado baila, el arpista empieza a incorporar la historia de la insurrección a las coplas quechuas. Se mofa de la guardia civil por no haber alcanzado a la mujer escapada. Canta que la guardia civil está hecha de “excremento de vaca” (Arguedas 1978: 242). Justo en este momento un policía aparece en la puerta con una pistola. El policía exclama que sabe hablar quechua y que va a detener al arpista por las letras subversivas de su canción. Surge inmediatamente un caos en la picantería: los clientes intentan huir gateando de la picantería, se escapa una bala, la mesera se tira a los pies de la policía rogándole que le tire una bala a ella y no al arpista, y el arpista empieza a cantar a gritos un himno católico. Finalmente el músico es detenido y una depresión intratable cae sobre los clientes de la picantería.

A pesar de su ubicación cerca del final de una novela en la cual la música es ubicua, esta escena sobresale como el primer momento en el cual la música propiamente andina tiene un rol activo en la narración de la historia central. Antes de esta escena hay varias descripciones de instrumentos, canciones y prácticas musicales que son demarcadas con un estilo etnográfico. La música también aparece en los márgenes de la historia —un amigo de Ernesto toca armónica, una banda que pasa por el colegio deja impresionados

2 El *huayno* es una canción popular que se desarrolló en la época colonial como una síntesis de formas europeas y andinas (Romero 2002: 42). Las coplas de un *huayno* utilizan pares semánticos, pares de palabras semánticamente relacionadas por el ‘marcadez’ (Mannheim 1986: 60) y tienen una función en el aprendizaje del idioma quechua (1986: 65). En muchos casos los pares semánticos de las coplas están compuestos por un término castellano y otro quechua (Julca Guerrero 2009: 76).

a los alumnos. Pero todas estas descripciones mantienen una división entre la materialidad de los instrumentos andinos y la de los europeos. La división de los materiales andinos y europeos contextualiza y da un significado más profundo a la escena climática, en la cual el arpa sobresale como excepción. Primero examinaremos la ‘materialidad’ de los instrumentos y luego veremos cómo estos detalles acumulan orden y significado en un contexto interactivo.

La materialidad y la socialidad de los instrumentos

El primer sonido importante de la novela es el de la campana María Angola en Cuzco. Las ondas de la campana “abrazaban el mundo” (61),³ “y todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria” (56). Ernesto pregunta a su papa quién fabricó la campana. Fueron los españoles, le responde. Cuzqueños, pero españoles. La próxima mañana también suena, y mientras que Ernesto contempla su sonido, algo pasa con la estructura narrativa: se cambia al tiempo presente. Esto coincide con un cambio. En vez de representar la campana producto de la técnica española, muestra la incorporación de la campana al mundo andino mitológico donde “a su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada” (56). El tiempo presente no es simplemente una señal del cambio hacia lo mitológico, sino también señala la formación de una materialidad andina ‘aislada’. La distinción narrativa a través del uso del tiempo presente caracteriza todas las siguientes descripciones donde personas andinas realizan ‘su’ música con ‘sus’ instrumentos.

De estas partes de la novela, lo que más sobresale es la primera sección del sexto capítulo. Esta parte parece separada de la historia de la novela no simplemente por el uso del tiempo presente —el presente etnográfico, o *allochronic discourse*, en las palabras de Fabian (1983: 32)⁴—, sino que también está aislada en una sección distinta. Para el lector, parece ser una digresión. El capítulo se llama “Zumbayllu”, el nombre de un juguete, tipo trompa, que se introduce como una tropa continua de la narración en este capítulo. Esta primera sección trata como tema del sufijo *-yllu* y una palabra semánticamente relacionada, *illa*. Arguedas etimologiza estos términos como descriptores de propiedades del sonido y la luz respectivamente —dos características del *zumbayllu*, una palabra híbrida de términos castellanos y quechuas. El sufijo *-yllu* lleva a Arguedas a escribir sobre el *pinkuyllu*, “el nombre de la quena [flauta andina] gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales” (115). Describe detalladamente cómo los *pinkuyllus* están

3 Aquí y en seguida las referencias utilizando solamente números de páginas se refieren a Arguedas (1978).

4 Fabian critica el uso del tiempo presente en el discurso etnográfico porque generaliza la descripción de una situación específica a un estado atemporal. La distinción entre el estado temporal atribuido a diferentes poblaciones a través de la escritura implica que estas poblaciones habitan temporalidades distintas, de ahí el término *allochronic discourse*. Esta implicación tiene como efecto la negación de la coexistencia actual de poblaciones culturalmente distintas tanto como la influencia mutua entre ellas.

construidos con el tronco de una planta nativa y cómo son utilizados en las fiestas indígenas. Aquí la narración es más etnográfica en su enumeración enciclopédica de detalles. Desde el *pinkuyllu* Arguedas se mueve al *wak'rapuku*, la trompeta de cacho y cuero, lo cual el autor entiende como intercambiable con el *pinkuyllu* en términos de su función: nunca se usan en eventos religiosos cristianos. En esta parte podemos ver cómo el lenguaje utilizado por Arguedas, y sobre todo sus ideas sobre el idioma quechua, provocan una separación material entre los mundos cristianos y andinos.

Por un lado, esta parte parece sugerir una explicación antropológica por la fascinación de los alumnos con la trompa, porque tiene características semánticamente marcadas en el idioma quechua —el sonido y luz brillante. Pero mientras que está relacionado con la narración central a través de la historia, la etnografía y el lenguaje, permanece tangencial y distinta a esa misma narración. Pero esta diferencia material tiene importancia porque está vinculada con una diferencia social. Arguedas escribe que en las celebraciones andinas donde tocan el *wak'rapuku* y el *pinkuyllu*, “los indios borrachos llegan a enfurecerse cantando las danzas guerreras antiguas; y mientras otros cantan y tocan, algunos se golpean ciegamente, se sangran y lloran después, junto a la sombra de las altas montañas, cerca de los abismos; o frente a los lagos fríos, y la estepa” (116).

La novela resuena esta desesperación en varios momentos, particularmente en relación con la reacción de la gente andina a la música. En contraste, la música que es producida a través de materiales marcadamente europeos se representa de otra manera.

En la primera mitad del capítulo, donde se revela la escena climática de la picantería, Ernesto y sus amigos escuchan por primera vez una banda de instrumentos metálicos, con trompetas y saxófonos. El narrador, Ernesto, se fascina por las piezas móviles de los saxófonos, y por su brillo, lo cual recuerda al lector el término *illa*. Pero su sonido no se parece al *wak'rapuku* ni al *pinkuyllu*. Sino, “es como la voz del agua, el viento, o de los seres humanos” (223). Finalmente, la magia de la banda militar es “la armonía impuesta a tantos instrumentos” (223). Mientras que el *wak'rapuku* y el *pinkuyllu* provocan una actividad descontrolada entre las personas que los escuchan, los instrumentos europeos son caracterizados por el orden y la imposición controlada de la armonía.

La diferencia material y social adquiere un significado más complejo cuando la música finalmente llega a tener un rol decisivo en la narración de los eventos centrales en la picantería. ¿Cuál es la materialidad de la música en esta escena? Primero, el arpa, el instrumento más destacado en la escena, presenta un caso interesante. Fue un instrumento traído al Perú por los europeos, pero que según Arguedas solo fue tocado por los indígenas. Esto señala un cambio social drástico en el periodo republicano que tuvo como uno de sus resultados la devaluación cultural del arpa, el cual fue un instrumento central en la vida religiosa y cultural en la época colonial. En los Andes “up until the nineteenth century, at least, [the harp] was the preferred instrument in churches lacking

an organ or harmonium and in the salons of the upper classes” (Schechter 1992: 50). Sin duda, esto se debe al hecho de que los jesuitas en Sudamérica utilizaban la enseñanza de la música europea como una estrategia de evangelización en los siglos xvii y xviii (1992: 32). En contraste al *pinkuyllu* y *wak'rapuku*, con respecto a los cuales Arguedas señala que estaban prohibidos en las actividades católicas, el arpa era el instrumento ‘obligado’ para el acompañamiento de la música religiosa en Sudamérica durante el siglo xviii (1992: 36).⁵

El arpa refleja la irregularidad de esta escena en la narración de la novela porque la música realizada en ella se parece a la imposición de la armonía que distingue a la banda militar, mientras que al mismo tiempo incita las acciones descontroladas que distinguen la música realizada en el *wak'rapuku* y el *pinkuyllu*. Cuando la policía dispara en la picantería, el arpista canta un himno católico, trayendo un elemento más de la tradición europea. El encuentro entre el arpista y la policía entonces presenta una inversión, porque ahora es el policía, quien supuestamente encarna la imposición del orden, quien incita al caos; y viene a ser el arpista quien realiza el ideal de armonía europea con su himno.

¿Cuál es el resultado de esta inversión? ¿Podemos leerla como una inversión de la socialidad europea y andina también? A pesar de esta convergencia pasajera de materialidades y socialidades anteriormente mantenidas separadas por el autor, la mera unión encarna el conflicto que le permite ser una acción creativa y no simplemente una unidad preexistente. Las letras del arpista traen al escenario el conflicto entre los rebeldes y la policía, y la policía, en calidad de quechua hablante y representante del orden impuesto, trae la violencia de la separación material y social.

La interacción como enfoque analítico

La violencia que trae la pistola es crucial porque señala que las distinciones materiales y sociales residen en la interacción y no en objetos o individuos. La división distinguida por el autor es perceptible para Ernesto –se da cuenta que el soldado que baila debe ser ayacuchano por su manera de bailar, reconoce que el arpista es un norteño por la cadencia de su canto, lucha con las implicancias de sentarse o pararse. Pero sin estar sumergido en un discurso que divide lo europeo y lo andino en términos sociales y materiales, el acto violento del policía simplemente representa uno más en la serie de actos violentos de la narración. Pero no puede ser así, porque está situado en un encuentro, una interacción, la cual está pensada y descrita contra el fondo de una distinción ideológica que subyace a cada paso. Sin embargo, mientras que esta división está presente, no viene a tener un impacto en la acción hasta que está activada por la estructura participativa y material de la interacción. Esto resuena con la teoría del análisis de conversación, la cual concibe

5 Stevenson (1968), Schechter (1992) y Olsen (1986-1987) proveen más información sobre el uso, forma, construcción y decoración del arpa andino.

la interacción como su propio espacio, con una lógica emergente (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974) y examina cualquier división en ello como producto de la interacción (Schegloff 1996).

Una mirada que vaya más allá del isomorfismo del actor y la acción revela cómo la dominación social entra en una interacción a través de distinciones materiales y sociales. Específicamente, dividiendo el rol simple del ‘actor’, con respeto a su acción, en las tres categorías de Goffman (1981: 167) –autor, animador, y principal–, se revela que lo que instiga el desarrollo de los eventos violentos no son simplemente los elementos materiales sino también la distribución de responsabilidad entre varios agentes (Duranti 1994; Hill & Irvine 1993). Al considerar la acción de tirar una bala dentro de la picantería, el sentido común nos dice que el actor es el policía. Pero utilizando las ideas de Goffman (1981), diríamos más precisamente que la policía fue el ‘animador’ –quien ‘realizó’ la acción. Entonces, ¿quién fue el ‘principal’?⁶ Es decir, ¿quién es ‘responsable’, al final de cuentas, para la acción? La policía disfrutará un poco del honor o deshonor del acto, pero es un acto que realiza debido a su rol de policía, y en este sentido el ‘principal’ no es solamente él, sino también la autoridad policial incorporada en él. Podemos ver esta responsabilidad también como parte de una autoridad política más grande; y aun podemos contemplar cómo la acción se efectúa –a través del policía– por el sujeto de dominación que es, en las palabras de Foucault, “the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization” (1978: 92). De este modo, la acción del policía aparece como una instancia de *interpellation*, el concepto denominado por Althusser (1994) para explicar las acciones inevitablemente provocadas por nuestras ubicaciones en un sistema socio-político. En el caso del policía, se tira la bala y se detiene al arpista porque esto es parte de su función como policía.

Del mismo modo, podemos examinar la acción del arpista que provocó la del policía: la incorporación de letras sobre el fracaso de la guardia civil en su canción. Aquí el ‘animador’ obviamente es el arpista. ¿Pero quién es el responsable o benefactor de su canto? En este caso, los clientes de la picantería, quienes también tienen el rol de audiencia de las palabras del ‘animador’, son sus ‘principales’, no porque crearon el mensaje sino porque el mismo acto de recibirlo los involucra en sus implicaciones políticas. Mientras que el policía parece estar obligado a actuar como policía, los clientes de la picantería también parecen estar obligados a tomar una posición política. Entonces podemos ver que la reacción violenta del policía no fue simplemente provocada solo por el arpista,

6 Estoy dejando de lado la cuestión del ‘autor’. En el ejemplo de Goffman (1981) –efectivamente la misma charla donde explica estas ideas–, la identidad del ‘autor’ es muy clara, considerando que es un texto escrito. Pero en el caso de un discurso extemporáneo, o una acción no verbal, es difícil distinguir el rol del ‘autor’ porque en la mayoría de los casos es una cuestión de investigar el origen psicológico de las acciones y palabras.

sino por el hecho de que lo ‘principal’ de su mensaje fue un grupo grande de personas. El caso también refleja la dinámica semiótica de las canciones descrita por Turino: “When the emotion felt is indexically tied to the words sung and the meaning of the event itself, it can be a highly effective political tool” (2008: 210).

Pero si paramos aquí, las personas no aparecen tanto como personas sino como autómatas, y esto no es una buena caracterización de los personajes de la novela de Arguedas, ni en la teoría de Foucault, como nuestro abajo. Esta escena demuestra la solución, porque mientras que hay un orden que se realiza aparentemente por la propia organización de la dominación social, se choca con un sistema de divisiones sociales y materiales entre lo andino y lo europeo. La dominación descrita aquí nunca se puede resolver en un orden social completamente fijo porque no coincide con lo perceptible. Los materiales, los sonidos y los idiomas pueden estar apropiados tanto como el poder. Un quechua hablante puede cantar coplas insurgentes en el nombre de la gente del pueblo y otro puede agarrar una pistola y matarlo en el nombre de la autoridad. Es por esta fluidez y cristalización de la identificación social, por la utilización de materiales y por el uso de idiomas que el poder tiene la forma que le atribuye Foucault (1978: 92-93) —es decir que el poder viene a ser algo distribuido y no únicamente personificado. Y por esta misma fluidez el poder siempre es contingente.

Esta contingencia no está limitada a las personas y sus acciones con respeto a un esquema de dominación socio-político, sino también se encuentra como atributo inherente en los materiales. Si no prestamos atención a la multiplicidad de significados inherentes en los materiales, recaemos en la idea de una estructura estática. Bates (2012) sugiere que los materiales involucrados en la producción musical tienen roles activos en la vida social. Latour propone pensar en los instrumentos como objetos agentivos y distribuidos en redes heterogéneas compuestas de personas, ideas y cosas (2005: 371-374). Sin embargo, no llega a considerar la contingencia porque trata a los objetos como unidades indivisibles. Pero hay otra perspectiva que considera que las calidades de un objeto siempre exceden cualquier contexto interpretativo (Parmentier 1985; Keane 2003: 416).⁷ En este sentido, los objetos siempre llevan una potencia latente para provocar interpretaciones novedosas, y solo algunos de los elementos materiales vienen a ser importantes en un contexto particular. Por ejemplo, el *wak'rapuku* está hecho de cacho de vacuno, un material de origen europeo, sin embargo este instrumento está incluido dentro de la materialidad, o del régimen semiótico de materiales, establecido en la novela por el autor.

7 El psicólogo James Gibson (1986) formalizó la contingencia de la materialidad en su teoría de percepción visual. Su término *affordances* refiere a los significados potenciales de un objeto respecto a un contexto (127-143).

Esbozar la diversidad de interpretaciones potenciales que Arguedas hábilmente tejió en la escena de la picantería, nos ayuda ver cómo las calidades materiales, sonoras e ideológicas se resuelven en una sola acción política. La acción del policía es inseparable de toda un esquema de distinciones sonoras y materiales entre lo europeo y lo andino, porque el arpa y su ubicación en el contexto evoca este esquema. Al mismo tiempo, como sugiere Turino (2008: 108, 218), el ritmo tanto como la letra de la canción producen un proceso de identificación —la audiencia se convierte en participantes en la producción de la música y en sus significados subversivos. Pero aun así, la confrontación entre policía y audiencia no es reducible a sus insumos materiales, sonoros e ideológicos, más bien es emergente de su evocación a través de las particularidades de una interacción social.

Conclusión

La narración de esta novela es útil para imaginar cómo las interacciones que sitúan la práctica musical se convierten en algo que toma un lugar activo y material en la realidad social. Como observa DeNora, “the ‘telling’ of music’s affect, its connotations and its implications for forms of social life may be understood as secured through the ways composers and listeners make connections between music’s materials and other, non-musical things” (2000: 31). DeNora enfatiza la interacción entre personas y música (2000: 33), pero sugiere que podemos incluir algo más en la fórmula cuando describe los efectos de la música como “an alchemical process of pulling together a range of heterogeneous materials” (2000: 43). Propongo que el ‘algo más’ debe ser el conjunto de las calidades específicas de la música y sus materiales tanto como la interacción social que las sitúa. Un ejemplo es la María Angola, una campana traída de España. Esta contiene una potencia de significados conflictivos —su resonancia brillante resuena con una categoría quechua de luz y sonido, *-yllu*, mientras sus materiales, uso y ubicación la vinculan con el mundo cristiano europeo—, pero al final su sonido lleva a Ernesto a un espacio mítico andino. En este sentido, podemos considerar la música como un momento o sitio donde las personas y el mundo material interactúan para producir significados y acciones.

Si analizamos la escena de la picantería sin atender al sutil campo semiótico tejido por el uso del lenguaje en la novela, podríamos concluir simplemente que la música es un espacio en el cual todos se entienden y encuentran de igual a igual, y que es solamente la violencia de la pistola la que lo interrumpe. Pero esto no es el caso. La escena está impregnada con observaciones de distinciones sociales, ancladas en diferencias materiales minuciosas, las cuales resuenan y penetran tan profundamente como las ondas de la campana María Angola. La percepción siempre involucra un contexto de múltiples elementos sensibles (Merleau-Ponty 1945), tales como el sonido de la música, la apariencia de la ropa, el dejo de habla y la distribución de agencia entre distintos actores

humanos y no-humanos. Sin estos registros de la interacción, el policía con su pistola sería la encarnación de un poder incontenible. En cambio, en los pasos minuciosos que estructuran las interacciones y los campos semióticos e ideológicos donde se empeñan las acciones de los participantes, podemos reconocer que esta violencia con que Arguedas anima la pistola penetra a cada momento y en cada acción. El poder de esta violencia no está en la misma pistola, sino en las maneras en que el significado está retraído y refractado por cada interacción, desde el saludo más mundano hasta la acción más catártica. Sabemos que la música puede ser una herramienta política,⁸ pero este análisis demuestra la necesidad de considerar el contexto interactivo específico en el cual la música se vincula con la acción política.

Arguedas fue pesimista con respeto al futuro de la cultura andina, pero los Andes no fueron simplemente transformados en una sociedad occidental o 'global'. Parte de la razón la encontramos en la contingencia material presente en la interacción. Pero tampoco es una receta para el optimismo, porque nos hace reconocer las pequeñas e insidiosas violencias encarnadas en la interacción cotidiana, como vemos en casi cada página del libro de Arguedas. Sin duda, estas violencias pequeñas perforan la vida cotidiana actual de los Andes.⁹ También aprendemos de *Los Ríos Profundos* que los campos semióticos que sitúan la interacción son duraderos (Bourdieu 1977: 72) y que al final de cuentas es más fácil matar a una persona que callar lo que está dicho sin decir.

Referencias bibliográficas

Althusser, Louis

1994 [1970] Ideology and ideological state apparatuses. En: Žižek, Slavoj (ed.): *Mapping ideology*. London: Verso, 100-140.

Arguedas, José María

1956 Puquio, una cultura en proceso de cambio. *Revista del Museo Nacional* 25: 184-232.

1978 [1958] *Los ríos profundos*. Biblioteca Ayacucho, 38. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bates, Eliot

2012 The social life of musical instruments. *Ethnomusicology* 56(3): 363-395. <http://pure-oai.bham.ac.uk/ws/files/9868331/etm_56_3_social_life_of_saz.pdf> (21.09.2015).

8 Brown & Volgstén (2006) proveen varios ejemplos pertinentes, como la prohibición en contra del uso de los instrumentos musicales en Irán bajo el Ayatollah Khomeini y el uso de la música de fondo para controlar los estados psicológicos y físicos. Van der Linden (2013) provee otro ejemplo provocador en su estudio de la intervención del estado en la música de India con la meta de producir una visión unificada de la nación de India.

9 Huayhua (2013) nos da un ejemplo de esto en su análisis de una conversación cotidiana dentro del tránsito público en Cuzco.

- Bourdieu, Pierre
1977 *Outline for a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Steven & Ulrik Volgsten (eds.)
2006 *Music and manipulation: On the social uses and social control of music*. New York/Oxford: Berghahn Books.
- de la Cadena, Marisol
2004 *Indigenas mestizos: raza y cultura en el Cuzco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- DeNora, Tia
2000 *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duranti, Alejandro
1994 Politics and grammar: Agency in Samoan political discourse. *American Ethnologist* 17: 646-666. <<http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/duranti/reprints/poligra.pdf>> (21.09.2015).
- Fabian, Johannes
1983 *Time and the other: How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Foucault, Michel
1978 *History of Sexuality*. Vol. I. New York: Vintage.
- Gibson, James J.
1986 *The ecological approach to visual perception*. New York: Psychology Press.
- Goffman, Erving
1981 *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hill, Jane & Judith Irvine
1993 Introduction. En: Hill, Jane & Judith Irvine (eds.): *Responsibility and evidence in oral discourse*. Studies in the social and cultural foundations of language, 15. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1-23.
- Huayhua, Margarita
2013 Racism and social interaction in a southern Peruvian combi. *Ethnic and Racial Studies* publicado en línea, 23 julio 2013. <<http://dx.doi.org/10.1080/01419870.2013.809129>> (21.09.2015).
- Ingold, Tim
2007 Materials against materiality. *Archaeological Dialogues* 14(1): 1-16. <<http://home.zcu.cz/~dsosna/SASCI-papers/Ingold%202007-materiality.pdf>> (21.09.2015).
2011 *Being alive: Essays on movement, knowledge, and description*. London: Routledge.
- Julca Guerrero, Felix
2009 Word borrowing and code switching in Ancash waynu songs. *Language, Meaning, and Society* 2: 69-106. <http://www.utexas.edu/cola/anthropology/_files/PDF/Felix%20Julca%20-%20Final.pdf> (21.09.2015).
- Keane, Webb
2003 Semiotics and the social analysis of material things. *Language and Communication* 23: 409-425. <http://townsendgroups.berkeley.edu/sites/default/files/webb_keane_semiotics_and_things.pdf> (21.09.2015).

- Latour, Bruno
2005 *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Mannheim, Bruce
1986 Popular song and popular grammar, poetry and metalanguage. *Word* 37(1-2): 45-75. <<https://www.academia.edu/508310>> (21.09.2015).
- Merleau-Ponty, Maurice
1945 *Phenomenology of perception*. Traducido por Colin Smith. London: Routledge and Kegan Paul.
- Olsen, Dale A.
1986-1987 The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style. *Folk Harp Journal* 53: 48-54; 54: 41-48; 55: 55-59; 56: 57-60.
- Parmentier, Richard J.
1985 Diagrammatic icons and historical processes in Belau. *American Anthropologist* 87: 840-852.
- Romero, Raúl
2001 *Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.
- Romero, Raúl (ed.)
2002 *Sonidos andinos: una antología de la música campesina del Perú*. Lima: Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Sacks, Harvey, Emanuel A. Schegloff & Gail Jefferson
1974 A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language* 50(4): 696-735. <http://www.cs.columbia.edu/~julia/cs4706/Sacks_et_al_1974.pdf> (21.09.2015).
- Schechter, John
1992 *The indispensable harp: Historical development, modern roles, configurations and performance practices in Ecuador and Latin America*. Kent: Kent State University Press.
- Schegloff, Emanuel A.
1996 Turn organization. En: Ochs, Elinor, Emanuel A. Schegloff & Sandra A. Thompson (eds.): *Interaction & grammar*. Cambridge: Cambridge University Press, 52-133.
- Stevenson, Robert
1968 *Music in Aztec and Inca territories*. Berkeley: University of California Press.
- Tucker, Joshua
2011 Permitted Indians and popular music in contemporary Peru: The poetics and politics of indigenous performativity. *Ethnomusicology* 55(3): 387-413.
- Turino, Thomas
2008 *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Van der Linden, Bob
2013 *Music and empire in Britain and India: Identity, internationalism, and cross-cultural communication*. New York: Palgrave Macmillan.

El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes peruanos septentrionales

Juan Javier Rivera Andía

Universidad de Bonn, Alemania

Resumen: Durante mis investigaciones de campo en el área cultural Cañaris de la sierra de Lambayeque (norte del Perú), encontré una flauta traversa de una particular factura tañida solo por mujeres: la *kinran pinkullu*. En un trabajo anterior (Rivera Andía 2012) describimos en detalle las características de este instrumento, que contradice o invierte los patrones andinos (e incluso amerindios sudamericanos) en torno a los aerófonos. Ahora, resaltaremos algunas de sus particularidades, iniciando una comparación entre la traversa y otros instrumentos de fabricación y uso locales. De entre ellos, hay uno que resulta particularmente interesante: la maraca. Como la traversa, este idiófono está asociado al establecimiento de una comunicación con entidades no humanas. Si la traversa es tocada por las mujeres debido a que las montañas les enseñaron a hacerlo (Rivera Andía 2012), la maraca es usada hoy por los varones para comunicarse, sea con las lagunas, sea con ciertas imágenes católicas de la iglesia. Exploraré las percepciones indígenas y las operaciones lógicas detrás de los aspectos rituales asociados a las formas y los usos de ambos instrumentos musicales.

Palabras clave: música, organología, ritual, Andes; Perú, siglos xx-xxi.

Abstract: During my fieldwork research in the Cañaris cultural area of the Lambayeque highlands (Northern Peru), I found a traverse flute with an unusual morphology that was played only by indigenous women: the *kinran pinkullu*. In a previous paper (Rivera Andía 2012), I described the characteristics of this instrument with some detail, which contradict and invert the Andean (and even the South American) patterns established by Amerindian aerophone uses. Now I will highlight some of its particularities in order to compare the traverse flute and other locale hand-made musical instruments. One of them – whose presence and use in the region have not been described yet – seems particularly interesting: the maraca. Similarly to the traverse flute, this idiophone is linked to the communication between human and non-human identities. On one hand, the traverse flute is played by women since the mountain spirits taught them to do so (Rivera Andía 2012). On the other hand, the maraca is played by men in order to talk to the lakes (or to certain images kept in the church). Here I will explore indigenous perceptions and logical operations implied in the ritual aspects associated to forms and uses of both musical instruments.

Keywords: music, organology, ritual, Andes, Peru, 20th-21st centuries.

Introducción

El área cultural quechua-hablante de Cañaris (sierra de Lambayeque, norte del Perú) posee un instrumento único –hasta donde sabemos hoy– en los Andes sudamericanos (Rivera Andía 2012). Aquí, intentaremos abordar este problema, contextualizando este aerófono dentro del universo de los instrumentos musicales de fabricación y uso en esta misma región. Iniciaremos este procedimiento contrastando esta flauta traversa con un idiófono de intenso uso local: la maraca.

Contrastaremos aspectos específicos del *kinran pinkullu* y de la maraca: su asociación con una forma de comunicación establecida entre los hombres y unas entidades no-humanas. Así, por un lado, las mujeres aprendieron la melodía que hoy tocan con el *kinran pinkullu* debido a que las montañas les enseñaron a hacerlo en un pasado mítico. Por otro lado, la maraca es usada hoy, por los varones, para comunicarse con ciertas lagunas de su comarca (que ayudan a curar a los enfermos) y con ciertas imágenes de las iglesias católicas (que promueven la fertilidad, controlan los vientos y aseguran las fuentes de agua).

Hay dos aspectos adicionales que surgen, aunque de manera algo secundaria, en este contrapunto entre la maraca y la traversa del área Cañaris. El primero concierne al género de quienes pueden tañer ambos instrumentos. Así, el *kinran pinkullu* es tocado sola y exclusivamente por mujeres, mientras que la maraca es usada hoy, de manera predominante, por los varones. El segundo aspecto es el de la ‘vida’ atribuida a uno de estos instrumentos musicales. Mientras que, la traversa debe ‘beber’ agua, no se atribuye a la maraca ninguna necesidad vital similar.

Hace casi dos décadas, se escribió sobre el área de la que nos ocupamos aquí:¹

Los estudios dedicados a las poblaciones quechuahablantes de la serranía de la provincia de Lambayeque [...] son casi inexistentes [...] este tema ha suscitado poco interés en el mundo académico y [...] aun la existencia de una importante área quechuahablante en el norte peruano ha sido ignorada (Taylor 1996: 5).

Casi veinte años después, esta invisibilidad se mantiene prácticamente igual a la descrita arriba, tanto en la sociedad nacional o regional, como en el debate académico. Evidentemente, tal situación está vinculada a la escasez etnográfica que persiste en los Andes peruanos. En términos generales, las expresiones culturales de los pueblos del norte peruano que se encuentran bajo la influencia de la costa, suelen restringirse al dominio del ‘curanderismo’. Los pocos trabajos sobre tradición oral o fiestas patronales excluyen las poblaciones quechua-hablantes, y los estudios dedicados al ‘quechua de Ferreñafe’ no suelen incluir relatos en este idioma.

1 Esta parte de la introducción es una reelaboración de Rivera Andía (2012).

De los diversos elementos que podrían ayudarnos a distinguir el área cultural Cañaris —su asentamiento disperso, la vitalidad del quechua, la estética del ajuar femenino, la ausencia de coca, sus bosques relictos, su flora y fauna aun no identificadas, o la irrelevancia de la violencia política—, abordaremos aquí sus instrumentos musicales (Romero 1996; Cánepa 2012). Así, encontramos el *kinran pinkullu*, una flauta traversa conocida en solo algunos caseríos y que cuenta hoy con muy pocas intérpretes, todas de avanzada edad (Figura 1). Esta traversa tiene dos características que la distinguen de todos los casos conocidos hasta el momento en los Andes (Izikowitz 1935: 299; INC 1978: 220): su morfología y su adscripción a una tradición femenina. De hecho, la existencia de una traversa tañida solo por mujeres parece contradecir lo conocido hasta el momento por la etnografía andina. Así, por ejemplo, expertos connotados como Baumann (1996: 18) no han dudado en afirmar que los instrumentos musicales son tocados, por regla general, solo por los varones. Mientras que las mujeres tendrían adscrito el papel del canto. A continuación, resaltaremos aquellas características que contrastan con el otro instrumento del área Cañaris que será tratado aquí: la maraca.



Figura 1. Mujer y traversa. Sierra de Lambayeque (foto: Juan Javier Rivera Andía, 2008).

Contrastes entre la maraca y la travesa

Antes que nada, vale la pena notar que usamos el término ‘maraca’ porque es llamado así en la sierra de Lambayeque y en otras regiones del Perú.² El *Mapa de los Instrumentos musicales de Uso Popular en el Perú* define la maraca como un “Sonajero de vaso, ya que es una calabaza (*lagenaria vulgaris*) de forma esferoidal, seca, sin abrir, con semillas dentro, a la cual se le agrega un mango de madera” (INC 1978: 48). Su uso es registrado, de manera específica, solo en cuatro departamentos (Amazonas, Loreto, San Martín y Junín) del Perú (fuera de ellos, solo se menciona que se encuentra en “muchos otros lugares del país”) (INC 1978: 48). Llama la atención la ausencia de departamentos como, por ejemplo, Piura o Lambayeque, donde la práctica del curanderismo en la misma época estaba ya etnográficamente atestiguada (Sharon 1980). En la actualidad, en el departamento de Lambayeque y también en las regiones aledañas, la maraca es utilizada tanto en la sierra como en la costa. En ambos casos la maraca posee tres partes: la calabaza, el mango y las semillas. La primera es de forma esférica y de color oscuro, posee un diámetro aproximado de siete centímetros. La calabaza tiene dos agujeros en cada extremo, de dos centímetros de diámetro, por donde se introduce el mango. Además, la calabaza está llena de múltiples agujeros de menos de medio centímetro de diámetro. La distancia entre estos hoyos es irregular y puede variar entre seis y veintidós milímetros. El mango se puede hacer, aparentemente, de cualquier madera y mide aproximadamente veintidós centímetros. La juntura entre el mango y la calabaza es sellada, a veces, con un hilo que se sujeta en torno al mango y a dos tornillos insertados en su madera. No hemos podido comprobar el número ni el nombre científico de las semillas ovaladas, secas, de color gris, con manchas negras y de no más de cuatro milímetros de diámetro, que se encuentran dentro de la calabaza.

Los usos de este instrumento son siempre rituales,³ lo que distingue la maraca de la travesa —que nunca es tocada en un ritual— y de la ‘cañareja’ —que puede ser tocada tanto en una celebración católica como en el cortejo de una núbil (Vreeland 1993: 187; Romero 1996; Rivera Andía 2013). En el caso de la maraca del ‘brujo’,⁴ esta tiene otra característica menos notoria: una suerte de confinamiento al ritual (Figura 2). Todos los otros instrumentos pueden tocarse en público. En cambio, no hemos observado nunca

2 Otras fuentes usan el nombre ‘macana’ (Valdizán & Maldonado 1985; Vreeland 1993).

3 Entendemos ritual como “la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes lo ejecutan” que, además, “implica lógicamente el establecimiento de una convención, la firma del contrato social, la construcción de ordenes convencionales integrados [...] el estar investido de moralidad, la construcción del tiempo y de la eternidad; la representación de un paradigma de la creación, la generación del concepto de lo sagrado y la santificación del orden convencional, la generación de teorías de lo oculto, la evocación de la experiencia numinosa, la comprensión de lo divino, la aprehensión de lo santo, y la construcción de órdenes de significado que trascienden lo semántico” (Rappaport 2001: 60).

4 Usamos aquí el término que es empleado en la sierra de Lambayeque, junto con los de ‘brujo’ y ‘maestro’.

tocar la maraca fuera de una curación ritual. Esto puede relacionarse con la tensión que existe en torno a la ‘brujería’. De hecho, el único instrumento que no hemos podido registrar en vídeo durante nuestro trabajo de campo, a pedido expreso del intérprete, ha sido justamente la maraca de ‘brujo’.



Figura 2. Curandero, asistente (mujer ‘rampadora’), mesas ‘derecha’ e ‘izquierda’ y maraca. Sierra de Lambayeque (foto: Juan Javier Rivera Andía, 2008).



Figura 3. Afiche del festival folclórico *Inkawasi Takin* en el año 1998. Incahuasi, sierra de Lambayeque.

La única aparición pública donde la hemos observado ha sido una parodia hecha por niños de la escuela, que escenificaban las ‘costumbres’ del pueblo, frente a un jurado encargado de otorgar un premio. La hilaridad reemplazaba aquí la tensión, gracias a que, creemos, solo un adulto –y nunca un niño– puede ser brujo. La maraca, pues, no es un ‘instrumento para concursar’. Así, nunca se ha incluido la maraca en la categoría ‘música’ de los ‘festivales folclóricos’ locales. La travesa, en cambio, no solo forma parte de estos concursos –en la medida en que aún hay mujeres que sepan tocarla– sino que, en décadas pasadas, ha sido incluido en uno de los afiches anuales del mismo (Figura 3).

Describiremos ahora, con mayor detalle, los distintos usos rituales de la maraca. El primero corresponde a la ceremonia de curación de enfermedades. La persona que sacude este instrumento, el ‘brujo’, canta en un murmullo. El rito, que hemos observado repetidas veces en varios pueblos y caseríos, dura prácticamente toda la noche e involucra, además de los pacientes, a un ayudante del ‘maestro’. La composición de la ‘mesa’ del brujo y la secuencia de actos del rito (así como la forma en que los ‘brujos’ se comunican con esas entidades y su intervención ritual) han sido descritas, con bastante detalle en la costa de Lambayeque y en la sierra de Piura (Sharon 1980; Skillman 1990; Polia 1996; Arroyo 2004). Aquí nos concentraremos en el instrumento en cuestión y en aquellos aspectos que conciernen a su comparación con la travesa de la misma área.

El segundo uso ritual dado a la maraca tiene una difusión mucho menos amplia que el curanderismo. Sin embargo, aparece en una de las versiones del ritual quizá más importante de la comarca: la ‘danza del cascabel’, ‘danza de los rojos y blancos’ o simplemente ‘la danza’.

Hemos observado tres de las cuatro versiones existentes de esta ‘danza’ realizada en los pueblos de Cañaris (Meoño Larraín 1994), Incahuasi (Vreeland 1993), Penachí (Sevilla 2005) y Andamarca –las dos primeras, varias veces; la tercera, solo una vez y la última, ninguna. Según sus variantes, esta danza incluye distintos grupos o comparsas cuyos integrantes danzan y tocan simultáneamente. Ahora bien, solo la versión observada en el pueblo de Incahuasi incluye una comparsa llamada los ‘chimus’, en la cual podemos observar la maraca.⁵

La comparsa de los ‘chimus’ tiene varios elementos distintivos. El primero es que los danzantes llevan una suerte de hacha en miniatura en la mano (Figura 4), con la cual, en ocasiones, simulan cortar la cabeza de los que los observan. Los danzantes de otras comparsas no interactúan –o al menos, no de una forma similar– con los demás

5 Existió una danza similar en la ciudad de Lambayeque hasta fines del siglo XIX (Barandiarán & Paredes 1933: 361). Según Schaedel & Garrido (1953: 88-89), la danza de los ‘chimus’ se habría representado fuera del norte peruano. En Piura y La Libertad, en la década de 1970, se ha descrito una danza llamada “gran chimu” (Roel Pineda 1988: 112), “de chimus o chimbos” (Merino 1977: 74) o “del chimu” (Schaedel & Garrido 1953; Vreeland 1993).

participantes. El segundo elemento resaltante es que los ‘chimus’ se revuelcan en el suelo de forma deliberada, mientras que las demás comparsas se mantienen siempre de pie. El tercer elemento distintivo concierne a los instrumentos musicales tocados por los ‘mamitas’ –tal es el nombre genérico de los cuatro músicos que lideran las cuatro comparsas.



Figura 4. Danzantes de chimu. Sierra de Lambayeque
(foto: Juan Javier Rivera Andía, 2008).



Figura 5. Mamita y maraca. Sierra de Lambayeque
(foto: Juan Javier Rivera Andía, 2008).

El ‘mamita’ de los ‘chimus’ es el único que toca un tambor grande, que percute con la maraca arriba descrita (Figura 5). En cambio, los otros tres ‘mamitas’ tocan el conjunto formado por una flauta de pico y un tambor pequeño (Rivera Andía 2013: 12-15) que es bastante común en el área andina y también en Europa. Finalmente, a diferencia de los otros ‘mamitas’, el líder de la comparsa de los ‘chimus’ canta.

Esta canción –conocida hoy, hasta donde sabemos, solo por dos hombres mayores quechua-hablantes y monolingües– incluye palabras en castellano, quechua y otro idioma que, hasta el momento, no ha sido identificado por los pobladores con los que hemos conversado.⁶ Algunos autores han encontrado paralelos entre esta canción contemporánea y otra recopilada en el siglo XVIII por el obispo de Trujillo Baltazar Martínez Compañón (1985) –cuyo obispado incluía, al menos, buena parte del área cultural Cañaris.⁷ Lo notable de esta recopilación es que parece tratarse de las pocas muestras de la tradición oral del extinto idioma mochica del norte del Perú (Cerrón Palomino 1995; Salas 2002; Brüning 2004). De hecho, esta ‘tonada del chimu’ ha sido considerada la única canción preservada, hasta la actualidad, con un texto en mochica (Stevenson 1960: 125); pues el *Arte de la Lengua Yunga de los Valles del Obispado del Trujillo* (de 1644), incluía solo la traducción de “Seys Hymnos” al mochica, pero no un texto original en esa lengua.

Ahora bien, hay una tercera diferencia que concierne, aparentemente, al pasado reciente. No la hemos observado, pero tenemos noticia de ella por testimonios orales de los participantes del ritual, por un gráfico observado en el campo y también por algunas fuentes escritas. En efecto, aunque hoy el músico y líder de los ‘chimus’ canta y –como sucede en las otras comparsas de danzantes– toca por sí mismo, hasta hace, por lo menos, dos décadas, parece haber estado acompañado de un joven que cantaba:

El *mamita chimu* [...] solamente toca un bombo con una macana, y es acompañado por un varón joven de aproximadamente 10 a 15 años de edad llamado *respondedero* o *jaynayllero*; canta [...] la estrofa inicial de la tonada del chimu, único grupo de danzantes que tiene su propia canción (Vreeland 1993: 196).

Nos detenemos en estos detalles en torno a la canción que acompaña a la maraca del chimu, pues nos interesa llamar la atención sobre un vínculo –hasta ahora descuidado– entre el curanderismo y la ‘danza del cascabel’. En efecto, el canto asociado a los ‘chimus’ también aparece ligado, como la maraca, al curanderismo:

6 Según Stevenson (1960: 125), se trataría de una antifona o rezo de perdón. Parece existir otra versión en la sierra de Piura (Sevilla 1998: 499; Vreeland 1993: 210).

7 Dos danzas llamadas ‘chimú’ son representadas por Martínez Compañón (1985) con danzantes sosteniendo hachas. La lista de objetos que envía a España, en 1789, incluye un: “Ynstrumento para bailar a modo de achuela” y una “Figura de indio [...] vestido de camiseta a modo de poncho [...] [que] usan en la actualidad para bailar al son, que llaman Chimo” (Schjellerup 1991: 23-24; Vreeland 1993).

En alta voz clama el brujo los auxilios de San Pedro, San Cipriano, Santa Rita [...] de sus ídolos, grita a los cerros (conocidos como encantados). Después de cada súplica, la cual es cantada con una melodía monótona y triste, concluyen también en canto, diciendo: Jaina, Jaina yo! No hemos podido nosotros adivinar lo que significan estas palabras, las cuales hemos escuchado también de indios danzantes en una fiesta en el pueblo de Ingahuasi [...] sigue el brujo [...] danzando sin cesar de mover la macana [...] (Valdizán & Maldonado 1985: 152-153).

En suma, encontramos una suerte de confirmación del vínculo establecido por la maraca entre la ‘brujería’ y una de las danzas más conocidas de la comarca. La canción emblemática de la comparsa de los ‘chimus’ contiene unos versos que, en las tierras bajas, son usados durante los ritos de curación. El escenario, pues, esboza una doble transferencia o una contraprestación.

El testimonio de Valdizán & Maldonado, parece, pues, reforzar el sentido de la vinculación –a primera vista inentilgible– hecha por la maraca entre el ‘curanderismo’ y otro rito propio de Lambayeque. Con todo, ese sentido se mantiene oscuro. ¿Qué aspectos en común comparten el ‘brujo’ y el ‘mamita’ de los ‘chimus’? ¿Cuáles son las similitudes y contrastes entre la ceremonia de curación y la comparsa de los ‘chimus’? En el breve espacio con que contamos, nos limitaremos solo a seguir la pista del instrumento musical compartido.

En cuanto a las similitudes, podemos señalar tres. En primer lugar, ambas maracas son tocadas solamente por varones adultos. En segundo lugar, ambos tañedores tienen una suerte de asistente: sea el ‘rampador’ del brujo que consume las sustancias preparadas para la ceremonia, sea el niño que canta mientras el ‘mamita chimu’ aporrea. Estas dos primeras similitudes conciernen al intérprete o protagonista del rito. Pero, además del emisor del mensaje, las analogías involucran también al receptor del mismo. Así, en tercer lugar, en ambos casos, el propósito es establecer una comunicación con una entidad no humana: la Virgen de las Mercedes (en el caso del ‘mamita’) y las lagunas (en el caso del ‘brujo’).

Ahora bien, al mismo tiempo, encontramos contrastes importantes entre ambos usos rituales de este idiófono en la sierra de Lambayeque. Primeramente, en lo que respecta al tiempo ritual, aparece la distinción quizá más resaltante: el ‘brujo’ opera usualmente de noche; el ‘mamita’, siempre de día. En segundo lugar y en lo que concierne al escenario del rito, el ‘mamita’ aporrea la maraca tanto dentro como fuera de la iglesia, alrededor de la plaza principal (siguiendo la procesión de la Virgen de las Mercedes). En cambio, el ‘brujo’ usa su maraca dentro de un espacio cerrado: al interior de su casa y con las puertas y ventanas cerradas. Un acto público y otro discreto. En tercer lugar, la interpretación de la maraca conlleva dos contrastes adicionales. Por un lado, el ‘brujo’ solo bate la maraca en el aire, produciendo el sonido de los pequeños percutores introducidos en la calabaza. En cambio, el ‘mamita’ percute su maraca contra el tambor, produciendo

dos sonidos simultáneos: el que produce por entrechocar la maraca contra el cuero del tambor; y el producido por las semillas de la misma maraca.

A pesar de ser morfológicamente idénticas, sus diferentes contextos rituales les infieren distinciones en, al menos, tres aspectos. Así, el momento (una es tocada durante el día; la otra durante la noche), el escenario (una se toca en un espacio abierto y público; la otra, en un espacio cerrado y discreto) y también el modo de interpretación (una es percutida y acompañada de canto y danza; la otra es sacudida en el aire y acompañada de un murmullo) prescritos, difieren e incluso se oponen.

Luego de describir los usos rituales de la maraca, vamos a compararlos con la flauta traversa. Comenzaremos con la maraca usada por el ‘brujo’. En primer lugar, lo más evidente es que un instrumento se sopla mientras que el otro se sacude o percute. A continuación, lo que podría notarse, en segundo lugar, es que mientras la maraca del brujo forma parte de un ritual –como todos los otros instrumentos musicales de origen local en esta región–, la traversa parece estar excluida de cualquier rito. En tercer lugar, para tocar la traversa es necesario humedecerla por dentro, sea sumergiéndola en el agua, sea introduciendo, con los labios, agua o alcohol en su interior. Es decir, el instrumento ‘bebe’ agua. En cambio, para tocar la maraca, es el intérprete –o su asistente– quien debe consumir sustancias líquidas. En el caso del *kinran pinkullu*, la ‘ingestión’ se realiza por la boca; en el caso de la maraca, por la nariz.

En cuarto lugar, el sonido de la maraca es acompañado siempre de un murmullo incesante o de una “suplica [...] cantada” y un “canto” (según Valdizán & Maldonado 1985: 152). Sin embargo, la flauta traversa es tocada, en solitario o en dúo, sin ningún otro acompañamiento (sea de una voz o de un instrumento distinto). En quinto lugar, puede notarse que, mientras la maraca es parte de una práctica frecuente y sólidamente instalada en el área cultural Cañaris, la traversa forma parte de una práctica en peligro de extinción (como dijimos, solo unas pocas mujeres de avanzada edad la tocan hoy).

En sexto lugar, podemos señalar una diferencia que concierne al género del intérprete. Si la maraca es tocada solo por varones, la traversa es tañida exclusivamente por mujeres. En séptimo y último lugar, nótese que, mientras la maraca participa de una comunicación donde los emisores son los hombres y los receptores son las montañas (y los lagos); la traversa participa de una comunicación inversa. En efecto, fueron las montañas quienes comunicaron (silbando y tarareando al amparo de la niebla) la melodía que las mujeres tocan con este instrumento (Rivera Andía 2012: 267). No resulta del todo vano notar que la comunicación con las entidades no humanas se realiza, en el caso de la maraca, en un presente cotidiano: hoy en día, los ‘brujos’ tañen su maraca cada noche en sus ceremonias de curación. En cambio, en el caso de la traversa la comunicación con las entidades no humanas parece estar confinada al pasado mítico: solo una vez, según el mito, fue dado a las mujeres aprender la melodía descubierta por los cerros.

Salvo tres excepciones, lo dicho anteriormente parece ser válido también para el caso de la maraca del ‘mamita’. Dos de los aspectos en los que estos contrastes desaparecen fueron discutidos ya cuando cotejábamos las maracas del ‘brujo’ y del ‘mamita’. Por un lado, la tensión en torno al saber asociado al instrumento y, por el otro, el tiempo y el espacio del ritual en que está involucrado. En cuanto a la tensión asociada a la maraca de ‘brujo’, esta se pierde en el caso del ‘mamita’. Por tanto, decrece también el contraste con la travesa. En segundo lugar, siendo que la maraca de ‘mamita’ no es tañida en un ambiente nocturno ni cerrado, se aproxima a la travesa de un modo que resulta imposible para la maraca del ‘brujo’.

Ahora podemos situar etnográficamente, de un modo más preciso y ateniéndonos solo a su contexto inmediato, un instrumento musical tan extraño como el *kinran pin-kullu*. Dentro del universo finito de los instrumentos indígenas de fabricación y uso locales en la sierra de Lambayeque del Perú, uno se impone (por su morfología y su uso ritual) como una suerte de contrapunto de la travesa. De hecho, algunos contrastes muestran una oposición casi prístina. Una es tocada por mujeres, de manera exclusiva; y la otra es tañida por varones, como regla general. Una está en peligro de extinción y es raramente tocada hoy en día; y la otra es parte de unas prácticas poderosamente vivas en la actualidad. Una atrae muy poca atención, la otra es parte de una práctica que conjura pero también produce fuertes tensiones y conflictos. Una es tañida sin ningún acompañamiento y la otra requiere sea de un canto y una danza, sea, al menos, de un murmullo. Una se sopla en un contexto cotidiano, siempre diurno; y la otra se aporrea o sacude de manera ritual, a menudo de noche y en un ambiente discreto (por el ‘brujo’) y, excepcionalmente, de día y en un espacio público (por el ‘mamita’).

Aparecen luego otros contrastes, quizá menos visibles de una primera mirada. Así, la maraca requiere, para ser tocada, la introducción en el cuerpo humano de sustancias líquidas por vía nasal y diferida (pues no se trata del cuerpo del intérprete sino del de su ayudante). En cambio, es el cuerpo de la flauta (y no el humano) el que requiere la introducción, esta vez por vía oral y directa, de sustancias líquidas.

Finalmente, la maraca permite a los varones (y solo a ellos) establecer una suerte de comunicación con entidades no humanas, cruciales en el área andina: los cerros y los lagos (en el caso del ‘brujo’), y las imágenes católicas (en el caso del ‘mamita’). Las mujeres están, por regla general, exentas de este cotidiano afán. Sin embargo, en el pasado, solo ellas recibieron un don directo de aquellas entidades no humanas (excluyendo a los santos y a las vírgenes de la iglesia). Se podría decir que, entonces, se les entregó una operación mental, un recurso espiritual, en fin, una melodía, que solo ellas conocen y que –quizá de forma deliberada– precariamente transmiten.

¿Qué nos ayuda a comprender estos contrastes entre ciertos instrumentos musicales indígenas de la región andina? Ante todo, creemos que el estudio comparativo de estos

papeles en las investigaciones sobre organología indígena sudamericana, bien nos podría ayudar a comprender el papel que los instrumentos musicales andinos juegan en las relaciones con las entidades no humanas, papel que se ha investigado recientemente con mayor detalle en otras áreas (Hill & Chaumeil 2011) o con otros objetos, como las máscaras (Goulard & Karadimas 2011). A manera de breve boceto, resumiremos a continuación lo desarrollado en este trabajo.

Comentarios finales

La etnografía de estos dos instrumentos musicales de raigambre indígena (la traversa y la maraca) en el área cultural quechua-hablante de Lambayeque (Perú), ilustra, en primer lugar, una valoración diferenciada de los géneros en las formas de comunicación establecidas entre seres humanos y entidades no-humanas.

Resumamos aquí estas diferencias. Por un lado, si bien hoy esta comunicación con tales entidades se restringe, como hemos visto, a los hombres; la comunicación primigenia con una entidad no humana es considerada, sin embargo, más bien como el producto de un avatar femenino.

Por otro lado, la comunicación masculina con entidades no humanas es justificada por medio de un conjunto de necesidades o condiciones cruciales (salvar al pueblo de desastres cósmicos; promover la fertilidad de los rebaños o devolver la salud a los hombres). En cambio, la comunicación efectuada por las mujeres es considerada el producto de un error o, a lo más, de una casualidad (ella no habría aprendido a tocar el *kinran pinkuyllu* si no se habría extraviado en la niebla buscando sus animales perdidos). A este respecto, pues, la actuación de los hombres es cotidiana y está permanentemente orientada; la de las mujeres se remite a un tiempo fundamental y es meramente casual.

En segundo lugar, el contrapunto entre los dos instrumentos del área Cañaris parece ilustrar, además, una cierta dialéctica en torno a la vitalidad de los cuerpos. Así, por un lado, el instrumento femenino, para ser tocado, requiere que su ‘cuerpo’ (en este caso, su cavidad) consuma agua. Por otro lado, el instrumento masculino también requiere la absorción de una sustancia líquida (que, en este caso, altera su consciencia), aunque no por el cuerpo del instrumento sino por el de su tañedor.⁸ Antes de poder ser tocados, pues, el instrumento masculino requiere que su tañedor beba ‘San Pedro’, mientras que el instrumento femenino mismo necesita el mismo absorber agua.

La música andina del área cultural Cañaris despliega, por medio de sus instrumentos, algunas hipótesis que, creemos, bien valdría corroborar en otros casos. Una anomalía tal como la de un aerófono indígena exclusivamente tocado por mujeres (Rivera Andía

8 Localmente, se conoce como San Pedro o *huachuma* tanto a la bebida psicotrópica ingerida por los ‘brujos’ o chamanes de la sierra de Lambayeque, como al cactus *Trichocereus pachanoi* que constituye su ingrediente principal (Polia 1996).

2012) explicada localmente por un yerro, nos ha conducido a la narración de una comunicación primigenia con entidades no humanas. La práctica actual de esta comunicación se justifica con la necesidad de promover aquello que es vital y de conjurar aquello que lo amenaza (y su monopolio entre los hombres, por la alteración de la conciencia). Aunque las mujeres no participan hoy de esta comunicación, ni salvan al pueblo y a los hombres de su aniquilación, preservan, sin embargo, la sobriedad de sus instrumentos y de sus cuerpos, una sobriedad que, tácitamente, quizá sea el mayor sostén de un pueblo culturalmente 'sitiado' como el de la sierra de Lambayeque.

Referencias bibliográficas

- Arroyo, Sabino
2004 *Dioses y oratorios andinos de Huancabamba: cosmología y curanderismo en la sierra de Piura*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).
- Barandiarán, Augusto León & Rómulo Paredes
1933 *A golpe de arpa. Folklore lambayecano de humorismo y costumbres*. Lima: Edición de los autores.
- Baumann, Max Peter
1996 Andean music, symbolic dualism and cosmology. En: Baumann, Max Peter (ed.): *Cosmología y música en los Andes*. Frankfurt: Vervuert, 15-66.
- Brüning, Heinrich
2004 *Mochica Wörterbuch. Diccionario mochica: mochica-castellano, castellano-mochica*. Ed. por José Antonio Salas. Lima: Universidad de San Martín de Porres (USMP).
- Cánepa, Gisela
2012 [1993] *Instrumentos y géneros musicales de Lambayeque*. Grabación de vídeo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Cerrón Palomino, Rodolfo
1995 *La lengua de Nailamp*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Goulard, Jean-Pierre & Dimitri Karadimas (eds.)
2011 *Masques des hommes, visages des dieux: regards d'Amazonie*. Paris: Centre national de la recherche scientifique (CNRS).
- Hill, Jonathan D. & Chaumeil, Jean-Pierre (eds.)
2011 *Burst of breath. Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC)
1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC).

- Izikowitz, Karl
1935 *Musical instruments of the South American Indians*. Göteborg: Elanders.
- Martínez Compañón, Baltazar
1985 [1779-1789] *Trujillo del Perú*, Vol. 2. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- Meño Larraín, Hernán
1994 *La fiesta de San Juan Bautista de Cañaris. Algunos elementos culturales*. Tesis de bachillerato, Universidad Nacional de Cajamarca.
- Merino de Zela, Mildred
1977 Folklore coreográfico e historia. *Folklore Americano* 24: 67-94.
- Polia, Mario
1996 *"Despierta, remedio, cuenta ...": adivinos y médicos del Ande*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Rappaport, Roy A.
2001 *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Serie Religiones y Mitos. Madrid: Cambridge University Press.
- Rivera Andía, Juan Javier
2012 Un enigma etnográfico en los Andes septentrionales del Perú. *Indiana* 29: 253-272. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/download/2014/1652>> (21.09.2015).
2013 Una organología tradicional de los Andes septentrionales peruanos. *Anthropos* 108(2): 1-18.
- Roel Pineda, Josafat
1988 Bailes y danzas en el Perú. *Perú Indígena* 12(27): 105-113.
- Romero, Raúl (ed.)
1996 *Música tradicional de Lambayeque*. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways.
- Salas, José Antonio
2002 *Diccionario mochica-castellano, castellano-mochica*. Lima: Universidad de San Martín de Porres (USMP).
- Sevilla, Julio César
2005 La fiesta de la cruz de Penachí y la danza rojo y blanco. *Umbral – Revista de Educación, Cultura y Sociedad* 5(9-10): 38-51.
- Sharon, Douglas
1980 *El chamán de los cuatro vientos*. México: Siglo XXI.
- Schaedel, Richard & José Eulogio Garrido
1953 El Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón y la etnología del Perú a fines del siglo XVIII. *Revista del Museo Nacional* 22: 75-103.
- Schjellerup, Inge
1991 *Razón de las especies de la naturaleza y del arte del obispado de Trujillo del Perú, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.
- Skillman, Donald
1990 *Huachumero: Peruvian curandero Jorge Merino Bravo*. San Diego: Museum of Man.

Stevenson, Robert

1960 Early Peruvian folk music. *The Journal of American Folklore* 73: 112-132.

Taylor, Gerald

1996 *El quechua de Ferreñafe. Fonología, morfología, léxico*. Cajamarca: Acku Quinde.

Valdizán, Hermilio & Angel Maldonado

1985 *La medicina popular peruana. Contribución al folklore médico del Perú*. Lima: G. Herrera.

Vreeland, James M.

1993 Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque. En: Romero, Raúl (ed.): *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), 179-217.

Autoras y autores

ARIAS, ESTEBAN, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 52 rue du Cardinal-Lemoine, 75005 Paris, Francia;
e-mail: yoesotro@gmail.com

BAMMER DE RODRIGUEZ, NORA, Zentrum für Zeitgenössische Musik, Donau-Universität Krems, Dr.-Karl-Dorrek-Straße 30, 3500 Krems, Austria;
e-mail: bammernora@hotmail.com

BRABEC DE MORI, BERND, Institut für Ethnomusikologie, Kunstuniversität Graz, Leonhardstraße 82-84/i, 8010 Graz, Austria; *e-mail*: bernd.brabec@kug.ac.at

BRICEÑO ROBLES, MÓNICA SOFÍA, Diagonal 46 No. 19 - 45 Apto. 206, Edificio Berom III, Barrio Palermo, Bogotá D.C. - Colombia; *e-mail*: msosofiarobles@gmail.com

CAMPELO, DOUGLAS FERREIRA GADELHA, Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Universitário Reitor João David Ferreira Lima, Trindade, Florianópolis, Santa Catarina, CEP 88040-900, Brasil;
e-mail: dfgcampelo@gmail.com

CRUZ RIVERA SANDRA A., Kattenberg 52, Borgerhout 2140, Antwerpen, Bélgica;
e-mail: sandracruzrivera@gmail.com

GARCÍA, MIGUEL A., CONICET – Instituto de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Puán 480, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina;
e-mail: magarcia@conicet.gov.ar

GARCÍA LÓPEZ, MARCELA, Tecnológico de Monterrey, Calle del Puente 222, Tlalpan, Ejidos de Huipulco, 14380 México, D.F., México; *e-mail*: garcialopezmm@itesm.mx

HILL, JONATHAN D., Department of Anthropology, Southern Illinois University, Carbondale, IL 62901, EE.UU.; *e-mail*: jhill@siu.edu

LANGDON, ESTHER JEAN, Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Universitário Reitor João David Ferreira Lima, Trindade, Florianópolis, Santa Catarina, CEP 88040-900, Brasil; *e-mail*: estherjeanbr@gmail.com

LEWY, MATTHIAS, UnB - Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto” (PPGMUS-UnB), Instituto de Artes (IdA), Departamento de Música (MUS), Brasília - Distrito Federal, Brasil; e-mail: matthiaslewy@gmail.com

MATAREZIO FILHO, EDSON TOSTA, Departamento de Antropología, Universidade de São Paulo, Av. Profº Luciano Gualberto, 315 - Butantã - São Paulo - SP - CEP: 05508-01, Brasil; e-mail: sociais@hotmail.com

RIVERA ANDÍA, JUAN JAVIER, Institut für Archäologie und Kulturanthropologie, Abteilung für Altamerikanistik, Universität Bonn, Oxfordstr. 15, 53111 Bonn, Alemania; e-mail: jjriveraandia@gmail.com

SEEGER, ANTHONY, Herb Alpert School of Music, University of California (UCLA), 445 Charles E. Young Drive East, 2539 Schoenberg Music Building, Los Angeles, CA 90095-1616, EE.UU.; e-mail: aseeger@arts.ucla.edu

SHAPERO, JOSHUA, Department of Anthropology, University of Michigan, 101 West Hall 1085 S., University Ave., Ann Arbor, Michigan 48109, EE.UU.; e-mail: shaperoj@umich.edu

WITTMANN, LUISA TOMBINI, Departamento de Historia, Universidade do Estado de Santa Catarina, Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi, 88035-001 - Florianópolis, SC, Brasil; e-mail: luwittmann@gmail.com



INDIANA
Revista - Journal

Estudios
Indiana



Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, D-10785 Berlin
<http://www.iai.spk-berlin.de> Indiana@iai.spk-berlin.de

El Instituto Ibero-Americano (IAI) de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano en Berlín dispone de un amplio programa de publicaciones en alemán, español, portugués e inglés que surge de varias fuentes: la investigación realizada en el propio Instituto, los seminarios y simposios llevados a cabo en el IAI, los proyectos de cooperación con instituciones nacionales e internacionales, y trabajos científicos individuales de alta calidad. En la serie **Estudios Indiana** (anteriormente "Suplementos de Indiana") aparecen monografías y ediciones sobre los resultados de las investigaciones acerca de las sociedades y las culturas indígenas y multiétnicas de América Latina y el Caribe en el pasado y el presente. Esta serie abarca una diversidad de temas de todas las áreas de los estudios americanistas incluyendo la arqueología, la etnohistoria, la antropología cultural y social y la etnolingüística.



De la misma colección:

Estudios Indiana 7

Las agencias de lo indígena en la larga era de globalización: Microperspectivas de su producción y representación desde la época colonial temprana hasta el presente.

Romy Köhler, Anne Ebert (eds.), Berlin 2015, 287 pp., ISBN 978-3-7861-2738-3.

Esta colección de ensayos presenta trabajos de jóvenes investigadores de diferentes disciplinas que analizan diversos actores y sus prácticas creativas que posibilitan a la (re)configuración de espacios sociales, culturales y políticos en y a partir de las Américas. Partiendo de perspectivas desarrolladas en el marco del spatial turn en las ciencias sociales e humanísticas, los artículos se enfocan a la (re)producción de espacios sociales y culturales en, con y entorno a Latinoamérica. Prestando particular atención a los conceptos de etnicidad e indigenidad que diferentes grupos de actores definen, asumen o adscriben a otros, las siguientes preguntas guiarán el libro: ¿Cómo se constituyen, transforman, reestructuran o pierden significado las demarcaciones culturales, sociales y geográficas? ¿Y cuáles son los actores que influyen en ello?

Estudios Indiana 6

Textiles ralámuli: Hilos, caminos y el tejido de la vida.

Sabina Aguilera, Berlin 2014, 220 pp., ISBN 978-3-7861-2729-1.

A partir de las relaciones que el textil establece con el resto del todo social, esta investigación apunta a explicar una percepción del mundo según los tarahumara o ralámuli. La investigación propone que el tejer y el textil tarahumara no son únicamente una fabricación material, sino el resultado de una participación en conjunto con el entorno, una manifestación y memoria del origen, momento en el cual se le dio forma al mundo.

INDIANA and Estudios Indiana are Open Access:

<http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/indiana.html>

<http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/estudios-indiana.html>



INDIANA
Revista - Journal

Estudios
Indiana



Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, D-10785 Berlin
<http://www.iai.spk-berlin.de> Indiana@iai.spk-berlin.de

Estudios Indiana 5

“Para quê serve o conhecimento se eu não posso dividi-lo?” / “Was nützt alles Wissen, wenn man es nicht teilen kann?” Gedenkschrift für Erwin Heinrich Frank.

Birgit Krekeler, Eva König, Stefan Neumann, Hans-Dieter Ölschleger (Hrsg.), Berlin 2013, 408 pp., ISBN: 978-3-7861-2687-4.

Die Gedenkschrift für Erwin Heinrich Frank (1950-2008) spiegelt in 16 Beiträgen von Freunden und Kollegen die Bandbreite seiner Interessen in der Untersuchung des Verhältnisses Mensch – Kultur – Umwelt aus der Perspektive der Ethnologie Südamerikas wider.

Estudios Indiana 4

MONGELELUCHI ZUNGU. Los textos araucanos documentados por Roberto Lehmann-Nitsche. Marisa Malvestitti, Berlin 2012, 336 pp., ISBN: 978-3-7861-2663-8.

Entre 1899 y 1926 Roberto Lehmann-Nitsche, antropólogo alemán que desarrolló su actividad profesional en el Museo de La Plata, recopiló distintos tipos de textos que le fueron transmitidos, de modo oral o escrito, por veintiséis interlocutores mapuche. El archivo reunido, inédito en su mayor parte hasta el presente, comprende relatos, cuentos, canciones y cartas en mapuzungun, además de fotografías y otros textos que permiten recobrar aspectos de la práctica etnográfica del recopilador, así como de las historias de vida personal y comunitaria de que quienes con él interactuaron.

Estudios Indiana 3

De los cacicazgos a la ciudadanía. Sistemas políticos en la frontera, Río de la Plata, siglos XVIII-XX Mónica Quijada (ed.), Berlin 2011, 388 pp., ISBN: 978-3-7861-2651-5.

Esta obra pretende restituir a la historia de los llamados “indios bravos”, “indios bárbaros” o “indios de frontera” el protagonismo que éstos tuvieron en los complejos procesos de configuración de los estados hispano-americanos. Atraviesa dos siglos y dos períodos históricos claramente definidos, antes y después de la llamada “conquista del desierto” que puso fin a la autonomía de las tribus indígenas en el Río de la Plata. Las autoras estudian el largo proceso de prácticas e interacciones que se desarrollaron en ese ámbito pleno de cruzamientos y mestizajes llamado frontera indígena.

Estudios Indiana 2

Das kulturelle Gedächtnis Mesoamerikas im Kulturvergleich zum Alten China. Rituale im Spiegel von Schrift und Mündlichkeit Daniel Graña-Behrens (Hrsg.), Berlin 2009, 252 pp., ISBN: 978-3-7861-2600-3.

Der Sammelband macht das theoretische Konstrukt „kulturelles Gedächtnis“ für Mesoamerika im Vergleich zum alten China über die Bedeutung des Rituals in oraler Tradition und Schriftlichkeit fruchtbar. Insbesondere versteht sich hier „kulturelles Gedächtnis“ als Alternative zu den traditionellen Erklärungen wie etwa die von der kulturellen Kontinuität, vom Wandel und von der Tradition.

INDIANA and Estudios Indiana are Open Access:

<http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/indiana.html>

<http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/estudios-indiana.html>



INDIANA
Revista - Journal

Estudios
Indiana



Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, D-10785 Berlin
<http://www.iai.spk-berlin.de> Indiana@iai.spk-berlin.de

La revista **INDIANA** fue fundada en 1973 por Gerd Kutscher siguiendo la tradición de las investigaciones americanistas de Eduard Seler, Max Uhle y otros. Es un foro para todos los que se dedican a las investigaciones acerca de las sociedades y culturas indígenas y multi-étnicas de América Latina y el Caribe en el pasado y el presente. Cada número contiene contribuciones sobre temas y regiones variados, un dossier que reúne diversos artículos sobre un área temática específica, y reseñas temáticas.

The journal **INDIANA** was founded in 1973 within the tradition of Americanist Studies as developed by Eduard Seler and Max Uhle, among others. It is a forum for everyone involved in researching the indigenous and multiethnic societies and cultures of Latin America and the Caribbean, both present and past. Each issue features articles on different topics, a dossier with articles about a specific subject, as well as review articles.

ISSN 0341-8642

Últimos dossiers / Recent dossiers:

INDIANA 31 (2014):

Cruces y entrecruzamientos en los caminos de los orichas: tradiciones en conflicto

INDIANA 30 (2013):

El 'tiempo' en Latinoamérica colonial. Aproximaciones interdisciplinarias a la historia de un concepto (trans-)cultural / El Petén Campechano. Reconstrucciones interdisciplinarias del espacio y rutas de comunicación (trans-)cultural

INDIANA 29 (2012):

Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies.

INDIANA 28 (2011):

Repensando los Andes: perspectivas de análisis para el pasado y presente / The wonders of the Gran Chaco: Setting the scene

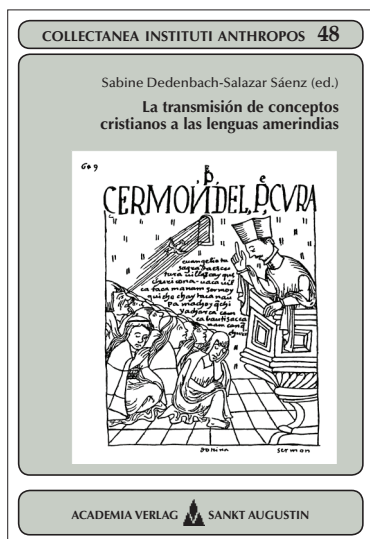
INDIANA 27 (2010):

Identities volitivas: antropologia sud-americana da Amazônia indígena



INDIANA and **Estudios Indiana** are Open Access:
<http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/indiana.html>
<http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/estudios-indiana.html>

Collectanea Instituti Anthropos 48



Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz (ed.)

La transmisión de conceptos cristianos
a las lenguas amerindias:
Estudios sobre textos y contextos de la
época colonial

Las contribuciones a este libro se centran en las estrategias y los métodos lingüísticos interculturales usados por los misioneros coloniales de la América Latina. Aparte de una aparente confusión de los indígenas, en los artículos se observa la integración del cristianismo en las culturas nativas, en la mayoría de los casos en la forma de una 'nativización' de la religión europea.

Con contribuciones de
With contributions by

Ramón Arzápalo, Cândida Barros, Graciela Chamorro, Angelika Danielewski, Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz, Sieglinde Falkinger, Charles Garcia, Jean-Philippe Husson, Nora Jiménez, Ruth Monserrat, Cristina Monzón, Elke Ruhnau, Frauke Sachse, Otto Zwartjes

Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz (ed.): La transmisión de conceptos cristianos a las lenguas amerindias: Estudios sobre textos y contextos de la época colonial. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2016. Ca. 314 pp.; 39,00 €. ISBN 978-3-89665-652-0.